

ценка в същност разделя хората на умни и глупави, на ограничени и егоистични като Арнолф и на разумни и духовно подвижни като Агнес. За Молиер (в това е най-голямата му близост с класиците, с Боало) разумният човек — това е високоморалният, етичният човек, с чувство за дълг, с будна гражданска и обществена съвест. Различните отсенки на смеха — от шегата до сатирата — в комедиите му означават и различната степен на обществена опасност, която представлява даден порок или явление. Молиер е злъчен и остро сатиричен в някои свои комедии, защото идеалите му за обществото и неговото устройство не се покриват с окръжаващата го реалност. Вярата в положителното начало, заложено в човешката природа, го карат да изобличава грозното и несъвършеното. Ако можем да кажем, че някъде Молиер е пессимист, то не е в конкретната комедийна ситуация или образ, а в общото усещане, с което той ни оставя при финала на пиесата си за трудното преодоляване на човешката глупост, за нейното присъствие във всички сфери на живота. И докато в някои битово-семеини отношения нещата могат да изглеждат фарсови, то при разкриването на по-сложни обществени противоречия впечатлението от комедиите му е двойствено. От една страна, е смехът, а, от друга — горчивината и болката, от колко заблуди в същност страдат хората, колко често се поставят в заплетени ситуации, увлечени от една страст и готови да я осъществят в ущърб на другите. В комедиите на Молиер е заложен контрастът между незначителността на целите и огромните усилия, хвърлени за тяхното реализиране от страна на героите. А също така неразумният начин, по който те ги преследват. Защото и трагическият герой може да не прецени точно средствата си — дори така е обикновено. Но това не предизвиква смях, тъй като идеалите му са високи и исторически перспективни. А при Молиер различният обхват на жизнените явления, „задачите“, които авторът поставя на образите, променят и изискват и различие в изразните средства. Същественото при него е натоварването на комедийните персонажи с решението на сложни философски задачи, утвърдени негативно.

Високата комедия е нов жанр, нейното откривателство принадлежи изцяло на Молиер. Тя има една характерна особеност, която още Пушкин отбелязва: „Тя не се основава единствено на смеха, а на развитието на характерите и доста често се приближава до трагедията.“⁵ Хегел смята, че Шекспир и Молиер поставят световната комедия пред нови теоретични въпроси: „Трябва да различаваме дали действащите лица са комични сами за себе си или са такива само за зрителите. При Молиер индивидите се отнасят с горчива сериозност към целта си. Затова те я преследват с цялото усилие на тази сериозност и не могат, ако бъдат накрая излъгани в нея или сами си я разрушат, да се смеят свободно и удовлетворено заедно с публиката, а само ошетенни предмети на една чужда насмешка.“⁶ Докато при Аристофан и по-късно при Шекспир героите накрая „се смеят свободно на своите цели и постъпки, на самите себе си, защото те не са сериозно обвързани с крайността, на която се отдават, а остават издигнати над нея, твърде осигурени в самите себе си от всеки неуспех и заговор“⁷. Тези герои според Хегел притежават „абсолютна свобода на духа“. Комедийните персонажи на Шекспир остават неошетенни, „неоскъбени“ от развързката. Защото те могат да застанат над грешките си и главното — да ги поправят. А при Молиер героите изживяват тежка драма, ограничеността им пречи да се погледнат отстрана и да пренежат истинския характер на постъпките си. Арпагон („Скъперникът“) изживява трагедия, когато загубва парите си. Зрителите са тези, които оценяват неговата страст като жалка и смешна. Същото се отнася и за Арнолф от „Училище за жени“ — загубата на Агнес е крах на илюзиите му и тежка драма за него.

По повод на „Училище за жени“ в Париж се разиграва голяма критическа битка. Доводе Визе дава тон на ругателствата срещу Молиер в редица злъчни статии, с които го упреква в аморализъм. Молиер е принуден да се защитава — с тази цел той написва малката комедия „Критика на „Училище за жени“ (1663) — непереведена у нас, която разкрива възгледите му за същността и предназначението на новия жанр. Тя е остроумен отговор на враговете му, който разярява Визе и той написва „Зелинда“ или истинска критика на „Училище за жени“.

⁵ А. С. Пушкин. О народной драме и о драме „Марфа посадница“, Пушкин и театр, М., Искусство, 1953. с. 393.

⁶ Хегел Л. Естетика. С., БКП, т. II, 1969. с. 795—796.

⁷ Пак там.

За да придаде тежест на нападите си и прикрие злобната си завист към успехите на Молиер, Визе му приписва осмиването на десетте божии заповеди и по този начин предизвиква католическата върхушка да насочи вниманието си към „Училище за жени“.

От битката не остава настрана и младият критик и драматург Бурсо, който е ангажиран от Бургундския хотел да напише пасквил срещу Молиер, като му обещава изиграването на една от слабите му комедии в същия театър. За няколко дни Бурсо създава „Портрет на художника или отговор на критиката на „Училище за жени“. Той подиграва Молиер по-безобидно, отколкото Визе, но прави намеци за частния му живот, които по-късно враговете на великия комедиограф ще използват за серия от доноси. Връхната им точка е обвинението, че Молиер се оженил за дъщеря си Арманда Бежар. Както е известно, Арманда е дъщеря на Мадлена Бежар, вирната спътница на Молиер през целия му творчески път. Но тъй като тя не е пожелала да разкрие истината за бащата на Арманда (дълго време живяла при една своя леля), това дава повод на изложения, които отиват дори до краля, който нарежда да ги прекратят, но това причинява големи огорчения на Молиер. Той отговаря на Бурсо с „Версайски експромт“ (1663) — непреведена. Молиер избира много интересна форма. Действието се развива в собствения му театър, актьорите са на репетиция, те играят ролите от свое име (Лагранж, Дюпарк, Дюкроази, Бежар). Тук се разкриват възгледите на Молиер за театъра, които той противопоставя на стила на Бургундския хотел, като осмива условно-приповдигнатия маниер на игра, който противоречи на естествеността и правдата. Мокулски отбелязва, че във „Версайски експромт“ за първи път се проявява „класовото съзнание“ на Молиер, който осмива маркизите, като ги сравнява с шутове.

Имало опасност тази борба да се превърне в дълга и уморителна дискусия. Но Людовик XIV я прекъсва, като разрешава представянето на „Училище за жени“. Въпреки борбите и притесненията театърът на Молиер се усъвършенствува непрекъснато. Доходите му растат, популярността му е огромна. Кралят обаче иска Молиер да му се реваншира за оказаната подкрепа и затова му поръчва за две седмици да подготви една комедия-балет за дворцовия празник на Лувъра. Молиер написва „Насила оженване“ (1663), поставена и превеждана у нас много пъти.⁸ Заслужава да отбележим блестящия превод на Гео Милев от 1924 г.

Въпреки че у нас балетните сцени, печатани отделно като либрето в съчиненията на Молиер, на „Насила оженване“ при всички постановки са били пропускани, те имат значение за цялостната композиция на този фарс, защото не са солово-развлекателни номера от ревю-програмата, а са влетени в тъканта на действието. Присъстващите на тържеството са били поразени не от наличието на балет в комедията, а от уметелото съчетание на фарса с танца. Такъв „нисък сюжет“ не е предполагал балетни допълнения, които обикновено разнообразяват пасторално-митологичните сюжети. На дворцовите празници соловите танци и балетните дивертисменти се изпълняват от грации, нимфи; алегорични фигури, като радостта, щастието, красотата и т. н. С „Насила оженване“ Молиер предизвиква истинска революция в жанра комедия-балет, като не само променя характерите по линия на макар и ограниченото, но реалистично тълкуване, но и свързва балета и танца със сюжетната тъкан, прави ги зависими един от друг. Балетният номер тук е продължение на драматичния диалог. Той може да означава промяна в ситуацията, да допълни характеристиката на образа или да уплътни по-нататъшното развитие на интригата.

Молиер е писал и много галантни балети: „Елидската принцеса“ (1664), „Мелисерта“ (1666), „Комически пасторал“ (1666), „Блестящите любовници“ (1670) и „Психея“ (1671).

