

К 400-ЛЕТИЮ РОЖДЕНИЯ МОЛЬЕРА

УДК 821.133.1

DOI: 10.31249/litzhur/2022.56.01

Г.Н. Ермоленко

© Ермоленко Г.Н., 2022

ЭВОЛЮЦИЯ СИСТЕМЫ АКТАНТОВ МОЛЬЕРОВСКОЙ КОМЕДИИ

Аннотация. В статье рассматривается эволюция системы актантов мольеровской комедии. Автор статьи показывает, что на всех этапах творчества многообразие сюжетов Мольера возникает благодаря тому, что драматург совмещает в каждой пьесе элементы различных типов комедии, прежде всего элементы итальянской комедии (как ученой, так и комедии дель арте) и французского фарса.

При этом персонажи не только реализуют функции актантов, описанные В. Проппом и А.Ж. Греймасом для сказочных и – шире – повествовательных сюжетов, но наделяются также чертами фарсовых типов «плута» или «простака». Играя фабульной схемой фарса и итальянской комедии, Мольер свободно соединяет в главных персонажах каждой пьесы функции различных актантов, либо актуализируя известные сюжетные схемы, либо разрушая их. Излюбленным элементом фабульной схемы остается у Мольера развязка, возникающая благодаря счастливому случаю, поскольку другие ее виды, на его взгляд, неспособны привести к благополучному финалу.

Ключевые слова: актанты; фарс; комедия дель арте; фабула; сюжет.

Получено: 14.02.2022

Принято к печати: 15.03.2022

Информация об авторе: *Ермоленко* Галина Николаевна, доктор филологических наук, профессор, Смоленский государственный университет, ул. Пржевальского, д. 4, 214001, Смоленск, Россия.

E-mail: decemdi24@mail.ru

Для цитирования: Ермоленко Г.Н. Эволюция системы актантов мольеровской комедии // Литературоведческий журнал. 2022. № 2(56). С. 9–29. DOI: 10.31249/litzhur/2022.56.01

Galina N. Ermolenko

© Ermolenko G.N., 2022

THE EVOLUTION OF THE SYSTEM OF ACTANTS IN MOLIÈRE'S COMEDY

Abstract. The article deals with the evolution of the system of actants in Molière's comedy. The author of the article shows that throughout the entire body of Molière's work, the diversity of plots arises due to the fact that the playwright combines elements of various types of comedy in each play, primarily elements of Italian comedy (both sophisticated and *commedia dell'arte*) and French farce.

At the same time, the characters not only realize the functions of the actants described by V. Propp and A.Zh. Greimas for fairy-tale and more broadly – narrative plots, but they are also endowed with features of the farcical types of “rogue” or “simpleton”. Playing with the plot scheme of the farce and the Italian comedy, Molière freely combines the functions of various actors in the main characters of each play, either actualizing the well-known plot schemes or destroying them. Molière's favorite element of the plot scheme remains the denouement, which arises due to a happy accident, since its other types, in his opinion, are unable to lead to a happy ending.

Keywords: actants; farce; *commedia dell'arte*; fabula; plot.

Received: 14.02.2022

Accepted: 15.03.2022

Information about the author: Galina N. Ermolenko, DSc in Philology, Professor, Smolensk State University, Przevalskogo Street, 4, 214001, Smolensk, Russia.

E-mail: decemdi24@mail.ru

For citation: Ermolenko, G.N. “The Evolution of the System of Actants in Molière's Comedy”. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 2(56), 2022, pp. 9–29. DOI: 10.31249/litzhur/2022.56.01

Термин «актант» появился в работах по структурному синтаксису и в нарратологических исследованиях повествовательной фабулы. Стимул для нарратологического изучения фабулы дала работа В.Я. Проппа, который в своей знаменитой монографии «Морфология сказки» (1928) представил фабулу русской волшеб-

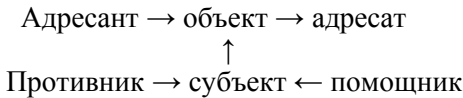
ной сказки как развертывание системы динамических мотивов через реализацию функций действующих лиц.

В инвариант фабулы Пропп включил 31 функцию (запрет, нарушение, выведывание, выдача сведений, подвох, пособничество, вредительство, недостача, предписание герою, решение героя, отправление героя, вызов на испытание, реакция героя, получение волшебного средства, перемещение, борьба, примирение, победа, ликвидация нехватки, возвращение, погоня, спасение, прибытие домой, притязания ложного героя, задача, успешное решение, узнавание героя, избличение ложного героя, приобретение героем нового облика, наказание вредителя, свадьба), которые распределялись между семью актантами: герой, отправитель, царевна (искомый персонаж) и ее отец, антагонист (вредитель), ложный герой, даритель, помощник. Порядок функций в развертывании фабулы оставался неизменным. В конкретной сказке выступали не все актанты, один герой мог выполнять несколько функций.

Фабульная схема Проппа была позднее упрощена французским структуралистом А.-Ж. Греймасом в книге «Структурная семантика» (1965). Число функций было сокращено путем объединения их попарно. В результате в системе Греймаса осталось двадцать функций¹. На основе структурного синтаксиса Л. Теньера Греймас сократил до шести число актантов и также объединил их попарно. В результате получилась система из трех пар актантов: 1) субъект / объект, связанные модальностью «желать»; 2) помощник / вредитель, связанные модальностью «мочь»; 3) адресант / адресат, связанные модальностью «знать». Как утверждал Греймас, его система представляет собой логический минимум, необходимый для того, чтобы мог возникнуть любой повествовательный сюжет [9].

