
МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ

“СМЕШНЫЕ ЖЕМАНИЦЫ” МОЛЬЕРА: К ПРОБЛЕМЕ ИСТОЧНИКОВ

© 2017 г. А. В. Голубков

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы
им. А. М. Горького РАН, Россия, 121069, г. Москва, ул. Поварская 25а
andreygolubkov@mail.ru

“LES PRÉCIEUSES RIDICULES” BY MOLIÈRE: AN INQUIRY INTO ITS ORIGINS

© 2017 Andrey V. Golubkov

Candidate of Philological Sciences, Senior Researcher at the A. M. Gorky
Institute of World Literature of the RAS, 25a Povarskaya St., Moscow, 121069, Russia
andreygolubkov@mail.ru

Статья посвящена анализу источников пьесы Мольера “Смешные жеманницы” (1659), высмеивающей поведение и стиль речи прециозниц — представительниц наиболее ярких французских салонов середины XVII века. Комедия предстаёт драматическим центоном — текстом, созданным на основе стереотипических драматических ситуаций и включающим в себя отсылки к итальянским и французским трактатам о вежестве.

The article traces the sources of Molière’s play “The Affected Ladies” (“Les Précieuses ridicules”), which mocks behavior and talk characteristic of ‘précieuses’ — the refined ladies who frequented the exquisite French salons of the mid 17th century. The comedy turns out to be a dramatic cento, i.e. a text composed of stereotypic theatrical situations and of links to the Italian and French treatises on elegance.

Ключевые слова: Мольер, “Смешные жеманницы”, прециозность, Ш. Сорель, галантность.

Key words: Molière, “Les Précieuses ridicules”, ‘préciosité’, Charles Sorel, elegance.

Тринадцатая глава написанной М. А. Булгаковым в 1932–1933 годах романизированной биографии “Жизнь господина де Мольера” повествует об одном из самых ярких событий в жизни драматурга, а также всей французской культуры 1650-х годов — представлении весёлой и крайне едкой мольеровской одноактной пьесы, высмеивающей светскую литературу и стиль остроумной “болтовни”, популяризированный в галантных салонах Парижа в 1620–1650 годы. Вот как обстоятельство премьеры, произошедшей 18 ноября 1659 г., описаны Булгаковым: «В ноябре 1659 года разнёсся слух, что господин де Мольер выпускает в Бурбоне свою новую одноактную комедию. Заглавие её чрезвычайно заинтересовало публику — пьеса называлась “Смешные драгоценные”. 18 ноября, в один вечер с пьесой Корнеля “Цинна”, Мольер показал свою новинку. С первых же слов комедии партер радостно насторожился. Начиная с пятого явления дамы в ложах вытаращили глаза

(явления мы считаем по тому тексту “Драгоценных”, который дошёл до наших дней). В восьмом явлении изумились маркизы, сидевшие, по обычаю того времени, на сцене, по бокам её, а партер стал хохотать и хохотал до самого конца пьесы. Это был фарс нравов и обычаев сегодняшнего Парижа, а обладатели этих нравов и создатели этих обычаев сидели тут же, в ложах и на сцене. Партер грохотал и мог тыкать в них пальцами» [1]. Отметим нестабильность названия пьесы в приведённом отрывке: Булгаков называет её то “Драгоценные”, то “Смешные драгоценные”, в обоих случаях по-русски название звучит неудачно. В оригинале Мольер использовал слово, которое уже несколько лет к моменту создания текста циркулировало в парижском полусвете и которым часто при встрече называли сами себя изысканные дамы, обращаясь друг к другу, — la précieuse, то есть “драгоценная”. Слово это имело исключительно бытовой узус и ничем не выделялось