Но приближава се още едно празненство — „Увеселението на вълшебния остров“ (във Версай), по-пищно и великолепно от всички, които са ставали досега. Организацията му е предоставена на Молиер от краля. Това празненство се състои от пасторали, идилични сценки, танци, циркови атракции и т. н. Един от номерата в тази грандиозна програма е „Тартюф“, представена в последния ден. Скандалът, който избухва, не може да се сравни с този по повод „Училище за жени“. Тайната католическа организация „Обществото на светите дарове“ („из-

⁸ Преводи на: П. С. Б о б е к о в, Цариград, 1873; от руски, без автор, Русе, Гулабчев, 1894; Н. Соколов. С., Хемус, 1914; Г. Бакалов. С., Хемус, 1918; Г. Милев. С., Хемус, 1924.

пълняващо функциите на тайна църковно-политическа полиция“ — Мокулский), покровителствувана от царицата-майка Ана Австрийска, вижда осмяна в комедията цялата си религиозна политика. Свещеникът Пиер Руле се обръща към краля с искане този „демон в човешка кожа, предвестник на адския огън“, да бъде изгорен на клада като еретик. Въпреки че кралят (който тогава е на двацет и шест години) се забавлява много с „Тартюф“, той не се поколебава да я спре под силния натиск на парижкия архиепископ Перификс, който заплашва с отлъчване всеки гражданин на Париж, позволил си да отиде да гледа „Тартюф“.

Молиер започва яростна битка за своята комедия, която продължава дълги години. Гой пише няколко прошения, издавани по-късно като предговори към „Тартюф“. Освен това бързо преработва пиесата, но чак след три години (1667) със съдействието на Мадам (херцогиня Орлеанска) тя се играе под заглавието „Измамникът“. Тартюф тук вече не е религиозно лице и се нарича господин Панюлф. Но „оригиналите“ пак забраняват копнето“ по получливия израз на Молиер и въпреки устно разрешение на Людовик XIV господин льо Ламоаньон, в момента префект на Париж, веднага я забранява. Не помагат нито увещанията, нито молбите. Молиер праща Лагранж и Латорилиер в Лил, където се намира по това време кралят, с молба да реши постановката. Но Людовик предпочита да не дава заповеди отдалеч. И чак в 1669 г., след смъртта на Ана Австрийска, комедията вижда бял свят под старото заглавие „Тартюф“ и предизвиква фурор. Поставянето ѝ има широко обществено значение, защото тя бичува религиозната институция, която има огромно влияние.

Всички молиеристи, които разглеждат „Тартюф“, от Ж. Шапер („Structures de Tartuffe“) и Бояджиев („Молиер“) обръщат внимание преди всичко на оригиналната структура на комедията — главният герой тук се явява едва във втората сцена на трето действие, а първите два разкриват останалите персонажи и техните взаимоотношения. Тук се забелязват и чертите на Тартюф, а също така и отношението към него. Особеното в „Тартюф“ е, че още първата реплика подсказва един назрял и оформен за разрешение конфликт. В същност първите две действия, от една страна, разгръщат конфликта, а, от друга, са експозиционни по отношение образа на Тартюф. Конкретната експозиция, запознаването на Тартюф с Оргон, който намира в него своя идеал и дори му завещава имуществото си, не е показана в драмата. Завръзката става без участието на главния герой — когато семейството решава да се бори с него. Така Молиер използва едно сложно взаимопропикване на елементите на композицията, продиктувано от стремежа да се създаде интерес към главния герой, да се предизвика фантазията на зрителя и неговото любопитство. Когато Тартюф се появява, той заварва един „подготвен терен“. В началото на пиесата семейството на Оргон организира малък заговор срещу него, защото той вече заплашва не само спокойствието, но и материалните им интереси. Заслепленieto на Оргон е непробиваемо. Най-пълно то е разкрито в знаменития диалог между Оргон и Дорина (I д., 3 сцена). Интересът на Тартюф и неговото здраве, настроение, желание е толкова всепоглъщащ, толкова важен, че Оргон не забелязва иронията на Дорина. Само му досаждат опитите ѝ да го отклони от главния му интерес със съобщения за състоянието на Елмира и другите членове на семейството. Молиер гениално в няколко реплики умее да внуши впечатлението за човека, всецяло погълнат от една страст, изпаднал в особено екстатично състояние, за който обикновените взаимоотношения и критерият за тях са придобили други измерения и за когото логиката, както е в случая, е чиста измица. Тази психологическа тънъкост намираме и в други образи (Арпагон, Журден и т. н.). Това е подчертано дори в сцената на „любовните недоразумения“ (II д., 4 сцена) на Тартюф, една прелестна интермедия, слабо свързана с основната интрига в комедията, която разкрива психологията на влюбените. Внезапният гняв, отчаяние, близнала радост, подозрение, ревност или пълно доверие се сменят по-бързо от мига. Мариана и Валер са разкрити леко комедийно, с поетически финес. Иронично-веселата линия на решението на тези образи е в контраст с възрастните — Елмира, Клеант, Оргон, които трябва да прибегват до уловки и комбинации в името на своите интереси, а не поради естествена привързаност или искрени чувства. Оттук и горчивите нотки, и драматичното звучене на конфликта, уловени много добре от френския режисьор Планшон. Оргон изпитва искрена привързаност, дори преклонение пред Тартюф. Но се оказва, че с това той пречи на семейството си. Постава тези, с които е свързан, в тежко положение. Той е принуден да се бори с тях за чувствата си.

Те пък от своя страна организират клопка срещу него, за да го върнат в лоното, където той вече няма да е щастлив. Тази клопка е необходима според Молиер, но самият похват е недо-стоен — в случая има едно изравняване на моралните качества на противниците, — макар и за един миг, всички стават мошеници. Молиер поставя въпроса за средствата, с които се води една борба, за начина на разкриване на истината и стига до печалния извод, до парадокса, че измамата може да бъде средство за победата на истината.

Здравият разум в комедията е Дорина. Тя не говори сложно и абстрактно като Клеант и затова думите ѝ имат повече стойност. Макар че не може да повлияе на Оргон, тя му пречи — нейните иронии и забележки го смущават. Той се мъчи да намери доказателства срещу тях, а когато не ги открива, гледа да избегне присъствието ѝ. Дорина обаче не е само прислужни-чка — правата ѝ са очевидно по-големи, — тя свободно казва мнението си, при това то се изслушва с внимание, с него винаги се съобразяват. Фарсовият жест, сочната реплика, бито-вата реакция разкриват народния произход на Дорина и присъствието ѝ в пиесата носи едно странно успокоение, дава надежда и опора на Елмира, Мариана и Валер. Но дори оптимизмът на Дорина, жизнерадостната стихия, заключена в нея, не могат да помогнат срещу Тартюф.

Кулминационната сцена в пиесата е скриването на Оргон под масата, откъдето той под-слушва разговора между Елмира и Тартюф. Тя е решена фарсово. Тук авторът дава богати възможности за различни акценти. Обикновено Оргон се подава изпод масата, Елмира му прави знаци да се скрие. Л. Тенев пише за изразителното лице на Кисимов, на което се сменя учудването, потресението, смайването от поведението на Тартюф. Той подчертава комедино-буфонадната линия в решението на образа — „Публиката се заливаше от смях и в момента акцентът бе на „измамения мъж“, а не на злодейството на лицемера.“⁹

В постановката на Планшон тази сцена е лишена от фарсова заостреност. Оргон е прину-ден от Елмира с „нежна настойчивост“ да се скрие под масата, като и двамата изпитват неу-добство от това положение. Той нито един път не се показва изпод покривката, а когато излиза, не може да промълви нито дума — толкова е наранен от предателството на Тартюф. Лице-мерът по-бързо се свързва от него и заявява, че ще отмъсти. Сцената не е смешна, защото Оргон страда. Това не е просветлението, което ще доведе до хармония в дома, а последният удар, който му нанася несправедливият живот.