Схематически актантная модель Греймаса выглядит следующим образом:

¹ 1) отлучка, 2) запрет / нарушение, 3) осведомление / оповещение, 4) обман / пособничество, 5) вредительство / недостача, 6) предписание / решение героя, 7) отправка, 8) предложение испытания / принятие испытания, 9) получение помощника, 10) пространственное перемещение, 11) борьба / победа, 12) клеймение, 13) ликвидация недостачи, 14) возвращение, 15) преследование / спасение, 16) незнанное прибытие, 17) предложение задачи / успех, 18) узнавание, 19) обнаружение вредителя / обнаружение героя, 20) наказание / свадьба.



Один актант мог совмещать несколько функций. Как разъяснял сам Греймас, в любовном сюжете, например, в фигуре главного героя совмещаются функции субъекта и адресата, в роли объекта выступала возлюбленная героя, а родители ее, если они противились браку, совмещали функции адресантов и противников героя. Модель Греймаса удобна своей экономностью, но для анализа конкретных фабул она слишком абстрактна и потому в изначальном виде непригодна.

В последнее время к изучению комедийной фабулы обратился М.Л. Андреев. В своих работах (прежде всего в монографии «Классическая европейская комедия. Структура и формы», 2011) он показал, что правомерно считать инвариантом и исходной формой европейской комедии древнеримскую паллиату с ее любовным сюжетом, в котором влюбленный юноша с помощью слуги преодолевает препятствия на пути к счастливому браку с любимой девушкой. По мнению ученого, практически все варианты классической комедии сводятся к данному метасюжету. В нем в качестве субъекта и адресата выступает влюбленный герой, в качестве объекта – его возлюбленная. Основным препятствием является воля родителей или опекуна героини. В качестве помощников выступают слуги героя. Прodelки слуг являются двигателем сюжета.

Возникает вопрос: если все фабулы комедии сводятся к одному инварианту, чем в таком случае обеспечивается разнообразие сюжетов конкретных комедий? Какое обогащение претерпевает комедийная фабула в конкретных случаях? Для ответа на этот вопрос стоит обратиться к работам М.М. Бахтина и О.М. Фрейденберга, которые исследовали генезис комического театра.

По мнению Бахтина («Слово в романе»), ведущими персонажами, воплощающими комическое начало в литературе, являются плут и простака (насмешник и его жертва). Синтезирует данные функции фигура шута, являющегося осмеянным насмешником. О.М. Фрейденберг в своей книге «Поэтика сюжета и жанра» (1936) объяснила генезис названных типов персонажей, ведущих свое происхождение от мифологического трикстера. О значении и

функциях трикстера писал также Е.М. Мелетинский в монографии «Поэтика мифа» (1976).

В фабуле волшебной сказки, проанализированной Проппом, есть традиционные мотивы для зачина: отлучка, запрет и нехватка. Есть два основных фабульных узла. К первому относятся: выведывание, подвох, пособничество, вредительство, являющиеся испытанием, предшествующим получению волшебного средства. Ко второму относятся борьба и победа над антагонистом, которые могут осложняться пространственным перемещением, преследованием, необоснованными претензиями антагониста и его временной победой, возвращением, трансфигурацией и узнаванием героя, решением трудной задачи. Финал составляют наказание антагониста, брак и воцарение героя.

В драме разрабатываются начальная и заключительная фаза универсальной фабулы (дарование волшебного средства и связанные с этим испытания исключаются). Герой преодолевает препятствия для того, чтобы жениться на любимой девушке (обрести предмет своего желания). Его цель – добиться, чтобы покровитель, опекун или отец невесты отдал ее ему в жены. Девушка является предметом торга между ее опекуном (или отцом) и претендентом на ее руку. Главным средством решения проблемы являются деньги (у героя их нет). Добыть их берется помощник-слуга. У героя, как правило, есть соперник-антагонист, которого следует так или иначе устранить.

Новаторство Мольера заключается в том, что в комедиях характера он фокусирует внимание не на герое-женихе, а на антагонисте, отрицательном персонаже, который становится центром пьесы. И в конце он должен получить не заслуженную награду, а наказание. Отличие его фабулы от классической, таким образом, заключается в организации зрительского восприятия, выборе нового центра ориентации для зрителя. Все остальные персонажи, объединившись, борются против антагониста. Эта фабульная схема разрабатывается в пьесах Мольера 1660-х годов. К ней ведет путь, который драматург проходит в пьесах 1650-х годов. Пьесы, в которых центральным персонажем является жених, также имеются в раннем и позднем творчестве драматурга.

Комедия Мольера считается своеобразным эталоном жанра. С одной стороны, она является итогом его предшествующего раз-

вития, с другой – прообразом современного театра. Если домольерская французская комедия (Скаррон и др.) основывалась более всего на испанской традиции, то комедия Мольера впитала, кроме того, античную традицию (комедии Плавта и Теренция), традиции итальянской комедии и французского средневекового фарса и, синтезировав традиционные мотивы, вывела жанр на новый уровень. Ее можно рассматривать как своего рода театральную лабораторию, в которой прошлое комического театра встретилось с будущим. Перестройка происходила на различных уровнях. Прежде всего изменилась и значительно углубилась связь с общественной проблематикой, идейное содержание комедии. Содержательные изменения происходили одновременно с эволюцией жанровой формы.