на фоне привычных “моя дорогая”, “моя милая” и т.п. Однако слово это, популярное в салонах, Мольер сочетает с другим словом — *ridicule*, то есть “смешной”, “забавный”. Булгаков в итоге буквально перевёл название и позволил себе при втором его употреблении опустить эпитет “смешной”, который как раз для Мольера был особенно важен, ибо в нём заключался весь смысл сатирического действия, которое задумано было как представление определённого типа девиц, который Мольер и называет словом *précieuses*, один из вариантов значения которого “драгоценные”. Однако Мольер имел в виду уже отнюдь не только и не столько простое обращение, которое использовалось некоторыми дамами в дружеском общении, для него “прециозница” — уже сложившийся женский этос с чётко обозначенным набором поведенческих стереотипов, которые в его пьесе в лице двух провинциалок (Като и Мадлон) подвергаются скептическому осмеянию. Мольер ставит своей целью вывести на сцену именно конкретную страту, в связи с чем избрание в качестве наименования пьесы Булгаковым слова “драгоценные” неудачно, оно не несёт в себе отсылку к уникальному французскому социальному типу, оставаясь исключительно элегантным эпитетом. Об этом весьма точно писал и Г. Бояджиев в своих комментариях к мольеровской пьесе: «В самом названии комедии “Смешные жеманницы” выражен сатирический замысел Мольера. Он высмеивает здесь салонные нравы и искусство, получившие название “прециозные”, что в переводе на русский язык означает “изысканные”, “жеманные» [2, с. 642]. В то же время Булгаков, очевидно, был не в состоянии оставить в качестве названия пьесы русскую адаптацию слова — “прециозница” (“прециозницы”), ибо данное слово совершенно ничего не говорило русской читающей публике — ни в веке двадцатом, ни в предыдущем, ни даже ещё в столетии восемнадцатом. Об этом свидетельствуют постоянные проблемы с русским переводом названия пьесы, которые обозначились уже спустя менее чем столетия после памятного ноябрьского представления мольеровского текста. Поиск русского эквивалента обозначающему женскую *persona* слову-эндемику приводил иногда к парадоксальным результатам, среди русских вариантов именования пьесы, наряду с булгаковскими “Смешными драгоценными” — “Драгия смеянные” (перевод сделан около 1703 года Яном Лакоста, одним из шутов Петра I, он отличался буффонадой и грубым языком; укажем, что русское название стало калькой с французского), “Кажись, обе сошли с ума” (перевод И. Мещерского, 1880; отметим описательность

русского названия и полный отказ от поиска русского эквивалента), “Жеманницы” (перевод О.И. Бакста, 1910; найден русский “аналог” важнейшей особенности социальной страты, но так как в самом русском слове, в отличие от французского, кроется негативная коннотация, мольеровский эпитет был опущен), “Жеманницы” (перевод П.П. Гнедича, 1913); “Смехотворные прелестницы” (название постановки А. Бенуа в Большом драматическом театре в Ленинграде в 1921 гг.), “Смешные жеманницы” (перевод Н.Е. Яковлевой, 1972). Укажем здесь, что список неокончательный, однако сам факт его наличия ярко свидетельствует о трудностях передачи смысла названия и невозможности найти адекватное русское явление — ни одно из русских названий не передаёт сокровенного мольеровского смысла. Дело в том, что недавно обосновавшийся в столице Мольер в настоящей пьесе, фактически и сделавшей его имя знаменитым на весь Париж, в отличие от своих более известных последующих комедий, не генерализирует описываемое явление: он не ставит целью представить “жеманное поведение”, присущее вообще всем девицам (или большинству девиц), его логика ещё не та, что будет, скажем, в “Скупом” — написанном спустя 10 лет тексте, в центре которого указание на универсальную страсть, носителем которой и оказывается его главный герой Гарпагон. Если попытаться объяснить различия этих двух пьес Мольера, то они, в сущности, весьма схожи с теми, что между древней и новой аттической комедией: насколько вторая, будучи своего рода “вульгаризацией” перипатетической психологии, стремилась к показу генерализированных характеров, настолько первая ставила целью грубоватые фарсовые налёты на конкретных людей, послуживших прототипами героев, и весь её комический эффект рождался в результате зрительского узнавания в персонаже конкретного человека. И если Гарпагон, хотя и стал квинтэссенцией скупости, не отсылал к своеобразной французской реальности, то имена двух мольеровских “жеманниц” (“девиц-дур” в оценке М.А. Булгакова) Като и Мадлон недвусмысленно указывали на Екатерину Рамбуйе и Мадлену де Скюдери — хозяйек двух самых известных парижских салонов (как называли тогда “отелей”, распространившихся с конца 1610-х годов), где культивировался тот стиль аристократического поведения, крайности которого Мольером и были подмечены. Именно об этом и писал, кстати, С.С. Мокульский в академической “Истории французской литературы” (раздел “Мольер”): “Эта пьеса <...> носила ярко злободневный и сатирический характер. Мольер использовал в этой