Тартюф, човекът, който „дори и като пие вода, лицемери“ (Пушкин), е стигнал символ на този порок. Това е един от значимите образи в световната комедиография. Със създаването му, ако използваме думите на Белински, „Молиер поразява отровната хидра на лицемерието пред очите на цялото измамническо общество“. Големият мошеник Тартюф използва рели-гията като средство за преуспяване в живота. Носи я като пелерина на разбойник, с която може да прикрие лицето си. Но и с лекота я сваля, когато иска да покаже, че не го интересува само небето. Във времето, когато Тартюф е още близък до „оригиналите“, впечатлението от появянето му като сценичен персонаж е било зашеметяващо. Едва ли е въздействувал тол-кова като художествен образ, колкото като правдиво разкриване същността на носителите на религиозната доктрина. За тях вярата е начин за забогатяване и създаване на обществено положение. А принадлежността към църковната йерархия автоматично дава право на вся-какви облаги и осигурява свободен достъп до джоба и сърцето на набелязаната жертва. Какво е необходимо за това — добре заучени, изпълнявани с благочестиви интонации папъствени изречения и цитати от евангелието или други църковни книги. Отвлечен израз на лицето, бавни и отмерени движения, винаги кротък и тих глас. Търпение да изслушаш и най-голямата глупост и да не трепнеш, голяма доза артистичност, за да можеш да усетиш каква роля искат да изпълниш, и то точно в момента, добър нюх и бързина в ориентиране към мястото, откъдето може да завали златният дъжд. И съвсем не на последно място любов към хедонистичните удоволствия, „към радостите на плътта“, които могат да се прилагат най-свободно, защото из-кусеният благочестивец знае всички начини на примирение на небето със земята.

** Френското общество по това време „познава“ в лицето на Тартюф много високопоставени религиозни служители. Дори започват спорове. Едни твърдят, че Молиер е имал пред вид

⁹ Л. Тенев. Актьори и роли. С., Наука и изкуство, 1966. с. 82.

самия Лашез, духовник на Людовик XIV. Други казват, че това е президентът Ламоаньон, до ушите на когото стига тази интрига и той играе немалка роля за забраната на „Тартюф“. Шушука се, че Молиер има пред вид и красавец-свещеник Камбиев, който разорява семейството на мадам дьо Шатийон. Благочестивата дама била толкова влюбена в Камбиев, че когато го виждала, винаги припадала от изблик на чувства.¹⁰ Говори се много, че Тартюф е Дюгамел, абат, живеещ заобиколен от много жени. Неговият дом приличал на харем. Някои твърдят, че Молиер е имал пред вид Ренвиле, който толкова потънал в разврат, взимане на подкупи и „сладък живот“, че бил принуден от ръководството на църквата да отиде в манастир, за да се спаси от затвора. И все пак най-много разговори имало за абат Рокет, приближен и любимец на Ана Австрийска.

Явно е, че образът на Тартюф има много допирни точки с действителността, но би било пресилено да се каже, че той се покрива напълно с определен прототип. В същност качествата на всички тези лица, за които споменахме, са и качества на Молиеровия Тартюф. Той е бърз, рефлективен, съобразителен и целенасочен. Хванал е Оргон в мрежата си и го разиграва като безпомощна муха. Дори се е домогнал до това, мухата да е щастлива и да му благодари непрекъснато. Но всички тези качества на Тартюф са скрити под маска — тя се е сляла с лицето и поведението му. Той я повдига малко в срещата с Елмира не защото е загубил бдителност, а от каприз, от желание да пококетничи и да се поперчи. Тартюф е тщеславен, а в тази къща няма с кого да сподели истината за таланта си. Трябва да се крие непрекъснато. Това е единствената слабост на Тартюф, която обаче не го проваля. Той се оказва по-хитър от всички. В момента, когато мислят, че са се отървали от него, той захвърля маската и заявява, че къщата е негова собственост. Но си позволява да го направи едва след като е сигурен, че няма опасност от провал. И той е прав, защото вече, както казахме, по логиката на сюжета и обстоятелствата Тартюф побеждава.

Образът на Тартюф, това е сигнал за тревога, призив за борба с него навсякъде, където той се появи. А Тартюф може да бъде открит във всяко време, в различни модификации. С. Мокулски много точно нарича комедията политическа сатира. Тези сцени, на които някога се слагаше главният акцент (в които Тартюф се разкрива по отношение на религиозното лицемерие), в днешните постановки добиват експозиционен характер. Те разкриват една черта на образа „маньовър на Тартюф“, начин на провеждане на своите цели, без да изчерпват образа. Сега реалната опасност от тартюфовците не е в религиозен план. Стремешът на героя да получи къщата и богатството на Оргон, особено шантажът с поверителните документи, звучи много съвременно. Жаждата му за забогатяване, за материална и духовна власт, за което той използва всички средства, пълното му морално деградиране, опустошеното извратено съзнание на Тартюф доминират в трактовката му. Духовното ограбване, лъжата, посяването на недоверие между близки хора и фалш в отношенията, прикриването зад високи морални принципи за осъществяване на собственически интереси, всичко това е съвременният аспект на Тартюф, който трябва да се гони от нашия личен и обществен живот.

Във финала Молиер въвежда един царски чиновник „да направи“ развързката. Той арестува Тартюф и спасява бащата на семейството от разорение и затвор. Ако Тартюф бе победил, комедията щеше да се превърне в драма. Може би с тази развързка Молиер е искал да потвърди вярата си, че Людовик XIV никога не оставя поданиците си в ръцете на разни мошеници. Но независимо от това, дали смята финала за „поклон“ от страна на Молиер към краля-слънце или невъзможност по друг начин да запази жанровите граници на комедията, той има своето оправдание в сатирическото звучене. Само чудо може да спаси Оргон от лапите на Тартюф. Защото всичко в обективната действителност сочи към точно обратното развитие на събитията. В този случай изкуствеността деус екс махина не е небрежност от страна на автора. Тя е още един удар по политиката на краля, още един горчив упрек на Молиер срещу съвременната му действителност.

В зависимост от епохата, от режисьорските и актьорските концепции „Тартюф“ получава различни трактовки. Образите се разкриват гротесково или драматично, буфонадно или с иро-

¹⁰ Вж. А. Веселовский. Этюды о Мольере, Тартюфф, М., 1879.

ния. Оказа се, че най-много варианти търпи Оргон. Той може да бъде решен като прекалено доверчив и наивен до глупост. Или като сериозен, умерен, но измамен човек. В някои постановки го оправдават, а в други го осъждат почти наравно с Тартюф.

Трактовката на Оргон като безпомощен глупак изразява едно становище, че злото не е опасно за умните хора. Но именно в това не е акцентът на Молиер. Той иска да подчертае, че и умните хора могат да изглеждат глупави в зависимост от ситуацията и от това, дали са оставили чувствата им да ръководят изцяло постъпките им. Същото е и с тезата за абсолютната невинност на Оргон — при всички случаи той е виновен, — дори за това, че проявява егонизъм, като мисли само за себе си и реализира приятелството си с Тартюф за сметка на близките си. Семейството на Оргон е порядъчно, със строго определен ред, очевидно той в срещата си с Тартюф „открива“ другата страна на живота: красивите думи взима за реалност не защото е глупав, защото му липсва точно това, което Тартюф претендира, че ценя и притежава — духовност, извисеност на чувствата, благородство. Същевременно Оргон чувства нужда да бъде опора на някого. Да може, макар и с материални облиги (на които приятелят му казва, че не държи, а Оргон за пръв път среща такъв човек — самият той е практичен и делови), да му създаде спокойствие и щастие. Тартюф му е внушил, че е поел страданието на плещите си и Оргон чувства, че е недостоеен за вниманието му. Всичко, което му дава, той го прави в същност за себе си — да покаже колко е безкористен и безразличен към „презрените материални интереси“. Той цели да се хареса на Тартюф, да бъде обичан и уважаван от него. Типично буржоазен начин на реакция — духовните ценности се заплащат в брой.

Тартюф и Оргон се нареждат между вечните образи в световната драматургия. Гриб пише, че при характерите на Молиер има тази „абстрактна обобщеност“, която приближава типа и маската. Разбира се, има качествена разлика между философското обобщение, социалната значимост и оригиналност, които Молиер влага при създаването на един характер, за разлика от маската, която не притежава индивидуално своеобразие. Но съдържанието и на двете понятия е едно и също — съгласно обрисуване на характери, които нямат тясно национално или временно значение. Това най-вече се отнася до Тартюф. Тази комедия се играе у нас непрекъснато. Особено много в 20-те и 30-те години. Тя има повече от 15 превода.¹¹

Половин година след първата редакция на „Тартюф“ Молиер пише „Дон Жуан“¹² (1665), където разработва известната испанска легенда за неотразимия прелъстител Дон Хуан. Но в тази комедия не става дума толкова за „донжуанството“, а за вътрешното опустошаване, духовно деградиране, извратеност и цинизъм на аристокрацията. И пак долавяме, както в „Тартюф“, този скрит въпрос у автора — защо е всичко това? Какво следва от него? Молиер разкрива явлениято и оставя читателя и зрителя сам да си направи изводите. Смелият Дон Жуан е блестящ рицар, красавец, атеист и философ. Но той няма опорна точка в живота, няма други интереси освен любовните победи, които извършва заради играта (за да разсее скуката), и в мига на съгласието на жената вече бяга от нея. Той е уморен дори като консуматор. Но помислянето е (на което акцентира Молиер), че Дон Жуан опустошава всичко, до което се допират. Той е лицемер, не по-малко гъвкав от Тартюф — в този образ френският комедиограф продължава развитието на своята основна теза, че религията е покривало за много грехове, условие за спокоен живот сред измама и разврат.