Разнообразие сюжетов мольеровской комедии достигается варьированием сюжетных мотивов, соединением в одной пьесе черт фарса и комедии дель арте. Мольер играет с фабульной схемой. Одних актантов он отодвигает на второй план, других выдвигает на первый, наделяя их чертами сатирических персонажей и фарсовых персонажей плута или простака. Сюжетное богатство мольеровских комедий связано в значительной степени с тем, как драматург варьирует фабульную модель, какие персонажи выступают на первый план, чертами какого комического типа наделяется каждый из них.

1. Сюжеты ранних комедий Мольера (1658–1662)

Уже в начале парижского периода творчества Мольера (1658–1662), когда происходит становление его концепции комического жанра, его творчество ориентировано одновременно на итальянскую комедию XVI–XVII вв. [см.: 14] и средневековый французский фарс. Мольеровские сюжеты являются результатом наложения и взаимопроникновения фабульных схем, принадлежащих этим жанровым традициям.

Фарс – небольшая одноактная пьеса, восходящая к традиции ярмарочного театра. Он отличается грубоватым юмором, приемами буффонады, включает бытовые сценки, комические потасовки и перебранки. Традиционные персонажи фарса попали на подмостки с улицы средневекового города. Это простофили-мужья, невер-

ные жены, сластолюбивые священники, судьи-обманщики, врачи-шарлатаны, ловкие слуги, плутоватые воришки, жадные купцы, глуповатые прижимистые крестьяне и т.п.

Как указывает исследовательница фарсовой традиции в комедиях Мольера Е. Дунаева [11, с. 15], фарс происходит из фольклорных игрищ во время аграрных праздников, где представлялась в забавных сценках борьба зимы и лета, жизни и смерти. И осмеиваемые в фарсах злые и жадные старики олицетворяли побежденную смерть, а их молодые ловкие антагонисты символизировали торжество всепобеждающей жизни.

Итальянская комедия дель арте также имеет карнавальную природу и происходит из народных зрелищ, но это явление более позднее, чем фарс. Она родилась в эпоху Возрождения. Сюжеты ее восходят к «ученой» ренессансной комедии. Характерными ее признаками являются: наличие масок, импровизационный характер, трехактное деление, любовная интрига, когда одна или две влюбленные пары борются с препятствиями, стремясь к счастливому браку [10, с. 95]. Для нее характерны такие элементы комедии положений, как приемы *qui pro quo* (комические недоразумения), переодевания, узнавания и т.п. Большую роль в них играют слуги, изобретатели плутней, осуществляющих движение сюжета.

Совмещая элементы фарсовых сюжетов и сюжетов итальянской комедии, Мольер заимствует из предшествующей традиции комические типы простака и плута², выдвигает их в центр композиции, сосредоточивает на них внимание. Они могут быть протagonистами или второстепенными лицами, но в любом случае определяют особенности сюжета.

Две самые ранние комедии Мольера, которые при публикации часто помещают в раздел *Dubia*, как раз представляют в наиболее явном виде эти два типа сюжетов. Комедия «Ревность Барбулье» относится к типу фарсов о неверных женах. Здесь ловкий слуга обводит вокруг пальца туповатого крестьянина. «Летающий доктор» – комедия итальянского типа. Здесь молодые влюбленные борются против деспотизма стариков. К типу комедии дель арте относится забавная фигура «лекаря поневоле» [6, с. 12].

² Характеристику этих типов см.: [8, с. 213–216].

Уже в самой ранней из известных комедий Мольера «Шалый, или Все невпопад» (1655), сюжет которой восходит к пьесе Н. Барбьери «Неразумный, или Помехи Скапино и муки Медзеттино» (1629), протагонист Лелий представляет тип простака, а его слуга Маскариль – тип плута.

Сюжет комедии в пяти действиях строится на повторении одного сюжетного хода: в каждом действии Маскариль придумывает новые уловки, чтобы разрушить планы соперника Лелия Леандра и помочь хозяину соединиться с Селией, в которую тот влюблен, но незадачливый герой каждый раз невольно разрушает планы ловкого слуги. Сюжет выстраивается в цепочку однотипных эпизодов (Маскариль добывает для хозяина деньги, а Лелий возвращает их владельцу, слуга уводит девушку из дома ее хозяина Трюфальдена, а молодой герой приводит ее обратно и т.п.).

Актантная модель любовного сюжета по ходу действия существенно трансформируется. Разрушается линейка соперников Лелия. Выясняется, что все соперники мнимые: Леандр возвращается к покинутой им Ипполите, Андреас оказывается не поклонником, а братом Селии, а Трюфальден, препятствовавший браку Селии, ее отцом. Отец Лелия Пандольф отказывается от прежних планов женить сына на Ипполите и соглашается на его брак с Селией. Лишь Лелий, Селия и Маскариль (протагонист, предмет его страсти и плут-слуга) выступают от начала до конца пьесы в своих традиционных амплуа.

За любовной историей скрывается сюжетная схема фарса, которая в процессе развития действия становится все более явной. Автора интересует не столько сама по себе любовная интрига, сколько демонстрация свойств комических типов простака и плута. Значение любовной интриги определяется тем, что она открывает возможности для этой процедуры. Поскольку внимание сосредоточено на выявлении природы героя, уже эта пьеса предвосхищает появление комедии характера в творчестве Мольера.