одноактной комедии в прозе приёмы фарса для осмеяния модной аристократической прециозности и её разлагающего влияния на мещанский быт” [3, с. 470]. Использование общего слова “жеманницы” в русских названиях пьесы в таком случае перечёркивает мольеровский замысел обращения к конкретным лицам (что не исключало, естественно, определённых обобщений, масштаб которых был несопоставим с тем же “Скупым”), гораздо логичнее всё-таки называть эту пьесу “Смешные прециозницы”, дабы указать на конкретный французский культурный феномен, а также как можно более точно передать те неочевидные для современного читателя значения, которые были заложены Мольером и которые пропадают при использовании генерализованного слова “жеманницы”.

Напомним, комедия открывается диалогом двух парижских щёголей — Лагранжа и Дюкруази, которые обмениваются репликами после визита к двум провинциалкам, недавно обосновавшимся в Париже, — Мадлон и Като (соответственно дочери и племянницы Горжибюса). Отвергнутые поклонники решают подшутить над “жеманницами” и подсылают в дом Горжибюса своих лакеев, один из них — Маскариль, слуга Лагранжа, с присущей ему “манией строить из себя важного господина”, “воображает, что у него изящные манеры, он кропает стишки, а других слуг презирает и зовёт их не иначе как скотами” [2, с. 33]. Вместе с Жодле, слугой Дюкруази, Маскариль проникает в дом Горжибюса и устраивает светский разговор, гипертрофируя все правила хорошего тона и изящного языка. Мадлон и Като признаются, что у кавалеров “дурные манеры”, “нет тонкости общения”, ведь те ведут себя согласно патриархальной маскулинной логике, сразу же, с первых минут разговора предлагают законный брак, однако девицы предпочитают риторические галантности (“Хороша тонкость общения! Начинать прямо с законного брака!” [2, с. 34]). Фальшивый кавалер Маскариль предельно феминизирован, при первом же появлении он, ничем не отличающийся от самих провинциалок, причёсывается, обсуждает цену и качество своих чулок, наколенников (“они у меня на четверть шире, чем теперь носят” [2, с. 45]), перчаток, парика (Мадлон отмечает его “дивный запах”: “в нём сочетается возвышенное и усадительное” [2, с. 45]), а также перьев и лент: “Прямо ужас как хорошо. Настоящий Пердрижон!” [2, с. 45]). Эта характеристика ленты, данная Мадлон, стала одним из популярных афоризмов во Франции: “*Furieusement bien. C'est Perdrigeon tout pur*” (Пердрижон — знаменитый парижский галантерейщик). И Маскариль, и его приятель

Жодле не представляют никакой “опасности” для чести девиц, более того, мотив сексуального бессилия “подложных кавалеров” развит в гротескном ключе: Маскариль берётся за пуговицу панталон, дабы продемонстрировать последствия мнимого ранения в пах (“Теперь я вам покажу самое страшное повреждение” [2, с. 48]). Прециозницы предпочитают кавалера, способного, лишь, как выразился Булгаков, “нести всякую околесину” (“Мог ли я допустить, чтобы на пышность моих перьев обрушилось безжалостное ненастье и чтобы на грязи отпечатались следы моих башмаков” [2, с. 38], “Скверная погода нанесла жестокий ущерб нежности моего голоса” [2, с. 43]). Конкретным приземлённым радостям жизни они предпочитают флирт (который в принципе не может закончиться любовным актом) и дикий язык эксперименты, “дьявольский жаргон” (“*diable de jargon*”, Горжибюс), примерами которого могут быть реплики Мадлон: “Скорее подай нам наперсника Граций” [2, с. 37] (имеется в виду зеркало); “Поскорее вкатите сюда удобства собеседования” [2, с. 39] (имеются в виду стулья); “Требуется преумножение кресел” [2, с. 46]; “До встречи с вами у нас был великий пост по части развлечений” [2, с. 43]; “Пригласи наших соседей, кавалеров и дам, чтобы они заселили пустыню нашего бала” [2, с. 48]; “Господину виконту пришла фантазия воодушевить наши ножки, и мы пригласили вас, чтобы заполнить пустоты нашего собрания” [2, с. 49]; а также высказывания Като: “Умоляю вас, сударь: не будьте безжалостны к сему креслу, которое вот уже четверть часа призывает вас в свои объятия, снизойдите к его желанию прижать вас к своей груди” [2, с. 40]; “Он до ужаса расточителен в своем остроумии” [2, с. 48]. В конце пьесы идентичность подложных кавалеров раскрывается; “девицы” опозорены.