Вечният спътник на Дон Жуан е неговият мъчно подвижен и бавно съобразяващ слуга Сганарел. Той обаче си позволява да има собствено мнение, да коментира постъпките на господаря си, да ги прещенява и дори да го поучава. Разбира се, в комедийна светлина той не е толкова ловък и остроумен като Маскарил или Скапен. Но е трезв и порядъчен. Сганарел обаче е безсилен пред ума и скептицизма на господаря си.

¹¹ Преводи на: А. Константинов, С., Вълков, 1896; Н. Вранчев, С. 1925; П. Сапов и д-р Ж. Маринов, 1931; Г. Жечев, С., Световни писатели, 1937; Д. Симидов, С., Знание, 1937; А. Разцветников, 1938, 1946, 1949, 1959, 1962, С., Народна култура; Н. Сотирова, 1938; М. Вългенов, 1939; Т. Кулумджиева, 1939, С., Кулумджиев; Д. Симидов, 1940, С., Игнатов; Н. Вранчев, 1946; М. Вългенов, 1946; Г. Жечев, 1946; Д. Симидов, 1947.

¹² Преводи на: Г. Н. Попов, 1897; В. Виолетов, С., Хемус, 1909; Н. Соколов, С., Знание, 1914; Г. Бакалов, С., Хемус, 1918.

Молиер обикновено гради образите по линия на една страст. Единствено Дон Жуан прави изключение със своята многостранност, развитие, изменение. „Дълбочината на характеристиката на Дон Жуан се състои в това, че в образа на съвременния аристократ, обхванат от жаждата за чувствени наслади, Молиер показва в какво се е превърнало жизнелюбието на ренесансовия герой.“¹³ Ж. Шерер в своята книга „Sur le Don Juan de Moliere“ пише, че това е единствената комедия на Молиер, в която героят притежава активност, равна на тази на ренесансовия, докато другите персонажи, като Алцест и Арпагон например, са по-скоро „потърпевши“, те трябва да отговарят на ударите, то Дон Жуан, „сам и непрекъснато се втурва в действието, държи в ръцете си цялата интрига, която не изпуска докрай“. В този смисъл пиесата според Шерер може да бъде оприличена на съвременна ревю-програма, тъй като всички персонажи с изключение на Дон Жуан се явяват най-много в две сцени. Те изпълняват своя „слов“ номер и напускат мястото на действието. Именно това сближава Молиер с Шекспир. Но, от друга страна, самият начин на постройка на характера и целенасочеността на неговата активност показват разликата между двамата велики автори.

Но как в епохата на организиране на силите на нацията, на герои като тези на Корней и Расин се явява един, който по апатичност и деградираност можем да свържем едва с някои образи от драматургията на ХХ в. Това е основният въпрос по отношение съвременната трактовка на „Дон Жуан“. Докъде е стигнало прозрението на Молиер с образа на Дон Жуан? Какво точно предвижда той? Злодейт у Шекспир умира героично и гордо (Ричард III, Яго), а Дон Жуан изпитва отегчение дори и от смъртта.

Дон Жуан, това е героят-индивидуалист, който преследва своите цели докрай и умира без страх. Дотук чертите му съвпадат с тези на ренесансовите герои. Но само това е общото. В същност той няма за какво да се бори или по-точно това, за което се бори, няма стойност, не му доставя радост, а равнодушие, непознато на Шекспировите герои. Тук може би прозрението на Молиер е отишло най-далеч — той показва безпътницата и безизходицата не само на обречената класа, но и на всички тези хора, които съзнателно пропилили възможностите си, стават един ненужен баласт в обществото. В известен смисъл Дон Жуан може да бъде решен във фарсов план — колкото и това да изглежда невероятно на пръв поглед. Или в драматично-сатиричен, което е по-близо до замисъла на Молиер. Първото решение има място, когато снижението на образа се прави с цел осмиване на явлението, показване на неговата изживяност и непригодност, когато то е напълно „преодоляно“ в съвременността. Но в такъв случай страда философската дълбочина на комедията. Една драматично-сатирична трактовка разкрива пагубните последици от липсата на идеи и обществено-полесни дела, от самоизолирането и самолюбването, поради което загива Дон Жуан. Преди физически да умре, той вече „не съществува“. Затова може би Молиер така бутафорно го кара да излезне от земята. Преди званието от него съгрял на последната му жертва дон Елвир, когото Дон Жуан е убил на дуел, се явява във финала и отвежда героя в пъкъла.

Много от съвременниците на Молиер са свързвали тази развръзка пак с осмиване на религията. Абат Рошмон¹⁴ е толкова възмутен, че нарича Молиер „един от най-страшните врагове на Христовата черква, родени в нашия век“. Рошмон смята, че справедливото отмъщение на небето, с което черквата заплашва всеки вярващ, е оскандалено и показано като фарс, който не може да уплаши никого. Известно е, че принц Конде, който в края на живота си напуска блестящите салони и се отдава изцяло на религиозен размисъл, също пише против „Дон Жуан“. Принцът е възмутен от това, че защитата на религията и на морала са оставени в ръцете на един глупав и смешен слуга. Интересно е, че Макс Фриш в своята пиеса „Дон Жуан или любов към геометрията“ показва следната сцена: героят е поканил всички жени, с които е имал връзки, на вечеря. Но преди това заедно със Сганарел той подготвя пристигането на Командора и собственото си изчезване. Отиването в пъкъла е просто един театър, с който героят иска да се отърве от всички наведнъж и държи те да повярват, че той е попаднал направо в ада. С тази откровена пародия Фриш доразвива мисълта на Молиер, заложена в развръзката —

¹³ Г. Н. Бояджиев. Гений Мольера. Собр. соч., т. I, М., Искусство, 1965. с. 50.

¹⁴ Цит. по Мокульский. Мольер, М., 1936. с. 233.

наказанието на престъплението няма защо да бъде чакано от небето. Оттам то никога няма да дойде. А в „Дон Жуан“ Фигейредо въобще премахва тази развръзка. Неговият герой се счита за достатъчно наказан от жените и всички притеснения, които те му създават. . . Той е намерил ада на земята и няма защо да отива другаде. Тук той е жалка креатура на Лепорело, своя слуга, който в същност е знаменитият любовник, криещ се зад „блещящата фасада“ на Дон Жуан. Почти всички автори, които разработват легендите за Дон Жуан (и Пушкин, и Байрон в това число), поставят въпроса за отношението между удоволствието и дълга, за вечната дилема, пред която е изправен човекът, и за пагубните последици от едностранчивото ѝ решение.

Но притесненията, преследванията, неприятностите, които съпътствуват Молиер през целия му живот, сега са най-силни, го карат бързо да приключи с този фарс и да напише в същата година най-мрачната си пиеса — „Мизантроп“¹⁶. Трудно е тя да се нарече комедия не само заради сериозността на проблема, но и поради образа на главния герой, където основната доминанта е драматичното възприемане на действителността и саркастичната оценка на обществото и неговия морал. Алцест е умен и благороден, честен и искрен, но той не знае как да се противопостави на пошлостта, лицемерието, продажността и избира най-нереалия път на борба — пасивната затвореност, доброволното оттегляне от обществото, което му е ненавиствено. Може би тук е упреъкът на Молиер към него — по-трудно е да живеем сред тези хора. Ненапразно казват, че в Алцестовите гневни тиради авторът е излял много от собствените си огорчения. Дори неговите врагове смятат, че в „Мизантроп“ той дума по дума е предал, разказал и описал моменти от семейния си живот. След излизането на премиерата в цял Париж се говорело, че Селимена е в същност Арманда Бежар, а Молиер е жалък и нещастен рогоносец, непрекъснато лъган и отблъскван като Алцест. Действително Арманда е била очарователна и смела кокетка. Молиер имал мрачни и тежки моменти в живота си. Но би било неправилно да ограничим анализа на тази сатира само до лични несполуки и огорчения от живота на автора. Нейното жилище докосва всички пластове в обществото, разкрива корупцията не само в интимните отношения, но и в обществените, държавните.