В пьесе «Любовная досада» (1656), восходящей к традиции «ученой» итальянской комедии XVI в., параллельно развиваются две основные любовные истории: Эраст и Валер влюблены в Люсиль и соперничают друг с другом; сестра Люсиль Аскань влюблена в Валера. Любовную пару составляют и слуги Гро-Рене и Маринета. Главная любовная интрига Эраста и Люсиль разре-

шается в результате плутовских проделок Аскань, которая выдает себя за юношу, а затем тайком обручается с Валером под видом Люсиль, и тем освобождает для Эраста путь к сердцу возлюбленной, разрешая ситуацию любовного соперничества. Аскань не только является влюбленной героиней, но также выполняет функции плута, помощника влюбленного героя.

Подобным образом строится и трагикомедия «Дон Гарсиа Наваррский, или Ревнивый принц» (1661). Сюжет развивается с помощью одного сюжетного хода. В центре внимания автора и зрителей герой-ревнивец. В первом действии он ревнует свою возлюбленную Эльвиру к дону Сильвио. Во втором действии ревность его возбуждает письмо Эльвиры к неизвестному адресату. В третьем причиной ревности становится дон Альфонсо (позднее обнаруживается, что он брат Эльвиры). В четвертом акте дон Гарсиа видит Эльвиру в объятиях другого, но это оказывается графиня Иньеса. В пятом действии выясняется, что брат Эльвиры Альфонсо выдавал себя за дона Сильвио, мнимого поклонника героини, что окончательно рассеивает сомнения ревнивого протагониста. В «благородной» трагикомедии дон Гарсиа является не столько жертвой чужих проделок, сколько мучеником собственной страсти. Мольер еще на шаг приближается к созданию комедии характера, центром которой является фигура *мономана*, героя, поглощенного одной страстью.

В комедии-балете «Докучные» (1661) драматург делает новый шаг к созданию комедии характера. Акцент с фабульной схемы перемещается на характеристику действующих лиц. Перед зрителем проходит галерея персонажей, которые отвлекают внимание главного героя, спешащего на любовное свидание. Актантная модель любовного сюжета предельно редуцирована, сведена к фигурам протагониста и предмета его желаний. Фабула (событийная канва) не развита.

В других комедиях 1658–1662 гг. сюжет также разрабатывается нестандартно, является предметом игры. Протагонист любовного сюжета не является деятельным героем, а выступает как лицо пассивное или второстепенное. На первый план выдвигаются фигуры, выполняющие функции фарсовых плута и простака.

В комедии «Сганарель, или Мнимый рогоносец» (1660) героем любовной сюжетной линии является Лелий, влюбленный в

Селию, отец которой собирается выдать ее замуж за сына богатого семейства Валера. Однако название комедии указывает на то, что главной, с точки зрения автора, является фарсовая сюжетная линия ревности Сганареля, который выполняет функции простака и в любовном сюжете является фигурой второстепенной.

Жена Сганареля находит портрет Лелия, оброненный Селией, что дает ее мужу повод для ревности. Дальнейшее развитие сюжета построено на недоразумении (комедийном приеме *qui pro quo*). Сганарель вызывает ревность Лелия, представившись ему мужем обладательницы его портрета, и затем ревность Селии, убедив ее в измене Лелия. Разрешается конфликт в результате случайного обстоятельства: становится известно, что Валер, чьего отец Селии прочил ей в мужья, женат на Лисе, что открывает возможность для брака протагонистов любовного сюжета.

Как видим, для ранних комедий Мольера типична развязка по воле случая, являющаяся не результатом усилий героя, а следствием внезапно открывшихся новых обстоятельств. Фарсовый сюжет о проделках плута используется нетрадиционно и является для драматурга предметом игры. В ходе развертывания действия любовный или фарсовый сюжет трансформируется, оказывается «мнимым» или пародируется.

Лучшие и самые известные из ранних комедий Мольера – это «Смешные жеманницы» (1659), «Школа мужей» (1661) и «Школа жен» (1662). Здесь драматургу удается, используя значительно переработанные традиционные комические формы, затронуть злободневные социальные проблемы.

В пьесе «Смешные жеманницы» реализуется одноходовой фарсовый сюжет плутовской проделки. Женихи двух провинциальных кокеток наказывают капризных возлюбленных, отправив к ним в качестве галантных кавалеров своих лакеев. Женихи и их слуги выступают в роли плутов, кокетки – в роли простушек. Любовный сюжет оказывается мнимым. Лакеи выполняют функцию «ложных героев». Женихи отказываются от своей функции влюбленных. Ситуация разрешается наказанием слуг. На первый план в комедии выступает социальная проблематика: критика жеманниц, неудачно подражающих посетительницам светских салонов. Считается, что в этой пьесе автор, разрабатывая свою концепцию жанра комедии, выступает как критик излишеств прециозной

культуры и защитник характерных для классицизма принципов разумности и простоты.

Пьесы «Школа мужей» и «Школа жен» также основаны на традиции фарса, но первый акт той и другой комедии посвящен подробной характеристике протагониста, что указывает на продолжающееся движение Мольера к созданию комедии характера. В «Школе мужей» выведены оба основных фарсовых типа – плут и простака. Роль простака исполняет Сганарель, собирающийся жениться на юной Изабелле, функции плута – Изабелла, которая через Сганареля передает любовные записки Валеру, устраивает свидание с ним и бежит вместе с ним из дома опекуна.