На всём протяжении отечественной эдиционной истории мольеровских текстов мы наблюдаем регулярные, вполне стереотипные, комментарии, касающиеся “прециозниц”, встречаются они и в научных изданиях, например, в русском переводе такого значительного памятника французской мемуарной традиции XVII века, как “Занимательные истории” Ж. Таллемана де Рео, в которых собраны ценнейшие сведения о ключевых прециозницах эпохи (со многими из них сам Таллеман был знаком). Вот что пишет в связи с прециозницами Т.Г. Хатисова, автор комментариев к тексту, изданному в серии “Литературные памятники” в 1974 г.: «“Жеманницы” — название, связанное с литературным кружком, возникшим в салоне маркизы де Рамбуйе в конце 10-х годов XVII века и состоявшим в основном из женщин.

Участники кружка, который также посещали такие крупные поэты, как Малерб и Ракан, стремились избавить французский язык от проникших в него грубостей и неуклюжих выражений. Однако постепенно забота о чистоте и изящности языка сменилась манерностью и слащавой сентиментальностью — характерными чертами так называемого “жеманного стиля”, — и подлинные любители изящной словесности стали отходить от него. Окончательный удар кружку был нанесён Мольером, который высмеял сусальность и вычурность этого стиля в своей комедии “Смехотворные жеманницы”» [4, с. 286].

Обстоятельства создания Мольером “Смешных жеманниц [прециозниц]” в отечественной науке о литературе пока не стали предметом обстоятельного анализа. В цитированной выше статье С.С. Мокульского сказано следующее: “Мольер был не первым писателем, нападавшим на жеманных героинь и героев парижских салонов. Уже до него прециозную знать высмеивали Скаррон, аббат д’Обиньяк, Сент-Эвремон, аббат де-Пюр” [3, с. 470]. Перипетии создания Мольером пьесы к настоящему времени изучены во французском литературоведческом дискурсе неплохо, в частности установлено, что “Смешные прециозницы” возникли в результате переработки (в этом конкретном случае мы не можем быть уверены сознательной или неосознанной) комедии Поля Скаррона “Смешной наследник, или Заинтересованная Дама” (*L’héritier ridicule ou la Dame intéressée*), изданной впервые в 1650 году (Paris, Gabriel Quinet, 1650) и игравшейся труппой Мольера неоднократно в 1650—1660-е годы; согласно статистике, за период с 1659 г. до 1666-го прошло 29 представлений. Заметим, что пьеса шла до и после памятного представления “Смешных прециозниц” 18 ноября 1659 г.; данных о представлениях с 1650 по 1659 гг. не обнаружено, однако нет сомнений, что Мольер ставил пьесу в провинции, но не в Париже. После успеха “Смешных прециозниц” он добавил скарроновскую пьесу в парижский репертуар труппы. Одним из первых сходство между текстами отметил еще в конце XIX века Э. Деппа [5, р. 24]. Ситуации, явленные в пьесе Скаррона и её сюжетная коллизия практически идентичны тем, что возникают у Мольера. В “Наследнике” речь идёт о проделках плутоватого слуги Филиппина, соперника своего господина, в то время, как его хозяин, дон Диего, ухаживает за прелестной Еленой, Филиппин “соблазняет” избранницу хозяина, представ перед ней в образе богатого наследника. Примечателен концептуальный ход сюжета, который в дальнейшем полностью будет скопирован Мольером — Дама