¹⁵ Преводи на Ив. Димов, 1911, и Т. Ненова, 1931.

¹⁶ К. Величков. С., Ст. Атанасов. 1904; Ст. Петров. С., Народна култура, 1959.

и спокоен живот. Алцест не може да намери място за себе си сред такива хора, които са се отrekli от всички морално-етични принципи и всекидневно потъпкват достойнството си.

В „Мизантроп“ Молиер за пръв път показва любовта в лицето на Селимена като зависеща от богатството, от мястото на кандидата в обществената стълбца. Когато трябва да избира между Алцест и светския живот с неговите клоки, интриги и подлости, за нея няма колебание. Селимена дори не може да разбере причините за гнева на Алцест. Изискванията му за честност, вяност и искреност ѝ се струват смешни и глупави. Тя, както и другите, смята, че само ревността му го кара да бъде така придиричлив. Всички наричат Алцест мизантроп и това е парадоксът, скрит в заглавието — този, който вижда реално нещата, е наречен човеконенавистник, а той ненавижда именно античовешкото принижаване на отношенията между хората, свеждането им до тъпла от възторжени лицемери. Поразително точна критика на разлагане на обществото, на пълната отчужденост, неразбирателство и безотговорност. Честният човек е осъден на абсолютна самота.

Оттук нататък остава по-малко от една крачка, за да се стигне до трагедийния жанр. Но Молиер не прекрива този ръб, той балансира, показва Алцест в някои моменти напълно в плен на ревността, в други неловък, слаб, избухлив и така запазва границите на комедията, която има голямо влияние в световната драматургия, достатъчно е да споменем Сирано дьо Бержерак и Чацки („От ума си тегли“).

След „Мизантроп“ Молиер създава „По неволя доктор“¹⁷ (1666), където за последен път срещаме образа на Сганарел. Хитрите и ловки машинации, с които той излъгва буржоата Жеронт, му създават голям успех сред публиката. Лантиляк¹⁸ нарича този фарс „водопад от веселие“. Тук Молиер наново се връща към буфондно-триковото разиграване на ситуацията, към гротесковия ескиз и солената шега.

В „Жорж Данден“¹⁹ (1668) той поставя темата, подхваната в „Ревността на Барбуйе“, но я разработва по-богато и забавно. Анжелика изменя на Жорж Данден с Клитандър. Тя презира мъжа си, защото е груб и прост, а той, останал сам пред къщата си, изпъден от хитрата и невярна съпруга, си повтаря тъжно: „Ти си го искаше, Жорж Данден“, реплика, станала знаменита в цял Париж.

Интересно е, че „Жорж Данден“ на Планшон бе решен като драма на човека, който има илюзията, че чрез брака може да постигне някакво липсващо му духовно преимущество. Планшон акцентира на „осъзнаването“ на Данден и разминаването му с Анжелика, на всички обстоятелства, които правят хората врагове и ги довеждат до взаимна ненавист. Те се измъчват непрекъснато само защото са имали глупостта да се оженият с някаква користна цел. В случая Планшон изведе драматично идеята, която Молиер внушава със средствата на фарса. Бракът по сметка е винаги нещастен. Още тук с образа на Анжелика Молиер загатва, че жакдата за притежанието на пари е порок, развил се в резултат на деформирането на човешката природа по социално-обществени причини. За Арпагон („Скъперникът“ — 1668)²⁰ изгубването на парите е тежка драма. Толкова силна за него, колкото властолюбието на Шекспировия Ричард. Тук геният на Молиер се разкрива в една от най-песимистичните си страни. Той пръв видя това, на което Балзак посвети толкова романи и което ще стане въпрос номер едно в XIX в. — разрушаващата сила на парите. Страстта към тях е доведена у Арпагон до крайност. Той мечтае да наследи децата си. Тревогата на Молиер е намерила израз в този уродливо-гротесков образ, за когото Гюте пише, че е „символ на отвратителното извращаване на човешките чувства“. Овеществяването на човека, превръщането му в роб на материалните блага, в случая изразено в мъртвите пари, представлява голяма опасност за морала на ця-

¹⁷ Г. Бакалов. С., Хемус, 1918; Гео Милев. С., Хемус, 1924; Д. Сапов и Ж. Маринов. 1931; Н. Соколов. С., Знание, 1932.

¹⁸ E. Lantilhac. La comédie, Paris.

¹⁹ Ив. Лилиов. Букурещ, 1872; Н. Соколов. С., Знание, 1914; Г. Бакалов. С., Хемус, 1918.

²⁰ Преводи на: М. Балабанов. Цариград, 1875; М. Москов, 1914; Гр. Пасков и Д. Дебелянов. С., Ал. Паскалев, 1917; Ст. Андрейчин. С., Живот, 1918; Д. Сапов и др. Ж. Маринов, 1931; Д. Симидов. С., Игнатов, 1937 и 1940.

крито, откровено, като нещо, което е в реда на нещата. И тук, както във всяка своя комедия, Молиер разкрива порока и чрез отношението му към любовта. Арпагон иска да я купи, да я притежава като стока. Това още повече деформира образа. Фигурата на порока тук е хипертрофирана, движението е почти на ръба между реалното и нереалното. Този образ предхожда Гобсек (Балзак), а също така и Гоголевия Плюшкин. Той ярко напомня за „прародителя“ на всички — Шейлок на Шекспир.

Молиер взема сюжета на „Скъперникът“ от „Гърне“ на Плавт. Подражанието е само външно, и то до известна степен. При Молиер ситуацията нямат забавния и весел характер на Плавтовите, а се строят на силно драматични контрасти. Освен това те са „незавършени“ — в последния момент винаги става нещо или авторът загатва, че ще стане, което спасява жанра и оставя произведението в границите на комедията. Може би от всички развръзки в комедиите на Молиер тази е най-същинена. Като в детска приказка финалът е най-ен и пълен с неочаквани чудеса. Този хепи енд не можем да си обясним нито с изплъзване на Молиер (както е в „Тартюф“), нито с охранителни тенденции. Тук като че ли настъпва един момент, в който той сам вече не знае какво да прави с главния си герой — злят дух е напуснал бутилката и само фантастичната измислица може да върне нещата по местата им. Но не само Арпагон е хищникът в тази комедия. Фрозина е от неговия корен. Тя му е близка, защото явява, че парите са най-важното нещо в света. Фрозина не притежава нито една от „извинителните“ черти на сводницата: битова сочност, добродушна хитрост, съчувствие към младите (каквито притежава Фьокла в „Женитба“ на Гогол).

След „Скъперникът“ и „Дон Жуан“ Молиер се отдава пак на „неудържимото веселие“, на калейдоскопичното съчетание на шега, танци и шарж, които намираме в „Господин де Пурсоняк“²¹ (1669) и „Буржоата-благородник“²² (1670). Върхът на това веселие е последният му фарс „Хитрините на Скапен“²³ (1671), където маската на Маскарил и Сганарел намира своя блестящ и завършен вид и по линия на народността начало, и по линия на театралната яркост и празничност в образа на Скапен. Скапен се съгласява да помогне на своя господар Леандър само след като му се помоли на колене, след като признае, че единствено той, слугата, е в състояние да оправи положението.

Този фарс има неизменен успех винаги и по всички световни сцени. Но Боало не може да сдържи гнева си по отношение на него. В своето Поетическо изкуство²⁴ той пише, че талантливият автор на „Училище за жени“ и „Мизантроп“ се пъха най-вулгарно в „чувала на Табарен“. Тук Боало намеква за един прийом, характерен за френския фарс. Слугата завързва в един чувал господаря си, за да може да го спаси от разбойници, и го набива, като след това казва, че това са били разбойниците, които са нанасяли ударите с пръчка. В „Хитрините на Скапен“ същото се случва с Жеронт, който не иска да даде пари за спасяването на сина си.

Това, което Боало не иска да разбере, или по-скоро не иска да приеме, е връзката на Молиер с Народния театър. Там, където тя намира място и във високите комедии, той съзира желанието на автора да се подиграе с публиката и да не се съобразява с правилата.