В пьесе «Школа жен» Мольер особенно искусно перестраивает фарсовое противостояние фигур плута и простака. Роли простаков в начале пьесы выполняют влюбленный Орас, неосмотрительно доверивший тайну своей любви Арнольфу, и Агнеса, воспитанная в полном неведении относительно плотских грехов и искушений. Но в конце концов влюбленные герои оказываются мнимыми простаками, а реально попадает впросак и терпит поражение Арнольф, собиравшийся жениться на своей молоденькой воспитаннице и пытавшийся добиться ее покорности.

Молодые герои поднимают «бунт» против деспотичного старика. Сюжет развивается за счет «обратимости» фарсовой ситуации. Мнимые простаки и плут меняются ролями. Но благополучная развязка, как и в других ранних пьесах, происходит благодаря открывшимся новым обстоятельствам. Агнеса находит отца, которого прежде принимала за претендента на ее руку и сердце. В пьесе есть элементы комедии характера, поскольку характер Агнесы в финале открывается по-новому, приобретает новые свойства (решительность, способность бороться за свое чувство).

2. Комедии периода расцвета творчества Мольера (1664–1668)

В 1664–1668 гг. драматург создает свои главные шедевры. В пьесах 1664 г. «Брак по принуждению» и «Принцесса Элиды» Мольер разрабатывает уже найденные приемы. «Брак по принуждению» – это фарс, в котором брат Доримены Альсид силой принуждает Сганареля к браку с сестрой, избивая его палкой.

К одноходовым фарсам относится и пьеса 1665 г. «Любовь-целительница». Ее герой Клитандо, чтобы получить в жены свою возлюбленную Люсинду, использует увлечение ее отца Сганареля медициной и является в дом под видом врача, чтобы «лечить» Люсинду от меланхолии. «Принцесса Элиды» (1664) – «галантная комедия с музыкой», где принц Итаки Эвриал добивается любви капризной принцессы Элиды, демонстрируя свое притворное равнодушие к ней. Фарсовый ход притворства / плутовства обрамлен в данном случае галантным декором. В этой комедии у Мольера появляется фигура шута, насмешника Морона.

Период расцвета в творчестве Мольера начинается созданием знаменитой пьесы «Тартюф, или Обманщик» (1664–1669), открывающей серию комедий характера. Название комедии свидетельствует о том, что в основе ее лежит фарсовый сюжет о проделках плута. Новое качество комедия приобретает благодаря тому, что сатирический характер лицемера выдвигается в ней на первый план, а любовная линия становится одним из средств раскрытия центрального характера.

В предисловии к «Тартюфу» Мольер поднимает статус комедии как жанра, утверждая, что она служит исправлению нравов и способна искоренять пороки. Поднимает статус комедии также заявление драматурга, что лицемерие, подвергнутое критике в «Тартюфе», является самым опасным пороком для государства. Стихотворная форма, героический александрийский стих, использовавшийся для произведений высокого жанра, также утверждают статус «Тартюфа» как «высокой комедии». Несмотря на этот статус, пьеса содержит элементы фарса (прежде всего это сцена объяснения Эльмиры и Тартюфа, во время которой прятавшийся под столом Оргон неожиданно появляется и разоблачает соблазнителя супруги).

Два первых действия комедии представляют собой расширенную экспозицию, в течение которой Тартюф не появляется на сцене, но подробно характеризуется различными персонажами. Любовную сюжетную линию формируют отношения Марианны и Валера. Но имеются еще две ложные любовные линии, в которых участвует Тартюф (отношения Тартюфа с дочерью Оргона Марианной и его женой Эльмирой). Модификация любовной линии, превращение ее в мнимую, или ложную, в данном случае состоит в

том, что в центр ее перемещается «вредитель», или «антигерой». Все остальные персонажи делятся на его сторонников (Оргон и его мать госпожа Пернель) и противников (все остальные персонажи).

В первой из них Оргон выполняет роль не только адресанта, но и помощника Тартюфа, поскольку хочет выдать за него свою дочь. Мнимой эта любовная линия является потому, что Тартюф, выполняющий функции антигероя, притворно играет роль влюбленного, им движет не любовная страсть, а корысть. Во второй «любовной» линии Тартюф, ухаживая за женой хозяина дома Эльмирой, выполняет функцию соперника Оргона, является «ложным героем». Не вполне справедлива оценка Тартюфа исключительно как лицемера. Его характер более сложен. Он не только стремится обмануть доверчивого Оргона и завладеть его имуществом, но является доносчиком, стремится скомпрометировать Оргона в глазах короля.

«Любовная интрига» Тартюфа с Эльмирой играет ведущую роль в разоблачении мошенника. Став свидетелем попытки Тартюфа соблазнить Эльмиру, Оргон разоблачает его и предъявляет ему обвинение. Но развязка «любовного» сюжета не является развязкой всей пьесы, поскольку истинной целью Тартюфа является не стремление овладеть сердцем Эльмиры или Марианны, а желание отнять у Оргона его дом, лишит его крова и скомпрометировать его в глазах короля. Как и во многих других комедиях Мольера, развязка создается не столько усилиями персонажей, сколько в результате вмешательства «высших сил». В «Тартюфе» конфликт разрешает король, который наказывает Тартюфа и защищает Оргона.

Если в рассмотренных выше ранних комедиях разрабатывались сходные сюжетные схемы, включающие элементы итальянской комедии и фарса, то в пьесах «Дон Жуан, или Каменный гость» (1665) и «Мизантроп» (1665) драматург отступает от ранней актантной модели. Эти комедии выделяются из всего корпуса произведений Мольера.