Молиер е класицист. Той спазва правилата за трите единства, за статичността и абстрактната обобщеност на характерите, но в тези норми си пробива път демократичното начало. Реалистичното изображение на образите и ситуацията съжителства с шаржа, изисканата галантност — с дълбокото проникване в човешката природа, а спринцовките, клистирите и празните чували, ударите с пръчка — с изящния диалог и елегичната носталгия на образите на влюбените. Това съчетание можем да намерим и в последната му комедия „Мнимият болен“ (1673). В изпълнението на главната роля, в костюма на Арган протичат и последните минути от живота му. Успехите на неговото творчество са в контраст с личната му съдба — парижките власти дори не разрешават да бъде погребан прилично и набързо го заравят извън гробищното общество. Страстта така е завладяла героя, че той дори не лицемери, а я изразява от

²¹ М. Ненова. С., Куюмджиев, 1931.

²² Х. Геннадиев. Пловдив, 1896; П. Сапов и д-р Ж. Маринов, 1931; Е. Станчева, 1959.

²³ Х. Ж. Чолаков, 1875; Т. Ненова. С., Куюмджиев, 1931.

²⁴ Боало. Поетическое искусство. М., ГИХЛ, 1959.

щето Сен Дени, защото „не е бил истински християнин“. Веднага след погребението изчезва и целият му архив. Така Людовик XIV възнагради „любимия си комедиограф“.

В „Мнимият болен“²⁵ (1673) намираме като че ли един малко по-стар Журден, вече отказал се от аристократичните мечти, превърнал се в узурпатор, капризен и своеволен, който разиграва цялото семейство, защото го държи в материална зависимост. Арган вече си позволява да „прави театър“. Но това му донася горчивото убеждение, че всички са мили с него само заради парите му. Това го учудва и възмущава — и тук е тъжната ирония на Молиер, който иска да внуши мисълта, че когато използваш едно средство, не бива да се учудваш, че го прилагат и спрямо теб. Молиер подчертава, че човек само когато изпита нещо на собствения си гръб, тогава се досеща да мисли колко е морално и колко не е. В една забавна, лека форма авторът в същност пак поставя въпроса за разкъсването на семейните връзки. Белина чака Арган да умре, за да го наследи. Тя очевидно е в комбинация с нотариуса. Само прислужничката Тоанета със своята непосредственост, наблюдателност и искреност остава настрана от сделките. Тя иска да помогне на Анжелика и Валер, да ги спаси от глупака Дифоарус (сина на аптекаря). В тази комедия пак се среща с продажните и невежи доктори, показани в гротесково-сатирична форма в цялата им саомнителност и парвенюшко самочувствие. Те използват науката за забогатяване и от помощници се превръщат във врагове на хората. Това са смешни и жалки маски, които сипят латински цитати, но в същност мислят само как да натрупат повече пари, като използват незнанието на своите пациенти.

Виждаме как във времето, когато буржоазията още се формира като класа, когато едва се набелязва нейната мощ и се очертават контурите на бъдещите ѝ ламтежи, Молиер улови същността ѝ, показва фалша, демагогията и печалбарството като главни нейни качества.

Молиер е майстор на неусетното „минаване на границата“ на прехода от този момент, в който нещата изглеждат хумористични, забавни и безопасни и изведнъж стават страшни, отвратителни и жестоки. Той умее да види не само корена на явленията, да ги анализира и изследва, но и да даде тяхната проекция, като разкрие неочаквано порока в най-съществената му отрицателна страна. Проверка е отношението към любовта — най-красивото и естествено човешко чувство. Дори за Арпагон тя е достъпна, но е предизвикана от егоизъм, от желанието му да притежава една „стока“, с която той не губи, а печели младост и красота. Но иска да подкаже и нещо друго. Нравствено осакатеният човек също има желание за близост и човешка топлина, той непрекъснато се стреми да бъде като другите — да има жена, дом, уют, но начинът, по който ги търси и постига, е непочтен и жесток. Тук, разбира се, има разлика. Едно е отношението на Тартюф, друго на Арпагон, Жорж Данден или Сганарел. Към жените (по отношение на любовта) Молиер е най-жесток със Селимена, но и у Мариана от „Скъперникът“ той загатва едни черти, които не можем да видим у Агнес („Училище за жени“) — най-чистия и светъл женски образ у Молиер. Мариана обича Клеант, но тя е пасивна, вътрешно е съгласна да се ожени за Арпагон, защото и тя ценя материалната обезпеченост и е готова да се „примири“ със съдбата, щом последната „така е решила“. Тя не е откровено лекомислена и разпусната като Доримена („Насила оженване“), но странно прилича на Анжелика от „Жорж Данден“, която се е оженила по сметка, но продължава да се среща с младия си и хубав любовник. Молиер подсказва, че същото би направила и Мариана — силата на парите ще докосне и нея с черното си крило, ако не беше щастливата развръзка.

Молиер разкрива всички язви на обществото, като че ли без да излиза от кръга на семейството. Но интересното е, че той никога не е битов или натуралистично правдоподобен. При него няма камерност — семейството е един свят. В същност конфликтите в драматургията са най-силни, когато избухват между близки хора. Молиер смята, че те не е необходимо да бъдат решени на битова основа. Липсата на „локален колорит“ (Гриб), пределната условност на мястото на действие, внезапното възникване и заплитане на взаимоотношенията, движението на характера сам по себе си и като че ли против обстоятелствата — ето тези структури,

²⁵ Преводи на Вл. Шишманов, С., Б. Петров, 1906; П. Сановид-р Ж. Маринов, С., 1931; Д. Симидов, С., Игнатов, 1937.

които създаде Молиер и които до известна степен са модел за комедия. Особено „пласирането“ на характера, типично за комедийен персонаж.

Действието се води от отрицателните персонажи, а конфликтите разкриват ограничените им цели, грешки и заблуждения, които носят комедийен характер, защото героите си въобразяват, че конфликтите са съдоносни. Смешните боричкания, надигравания, лъжи и унижения, към които те прибегват, за да постигнат една цел, разкриват духовната им ограниченост. Те непрекъснато се заблуждават относно колизии и характера на действителността. Героите на Молиер или смятат, че пред тях има непреодолими препятствия и обстоятелства, или не си дават точна сметка кога тези препятствия са непреодолими. Това, че не са наясно със същността на обстоятелствата и най-често сами ги усложняват, води до още по-голямо несъответствие между целите и действията им. Мислейки, че правят всичко в своя изгода, те най-често попадат в собствения си капан.

Молиеровият герой е винаги активен, винаги нащрек. Той непрекъснато се опасява от нещо, следи и наблюдава да не бъде излъган. Неговият кошмар е да не го измамят. И затова той предприема редица хитрости, за да предотврати намеренията на околните. Но почти винаги се оказва, че е действувал в своя вреда именно когато е бил сигурен, че няма начин да бъде измамен. Арнолф в „Училище за жени“ така „охранява“ Агнес от Орас, че в същност винаги той урежда срещите им.

Героите на Молиер никога нямат вярна представа за извършеното. Дори фактите те възприемат с обратен знак. Не могат да оценят обективната страна на явленията и действуват в механична еднолинейност и инерция. Зрителят вижда, че много леко персонажите биха могли да се справят с една ситуация, ако не са ограничени в своята глупост, пошлост или тщеславие. Той улавя несъответствието между обективната страна на комедийния конфликт и субективните действия и намерения на героя. Затова в комедиите на Молиер не се търси (както в комедиите на Шекспир) съпреживяването, съчувствието, а оценката, която се изразява в смях. Зрителят е свободен от „съучастие“, от емоционално включване на страната на един от конфликтующите лагери.

Молиер заставя зрителите да се огледат в „сценичното огледало“, той им помага да осмислят изобразяваните явления и човешките пороци и да застанат над тях.

Молиер е автор, за когото една установена веднъж завинаги трактовка, традиционализъм в решението са гибелни. Той винаги изисква съвременно отношение и намиране еквивалента на днешното в образите и ситуацията на своите комедии.

Често казват, че е остарял. Това заключение се дължи не на реалния факт на остаряването му, а на инерцията в използването на едни и същи сценични средства в постановките на комедиите му. Актуалността на образите и проблемите е задължителна за него. Основно качество на Молиеровите характери е техният обществен резонанс. Те са „свикнали“ с него. Без това остават като нарисувани картони, като панаирски забавни кукли. Ключът на успеха на Молиер е в обществената и гражданска съзвучност и активната морално-етична позиция на режисьора и актьора. В зависимост от типа на комедията този обществен резонанс може да има различно напрежение и заостреност.

Молиер съпътства цялото ни театрално развитие. Наред с Гогол, Островски, Шекспир, Голдони и други той участва в решаването на един от най-сложните и до днес въпроси на нашата сцена — идейната и театрална яркост на комедийния спектакъл, синтезът на сатиричната и зрелищната стихия в него.

Интензивността на нахлуването на Молиер в българския репертоар, динамиката на този процес е най-интересна с това, че отразява капацитета и възможностите на нашия театър да изрази един чужд автор и като съдържание, и като форма. Като при това на всеки исторически етап се решават специфично български културни проблеми.

Много неща не достигат, за да се „открие“ моделът на ранните Молиерови спектакли. Прекрасното описание на „Многострадална Геновеа“ от Иван Вазов така се наложило, че най-много, което можем да си представим, е Жорж Данден с пистолет, Арпагон като български чорбаджия и Арган, който си държи парите в шарена българска ракла, а Белина като нашенска бабичка го кълне и пустосва. Остават напрезните съжаления, че Вазов не е описал един Молие-

ров спектакъл — какво улеснение щяхме да имаме особено в онзи начален момент на запознването ни с Молиер, когато в навечерието на нашето Освобождение „откриваме“ театъра и веднага му поставяме точно определена цел — да просвещава и поучава, да възпитава в народностен дух, да повдига националното самочувствие. Обременен с много задачи, той поглежда Молиер — едно доказателство за силата му при извършено ниско ниво на понятието за театър. На това именно ниво нашата сцена се „справя“ с великия комедиограф, побългарява го набързо и неловко с цялата смелост на простодушното невежество. Журден се превръща в чорбаджи Драган, а Анселм става Богдан Николаевич, който се връща от Одеса, а не от Неапол (както е в „Скъперникът“), за да направи развръзката. Асоциативността е повече от пряка — всеки зритель веднага трябва да се досети какво е Русия за българина: надежда и упование, нещо много голямо и силно, което присъства в съзнанието и се налага дори в интерпретацията на чужд автор, който има за задача преди всичко да поеме и изрази народното отношение към „руските братя“.

Не бива да се смята, че трудностите свършват дотук — и до днес се сблъскваме с липсата на документи и материали. Времето непрестанно ни приближава до днешния Молиер. Нещата по-малко приличат на исторически куриози. Няма вече побългаряване, появяват се нови преводи и големи актьори претворяват успешно вечните Молиерови образи. Сарафов открива галерията с най-саркастичния от тях — Алцест („Мизантроп“) в 1907 г., като увлича публиката с актуалността на изпълнението си, с острата социална характеристика.

До Първата световна война Молиер се играе сравнително по-малко — за сметка на водели или пиеси като „Мадам Сан Жен“ (Сарду), която седем години не слиза от сцената на Народния театър. Но в двайсетте години неговите комедии заемат солидно място в репертоара. Тогава се раждат и първите дискусии. Сирак-Скитник и Гео Милев твърдят, че произведенията на Молиер трябва да се играят главно като фарсове. Не бива да ги упрекваме в ограниченост — унилият натурализъм и мелодраматизъм, който цари на наша сцена, наистина задушава свежестта на Молиеровите комедии. Така се провалят в началото на 20-те години „Скъперникът“ и „Тартюф“, дори „Жорж Данден“ въпреки великолепното изпълнение на Стоян Бъчваров. Сирак-Скитник съвсем навременно поставя въпроса за „художествената гротеска“, средство, неизползувано досега. Оказа се, че докато още набирахме сили, за да създадем театър, по-успешно използвахме Молиер. А сега, когато трябваше да надникнем в неговата специфика и го разкрием по-детайлно, или го поставяме, без да се съобразяваме с жанра и стила, или въобще го зачеркваме от репертоарните планове. Впрочем в този процес има нещо закономерно. Ние нямаше още изработени традиции и виждания върху Молиер, съобразени с новите обществено-исторически условия и с нивото на театъра, а и липсата на национална режисура, на професионалисти се отрази на стилистиката му. Но въпреки това Молиер изигра огромна роля в преодоляването на „вехтите схеми“ и прийоми на шаблоните и театралната рутина. Той веднага се включи в тази линия на националната ни култура, която изразяваше демократично-народностните идеали в изкуството. В края на 20-те и особено в 30-те години на нашия век бяха постигнати високи резултати в усвояването на Молиеровата стилистика в степента на отражение чрез неговите комедии на български обществено-социални проблеми. Но едва след Девети септември нашият театър потърси синтеза между прогресивните идеи на Молиер и ярката театралност на комедиите му. Първата сполука бе отбелязана още в 1945 г. с „Хитрините на Скапен“ в постановката на Ст. Сърчаджиев.

Молиер участва в растежа и формирането на нашето театрално изкуство, актьори и режисура. Той му помага да се огледа в себе си, да намери точката в координатната система.

МОЛИЕР — ТВОРЧЕСТВО И ПРОБЛЕМИ

Снежина Панова

Има една определена закономерност във връзката между царя на комедията, „най-народния художник“, както го нарича Толстой, и вечната му младост. „Тайната“ се крие в народността начало на произведенията на Молиер, в болката му от социалните несправедливости, в разкриването на злостни, обществено вредни пороци и най-вече в оптимизма, във вярата, че те могат да бъдат осмени и преодолені; че човешкият разум и човешката природа винаги ще тържествуват над догматичната заостеност, изостаналост и невежество. Тайната е в искрящата веселост на Молиеровите комедии, в свободното използване на всички форми и средства — от фарса до високата комедия, от ескиза и маската до универсализирането на един човешки тип.

Молиер (1622—1673) започва от най-близкото, най-простото, най-достъпното — и като материал за изображение, и като сценични средства — фарса. Той има възможност да види италианската комедия с нейните незабравими персонажи — Панталоне, Дзани, Доктора, Капитана и т. н.; да разбере, че зрелището, ритъмът, смяната на шегите, разиграването на скандални семейни истории имат необикновен успех пред масовата публика. С дядо си той ходи по пазари и по панаири и там се захласва по изкусните продавачи на лекарства, които разиграват цял театър със специално наети за целта актьори, за да продадат едно шишенце. Любимците на тази публика, кралете на парижките булевардни театри Готе-Гаргил, Гро-Рене, Тюрюпен и Жодле, остават в съзнанието му като сочни и ярки видения, които дават своето отражение не само в първите му комедийни опити. Фарсът е любим жанр на Молиер докрая — свидетелство за това е „Хитрините на Скапен“ (1671), който той пише, след като е създал високата комедия.

Но фарсът, това е една от страните, един от потоците, подхранвали творчеството на Молиер. Освен него той познава културата на своето време. Молиер е един от „просветените“ ученици на материалиста Гасенди, приятел на Боало, на художника Минар и т. н. Той следи италианските и испанските комедии и използва немалко от тяхната блестяща разработка на интригата в своите произведения. Нему принадлежи знаменитата максима: „Взимам най-доброто от всякъде, където го намеря.“ Молиер е черпил идеи, хрумвания, сюжети, образи от много извори. Но организацията на изразните средства и стилните похвати в името на една нова естетика прави комедиите му неповторими.

Общественият и личният живот на човека е неделим в своите трагични и комични краски. В драматургията неговото отражение се обособява в две отделни области, но за теоретичните по Молиерово време комедията няма правата на трагедията. Смята се, че тя отразява повърхностни проблеми, че нейната интрига се гради главно на нелепи заблуждения и недоразумения, които в края на краищата се оправят, а героите остават все така ограничени в дребнавите си цели и намерения, както са били в началото. Молиер разрушава тази нормативна теория. Той доказва, че комедията е пълноправен жанр. Кривото огледало, в което тя отразява човека,

има свои философски измерения, проблемност, критичност; комедията не само забавлява, тя повдига болни въпроси, трaktuва високи морално-етични проблеми.