Характеры протагонистов здесь отдаленно напоминают типы плута (Дон Жуан) и простака (Альцест). Однако Мольер уклоняется от их традиционной разработки, наделяет противоречивыми свойствами и переносит конфликт из бытовой в более высокую сферу. Его Дон Жуан отважен, остроумен, свободолюбив, а Аль-

честен, прямодушен, благороден и честен. Нарушая правило единства характера, в обоих случаях Мольер создает фигуры самых сложных и неоднозначных персонажей в своем театре. В результате в обеих комедиях появляется трагический элемент.

Любовные истории в той и другой комедии «вывернуты наизнанку». В комедии «Дон Жуан» любовный сюжет инвертируется. Зритель наблюдает, как герой расстается с женщинами, избегает брака, а не стремится к нему (ситуация повторяется с покинутой супругой Дон Жуана Эльвирой, крестьянками Шарлоттой и Матюриной). В комедии «Мизантроп» героя окружают три женщины (Селимена, Элианта и Арсиноя), но не достается ему ни одна из них. Элианта становится невестой Филинта, Арсиноя отказывается от любви к Альцесту. Селимена не желает последовать за ним в изгнание, поэтому герой отказывается от их союза.

Сюжеты обеих комедий построены однотипно. Герой встречается и беседует поочередно с различными персонажами, и каждая встреча раскрывает новые грани его характера. В сюжетных линиях протагонистов раскрываются их человеческие качества и взгляды, а не новые элементы интриги. Не используются традиционные для Мольера приемы уловок, обманов, узнаваний, недоумений (*qui pro quo*), «случайные» развязки. Хотя в комедии «Дон Жуан» драматург прибегает к фантастической «машинерии» и вводит фигуру Каменного гостя, который в качестве посланца небес является наказать героя, но развязка закономерно вытекает из характера протагониста и обусловлена им.

В обоих случаях герой не награждается, а наказывается. Дон Жуан наказан за неумеренное женолюбие, дерзость и вольности в отношении церкви, а также за лживость и ханжество, которые он усвоил к финалу пьесы. Гибель героя облагораживает отвага, с которой он идет навстречу смерти. Мизантроп до конца остается верным своей прямодушной и непримиримой борьбе с лицемерием, без колебаний идет на разрыв со светским обществом и удаляется от порочного мира, не страшась грозящего ему одиночества. Герой уклоняется от характерного для эпохи типа поведения, в своих реакциях опережает время, которому более соответствует поведение Филинта, склонного к умеренности и компромиссам.

В период расцвета написан один из лучших фарсов Мольера «Лекарь поневоле» (1666), сюжет которого основан на средневековой традиции и строится с помощью приема *qui pro quo*. Любовная линия здесь играет вспомогательную роль. В центре пьесы фигура не влюбленного героя, но его помощника, который неожиданно удачно выпутывается из затруднительной ситуации.

Чтобы проучить мужа, жена Сганареля распускает слух, что ее супруг отменный лекарь. В результате Сганарелю приходится лечить «немоту» Люсинды и устроить свидание и побег влюбленных. Благополучная развязка происходит благодаря счастливому случаю. От наказания Сганареля спасает неожиданное известие, что Леандр, избранник Люсинды, получил наследство и стал завидным женихом, что удовлетворяет запросы отца Люсинды Жеронта.

Подобный сюжетный ход лежит и в основе фарса «Сицилиец, или Любовь-живописец». Протагонист комедии Адраст является к своей возлюбленной Изидоре под видом художника, чтобы писать ее портрет, и с помощью своей сестры Климены похищает Изидору из дома опекуна.

В комедиях «Амфитрион» (1667) и «Жорж Данден, или Одураченный муж» (1668) также используются фарсовые приемы. Комедия «Амфитрион», источником которой послужила пьеса Плавта, основана на мифологическом материале. Сюжет строится на повторении одного и того же приема *qui pro quo*. К женам Амфитриона и его слуги Созия являются, приняв вид их мужей, Юпитер и Меркурий. Мужья подозревают обман, но не могут уличить изменниц и вынуждены смириться перед волей богов.

В пьесе «Жорж Данден, или Одураченный муж» повторяется один и тот же ход, часто встречающийся у Мольера: одураченный муж, имевший неосторожность взять жену из знатной семьи, уличает неверную супругу, приглашая в свидетели ее родителей, но ловкая плутовка Анжелика каждый раз выпутывается из сложного положения, и Дандену, оставшемуся в дураках, приходится просить у нее прощения.

Еще одна пьеса, источником которой является античный сюжет, завершает период расцвета творчества Мольера. Это комедия «Скупой» (1668). В ней разрабатываются значительно транс-

формированные мотивы комедии Плавта «Клад»³, финал которой в оригинале не сохранился.

Из сюжета Плавта Мольер оставляет ряд важных мотивов: прежде всего главный мотив похищения шкатулки с деньгами (у Плавта горшка с золотом) и сцену препирательств главного героя с возлюбленным дочери, которого он подозревает в краже шкатулки. В этой центральной комической сцене персонажи не понимают друг друга и говорят о разных вещах (Валер о помолвке с Элизой, Гарпагон – о похищенной шкатулке).

Мольер привносит в античный материал сюжетную линию конфликта Гарпагона с сыном, которая вводит в пьесу важную тему разрушительного влияния порока скупости на семейные отношения. К ней относятся: сцена, где открывается, что заимодавцем Клеанта был его собственный отец, мотив соперничества отца и сына в борьбе за руку Марианны, сцену подготовки к обеду в честь Марианны. Любовная линия предстает в трех вариантах: Гарпагон / Марианна, Клеант / Марианна, Валер / Элиза. Любовное соперничество отца и сына за сердце Марианны представляет собой мнимую любовную линию. Гарпагон в ней является жертвой плутовской проделки.