Отначало (в сравнение с по-късния му размах) Молиер се движи в сравнително тесен кръг на изобразяване на действителността, на обработка и постройка на сюжетите и образите. След като се отказва от блестящата кариера на придворен тапицер, с което безкрайно огорчава баща си, порядъчния буржоа Поклен, Молиер основава трупa под гръмкото име „Блестящ театър“ (1643), който съществува близо две години. След това заедно с Мадлена Бежар започва да обикаля провинцията с трупата на Шарл Дюфрен, на която по-късно става ръководител. От 1645 до 1658 г., цели тринайсет години той пътува из френската провинция — Руан, Лион, Нант и т. н., преди да завоюва Париж. По това време Молиер пише първите си фарсове и малки комедийни сцени. Персонажите, с които той кара да се залива от смях френската публика: Докторът, Барбуей, Маскарил, са облечени в пъстрие карнавално-весели, носещи дъха на панаира, на маскарада дрехи. Още тук можем да говорим за сполучливи хрумвания, за остроумни ходове, за блестящи ефекти. От началото на своя творчески път Молиер се съобразява с вкусовете на масовия зритель, с неговото чувство за хумор, с желанието му да се види на сцената, макар и в смешен вид. Тук слугата, този любим Молиеров герой, все още не е напълно оригинален — френските и италианските източници са откровено използвани. Но обаянието му, неговата енергия и пресметливост, хитрост и съобразителност, макар и показани в познати фарсови ситуации, са вече налице — залог за бъдещите промени, които Молиер ще направи с този образ в световната комедиография. От това време са „Влюбеният доктор“, „Летящият лекар“, „Ревността на Гро-Рене“, „Горжибюс в чувала“ и други. „Ревността на Барбуей“ (1655) е един от най-ранните фарсове на Молиер. Той е преведен у нас няколко години преди Освобождението от Ст. Попов под заглавие „Завистта на Барбуей“ (1873). С този фарс се откриват Молиеровите спектакли на българска сцена.

Схемата на отношенията: „хитра жена, ревнив и глуповат мъж“, който накрая остава излъган от нея — тук само е набелязана, без да бъде разработена. Най-голямо внимание Молиер е отделил на Доктора, който със своето глупаво и обстоятелствено наукообразно бърборене си заслужава шамарите, ритниците, ругатните, които следват след всяка негова реплика. Молиер загатава в този образ фигурата на догматичния и ограничен учен-педант, който ще намерим в почти всяка от неговите следващи комедии.

Най-ярка и същевременно най-близка до първоизточниците (комедия дел арте и френския фарс) е маската на Маскарил, повлияна от образите на слугите в произведенията на Барбиери и Секи. Това е слугата, който по ум, изобретателност и съобразителност надминава господаря си и дори го поучава. Маскарил е главният герой на първата литературна комедия на Молиер „Неразумният“¹ (1655). Тя имала голям успех сред широката френска публика. Според Мокулски² зрителите са улавяли инстинктивно това, което още не е в центъра на интересите на Молиер — противопоставянето между господаря и слугата в полза на последния.

В същност Молиер тук е все още съсредоточен, както вече казахме, в изпробванията на оръжията на италианските и испанските комедии-фарсове в комбинацията на известни изразни средства. В „Неразумният“ има обаче надмогване на тесните граници на фарсовия образ. Молиер предава мотивираност на действието. Той „оправдава“ боя, ударите с тогя, шамарите, които получава главният герой. Юго в предговора си към „Кромвел“ отбелязва, че „Неразумният“ и „Любовна досада“³ (1653) са измежду най-добрите от всички произведения на Молиер.

След като е забавлявал Людовик XIV с невинния фарс „Влюбеният доктор“ (и е получил втория по големина театър в Париж „Пти Бурбон“, 1658), Молиер насочва своя остър критичен поглед към едно явление, което досега е било неприкосновено — прецедоза. Всички тези, които говорят превзето, които се преструват на уморено-изпади и наричат огледалото „светник на грациите“, а стола — „удобство за беседа“, които съставят така наречените „карти на любовта“, т. е. всички аристократи, които прикриват липсата на мисли с изискани фрази, са осмени в този прелестен фарс. Според Молиер въпросът не е само литературен. Той е вреден, защото дей-

¹ Преведена като „Заплес или винаги ненавреме“ от Вл. Касъров, 1920, Пловдив.

² С. Мокулски. Молиер. М., 1936.

³ Превод на Т. Ненова. С., Кюмджиев, 1932. Неиграна у нас.

ствува развращащо на умовете и постъпките на неизкушените. Осмени в този фарс в същност са не само буржоазните момичета, а и аристократите с техните маниери, самочувствие, празната им, лишена от искреност душевност. Ударът, който Молиер нанася на „небесните салони на мадам Рамбуе“ (там са се събирали най-изисканите представители на прециоза), е чувствителен и неговите врагове, струпани най-вече в Бургундския хотел, успяват да забранят спектакъла на „Смешните фантазюрки“ за две седмици. Но Людовик XIV милостиво разрешава не само отпечатването, но и представянето на комедията. У нас тя за пръв път е преведена в 1898 г. под заглавието „Благородните“ от Ив. Д. Стойнов. По-късно, в 1907 г., тя се играе в Народния театър в превод на Ст. Костов. Последната ѝ реализация е от А. Младенов в 1915 г.

Още с първите си стъпки на парижка сцена Молиер е принуден да дава обяснения, да се защитава, да се бори за комедията си. Благодарение на краля, който много се забавлява с тях и цени таланта му, той се спасява от много беди, но никога не остава напълно независим. Людовик XIV като интелигентен и просветен монарх не удовлетворява само личните си капризи в случая с Молиер. Според Ф. Меринг той е достатъчно хитър и „уравновесявал“ нещата. Противоречията между френската аристокрация и буржоазия са много силни. Съзнателно кралят ги поддържа, настройва класите една срещу друга, за да укрепва господството и влиянието си над всички. Поради това той поддържа и Молиер. Окарикутирането на аристократите радва буржоазията. А феодалната върхушка е довольна, когато види самата буржоазия в смешна светлина... Кралят понякога е взимал участие в представленията, когато те се играят в двореца пред избрана публика. Ролята на ловеца в „Досадниците“ (1661 — непревеждана у нас) е специално написана за него. Но, както стават всички исторически парадокси, любимият придворен комедиограф създава „Тартюф“ именно за най-голямото дворцово празненство. Най-изобилителната пиеса — в двореца. Тогава „милостта“ на Людовик XIV — разрешението да се играе комедията — идва чак след пет години.

Със „Смешните фантазюрки“ Молиер приключва с маската на Маскарил. „Сганарел или миният рогоносец“ (1660 — преведена от Гео Милев в 1924 г., досега непоставена) е първата комедия, в която се явява новият образ на неговия знаменит Сганарел, след това го намираме в „Училище за мъже“ (1661), преведена от Т. Ненова в 1931 г. Тук Сганарел е догматичен опекун, който иска да се ожени за Изабела и я превърне в своя робиня. Забележките му, че моралът е паднал, само че мерките, които героят предлага, за да го поправи, са ретроградни и смешни: всички жени да бъдат заключени в къщи, никога да не излизат освен съпроводени от съпрузите си. Да не приемат гости, да мълчат и да плетат. Именно това проваля Сганарел и той остава излъган и осмян във финала на комедията.

„Училище за мъже“ е първото произведение на Молиер, в което се набелязва разработката на характерите по линия на търсенията му във високата комедия. Възгледите на Арист са противоположни на тези на Сганарел, но образът на благородния и разумен герой все още не е решен изцяло в действие, а във финала позата му е абсолютно резоньорска. Но макар и декларативно поднесени, становищата на Арист са правили голямо впечатление на публиката. Според него младите не трябва да се притесняват. Свободата и взаимното доверие — ето истинската основа на искрените човешки взаимоотношения. Тези пиеси със своята сериозност и задълбоченост разширяват рамките на комедията. Но тяхното сливане с интригата, логическото им взаимопроникване и поднасяне на тезата като извод от конкретна комедийна ситуация и логика на характера намираме за пръв път в „Училище за жени“⁴ (1662). Това е първата висока комедия, създадена от Молиер.

Победата на природата, утвърждаването на свободната човешка изява на Агнес идва като естествен резултат от усилията на Арнолф да ги поднесе и подчини на собствената си воля. За пръв път Молиер придава на своя герой вътрешен драматизъм, психологическа сложност. Арнолф става жертва на собствените си хитрости. Тук Молиер навежда за човешките усилия, за обратните резултати, до които те водят понякога (не само в брака), чиято правилна пре-

⁴ Преводи: Гр. Иванов Грозев. Ст. Загора, 1907; М. Димитрова, 1915, Л. Станчев, 1940 и 1948.