Финал Мольер также разрабатывает самостоятельно. Благополучная развязка комедии происходит по воле случая. Богач Ансельм, которого Гарпагон прочил в мужа дочери, оказывается отцом Марианны и Валера. Возвращение шкатулки преобразует скупого и заставляет его согласиться с выбором сына и дочери.

Если в комедии «Амфитрион» Мольер выбирает античный сюжет, построенный на привычных для него сюжетобразующих приемах, то в комедии «Скупой» он разрабатывает новый для себя тип сюжета, обогащая приемы сюжетосложения за счет традиций античной комедиографии.

3. Сюжеты поздних комедий Мольера (1669–1673)

Первая из поздних комедий Мольера – «Господин де Пурсоньяк» (1699). В ней проявилась традиция итальянской комедии

³ В русских переводах известна также под названиями «Горшок» и «Кубышка».

дель арте, а также влияние средневекового фарса, эпопеи Рабле, драматургии Плавта, Скаррона и английской комедии Шекспира и Флетчера [5, с. 501–503]. Связь с традиционными характерами и положениями от современных до самых древних усложняет и углубляет сюжет и характеры пьесы и является одним из ее главных литературных достоинств.

Комедия рассказывает о похождениях в столице незадачливого провинциала. Главный герой представляет тип простака. Функцию идентификации комического персонажа выполняет его экстравагантное имя и указание на место жительства – Лимож. Комический образ невежественного педанта-лиможца был создан в эпопее Ф. Рабле⁴ и вошел в арсенал французской комедиографии. Характеристику протагониста дополняет у Мольера указание на его профессию адвоката, что является отсылкой к основному источнику сюжета (комедии дель арте), где педант-адвокат был одним из центральных персонажей.

По типу комедии дель арте строится интрига, представляющая собой серию розыгрышей, в центре которых неизменно оказывается простофиля-лиможец. Все ловушки и проделки, которые придумывают противники г-на де Пурсоньяка, строятся на приеме *qui pro quo*, т.е. представляют собой комические недоразумения, основанные на эффекте ошибочной идентификации протагониста.

В первой серии комических сцен Эраст, соперник Пурсоньяка, представляется простаку его давним знакомцем (мотив, отсылающий к комедии Скаррона «Не верь тому, что видишь»). Далее в первом действии Пурсоньяка объявляют умалишенным и отдают во власть алчных и невежественных врачей (мотив мнимого сумасшествия, на котором строится действие, отсылает к комедии Плавта «Менехмы»). Фигуры врачей, вымогающих деньги у пациентов, восходят к комедии дель арте. Во втором действии Пурсоньяка преследуют мнимые жены, обвиняющие его в распутстве (мотивы популярных комедий дель арте «Несчастья Пульчинеллы» и «Арлекин в немилости» встречаются также в новелле Скаррона «Смешной маркиз»). В третьем действии герой бежит в

⁴ В шестой главе второй книги студент-лимузенец учит Пантагрюэля изъясняться по-парижски, но при этом говорит на «макаронической» латыни, уродливо искажая французский язык.

женской одежде от преследования солдат и полицейских (мотив, встречающийся в комической литературе Средневековья, позднее распространенный в литературе барокко, в драматургии наиболее известный по комедии Шекспира «Виндзорские насмешницы», где в подобной роли выступал знаменитый Фальстаф).

Господин де Пурсоньяк – фигура не однозначная. Он отличается от дурачащих его мошенников Сбригани и Нерины искренностью и простодушием и, выступая в качестве комического резонера, не без оснований критикует парижскую суету и коварство парижан. В пьесе сочетаются черты комедии положений и комедии нравов. Простак становится в отличие от ранних пьес скорее положительным, чем отрицательным персонажем.

В том же 1670 г. была представлена комедия-балет «Блистательные любовники», являвшая собой инсценировку девятой оды Горация из третьей книги. Комедия развивает тему неравного брака. Здесь Мольер использует традиционный для него прием «случайной развязки». Полководец Сострат, ставший соперником принцев, добывается руки принцессы Эрифилы с помощью шута Клитиды, который заставляет принцессу признаться в любви к герою, вызвав у нее ревность ложным известием о страсти Сострата к Арсиное. Брак становится возможным и в результате вмешательства случая, и вследствие проявленного протагонистом героизма, когда Сострат спасает мать принцессы Аритиону от нападения дикого кабана.

В комедии нравов «Мещанин во дворянстве» (1670) Мольер возвращается к фарсовому сюжету плутни. Влюбленному Клеонту приходится притвориться сыном турецкого султана, чтобы завоевать руку Люсиль, дочери мещанина Журдена, мечтающего стать дворянином. Любовный сюжет дублируется. Влюбленными оказываются не только сын, но и отец, ухаживающий за маркизой Дорименой, а также слуги Николь и Ковьель. Но две последние любовные линии играют вспомогательную роль. Большую часть пьесы составляют сцены, иллюстрирующие нравы мещан и дворян, не имеющие отношения к любовному сюжету (сцены Журдена с учителями и его отношения с дворянами Дорантом и Дорименой).

Сюжет пьесы «Плутни Скапена» (1671) заимствован из комедии Теренция «Формион». Он близок также комедии дель арте. Мольер здесь использует привычные для него приемы сюжетов-

сложения. Слуга Скапен устраивает судьбу двух влюбленных пар, одурачивая двух стариков-отцов. Он добывает деньги, побивая их палками. Развязка оказывается благополучной благодаря случайным обстоятельствам: невесты находят своих отцов, обретают богатство и положение в обществе, и в результате препятствия для заключения брака исчезают.

В комедии «Графиня д'Эскарбанья» сюжет редуцирован, но основные типы персонажей представлены. Комедия рисует провинциальные нравы. Названа пьеса именем главной героини, которая выступает в роли простушки. Она неудачно разыгрывает светскую даму, блиставшую якобы в Париже. Ее дурачит влюбленный виконт, который притворяется поклонником графини и скрывает свою любовь к Жюли, так как их родители в ссоре и не дают согласия на брак. Развязка совершается благодаря счастливому случаю: становится известно, что родители помирились. В результате обиженная графиня утешается, выйдя замуж за г-на Тибодье.

В комедии «Ученые женщины» (1672) подобием плутни является ложное известие о банкротстве родителей Генриетты, которое приносит Арист, чтобы испытать женихов Клитандра и Триссотена. Ученый муж и поэт Триссотен, соперник Клитандра, соединяет в своем поведении черты простака и плута, поскольку, с одной стороны, смешон в своих потугах на поэтическое творчество, а с другой – разыгрывает роль влюбленного лишь из корыстных соображений. В то же время смешные в своих притязаниях на ученость Триссотен, Арманда и Филаминта не становятся жертвами проделок других героев, их комическая роль выходит за рамки амплуа простаков. Можно констатировать, что в «Ученых женщинах» драматург окончательно выходит за рамки сюжетной схемы, противопоставляющей фигуры простака и плута, характерной в прошлом для его театра. Черты персонажей-антиподов совмещаются в одном лице.

В комедии «Мнимый больной» (1673) Арган также совмещает функции простака и плута, поскольку на протяжении всего действия является жертвой алчных докторов, но в то же время сам устраивает плутовскую проделку, притворившись мертвым, чтобы проверить отношение к нему домашних. Функции плута выполняет в комедии также Туанетта, которая прикидывается ученым доктором. Врачи, хотя и морочат голову Аргану, но со своими не-

обоснованными претензиями на ученость выглядят скорее простаками, чем плутами. Таким образом, в последней комедии Мольера функции плутов и простаков окончательно совмещаются в поведении различных персонажей. Драматург выходит за рамки традиционной схемы.

Как видим, для мольеровской комедии специфика фабулы в значительной степени определяется теми изменениями, которые автор вносит в систему актантов Греймаса, свободно играя ею, осложняя и варьируя ее за счет введения в систему актантов дополнительных функций плута и простака, которые совмещаются в одном лице в последний период творчества.

Список литературы

1. *Бахтин М.М.* Слово в романе // *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 72–231.
2. *Греймас А.-Ж.* Размышления об актантных моделях // От структурализма к постструктурализму: французская семиотика. М.: Прогресс, 2000. С. 153–171.
3. *Дживелегов А.К.* Итальянская народная комедия. М.: Изд-во академии наук СССР, 1962. 228 с.
4. *Дунаева Е.* Великий лицедей, или Обманщик: эволюция фарса в высоких комедиях Мольера. М.: Издат. Группа Navona, 2000. 397 с.
5. *Мольер.* Собрание сочинений: в 4 т. Т. 3. М.: Терра, 1994. 832 с.
6. *Gutwirth M.* Molière ou l'invention comique: La metamorphose des themes, la création des types. P.: Minard. Lettres Modernes, 1966. 222 p.
7. *Moland L.* Molière et la comédie italienne. P.: Minard. Lettres Modernes, 1867, 379 p.

References

1. Bakhtin, M.M. "Slovo v romane" ["Word in a Novel"]. Bakhtin, M.M. *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of Literature and Aesthetics]. Moscow, Hudozhestvennaya literatura Publ., 1975, pp. 72–231. (In Russ.)
2. Grejmas, A.-Zh. "Razmyshleniya ob actantnyh modelyah" ["Reflections of Actant Models"]. *Ot structuralizma k poststructuralizmu: Francuzskaya semiotyka* [From

- Structuralism to Poststructuralism. French Semiotics*]. Moscow, Progress Publ., 2000, pp. 153–171. (In Russ.)
3. Dzhivegov, A.K. *Italyanskaya narodnaya komediya [Italian Folk Comedy]*. Moscow, Izdatelstvo akademii nauk SSSR Publ., 1962, 228 p. (In Russ.)
 4. Dunaeva, E.A. *Velikii litsedei, ili Obmanshchik. Evolutsiya farsa v vysokich komediyach Mol'era [A Great Actor or Deceiver. The Evolution of farce in the Molière's High Comedies]*. Moscow, Gruppya Navona Publ., 2018, 397 p. (In Russ.)
 5. Mol'er. *Sobranie sochinenii [Collected Works]*: in 4 vols. Vol. 3, Moscow, Terra Publ., 1994, 832 p. (Comments by A. Smirnov). (In Russ.)
 6. Gutwirth, M. *Molière ou l'invention comique: La metamorphose des themes, la création des types*. P., Minard. Lettres Modernes, 1966, 222 p. (In French)
 7. Moland, L. *Molière et la comédie italienne*. P., Minard. Lettres Modernes, 1867, 379 p. (In French)