поддаётся на уговоры, несмотря на манерную аффектированную “деланность” и нарочитую неестественность поведения переодетшегося слуги; развязка Мольера типологически сходна со скарроновой: истинная идентичность Филиппина раскрывается, Дама опозорена. Мы не ставим целью представить здесь максимально подробный анализ конкретных совпадений текста Мольера и Скаррона, коих обнаружено немало, так как наличествуют специальные исследования по данному вопросу; укажем лишь, что Мольера в современных условиях, безусловно, обвинили бы в плагиате. В качестве самого яркого доказательства приведём лишь одно бросающееся в глаза соответствие между пьесами: при первом своём появлении Горжибюс узнаёт, что “девицы заняты губной помадой” [2, с. 33], и восклицает: “Негодницы со своей помадой, ей-ей, пустят меня по миру! Только и видишь, что *яичные белки, девичье молоко* и разные разности, — ума не приложу, на что им вся эта дрянь? За то время, что мы в Париже, они извели на *сало* по крайней мере *дюжину поросят*, а *бараными ножками*, которые у них невесты на что идут, можно было бы прокормить четырёх слуг” (*Ces pendar des-là avec leur pommade ont je pense envie de me ruiner. Je ne vois partout que blancs d’œufs, lait virginal, et mille autres brimborions que je ne connais point. Elles ont usé, depuis que nous sommes ici, le lard d’une douzaine de cochons, pour le moins; et quatre valets vivraient tous les jours des pieds de mouton qu’elles emploient*) [2, с. 33]. Перечисленные Горжибюсом ингредиенты в большинстве своем заимствованы из реплики скарроновой героини Пакетты, служанки Дамы, по поводу изобилия косметики в доме:

Blanc, perles, coques d’œufs, lard et pied de moutons, Baume, lait virginal et cent mille autres drogues.

(*Белки, жемчужины, яичная скорлупа, сало, бараны ножки, бальзам, девичье молоко и сто тысяч иных веществ*) [6, р. 36].

В свою очередь, пьеса Скаррона стала переложением одной из самых известных пьес испанского драматурга Алонсо Кастильо Солорсано (1584—1648) в разновидности “комедия де фигурон” (своеобразный вариант “комедии плаща и шпаги”, “*la comedia de figurón*”) “Смешной наследник” (“*El mayorazgo figura*”). Сходства трёх пьес налицо; перед нами сюжет, в котором слуга переодевается господином и занимает незаслуженное социальное место. Заметим, что такая сюжетная коллизия, ставшая результатом усвоения испанских образцов, была продуктивна и вошла в число востребованных как раз в 1650-е гг., о чем свидетельствует и еще одна комедия, которая

могла быть знакома Мольеру — изданная в 1656 г. пьеса С. Шапюзо (1625–1701) “Женский кружок” (*Le cercle des femmes, entretiens comiques tirés des Dialogues d’Erasmus*. Lyon, Michel Duhan, 1656). В ней речь идёт о педанте Гортензии, который влюблён в учёную деву Эмилию, выступающую в защиту женщин. Девушка отвергает ухаживания, в отместку Гортензий переодевает своего юного ученика в дворянина и подсылает к Эмили, надеясь, что тот соблазнит её, однако дама оказалась стойкой и быстро распознала козни зловредного педанта. Французский писатель и драматург С. Шапюзо получил широкую известность своими переводами и переложениями (в том числе драматургическими, как в случае с указанной нами пьесой) “Разговоров” Эразма Роттердамского. В 1663 г., очевидно на волне популярности “Смешных прециозниц”, Шапюзо переделал пьесу и представил новую под названием “Женская академия”. Заметим, что сама стратегия “драматизации” (т.е. превращения в пьесу) трактатов о вежестве (коим и являлись “Разговоры” Эразма) наличествовала к моменту создания Мольером “Смешных прециозниц”. Сам Мольер в своей пьесе также активно её использует: его герои, как и сам Мольер, были читателями одного из самых ярких французских трактатов о галантном вежестве — “Законов галантности” (“*Les lois de la galanterie*”) Шарля Сореля, первая редакция которого была создана в 1644 г., а вторая — в 1658 г.; последняя была напечатана в 1658 г. в коллективном “Сборнике самых изящных прозаических вещей нашего времени”, изданном Шарлем де Серси (*Recueil des pièces en prose les plus agréables de ce temps*. Paris, Charles de Sercy, 1658). Тема влияния данного наставления по вежеству на комедию в современном французском филологическом дискурсе уже стала своеобразным “общим местом”. Впервые о “цитировании” Сореля в пьесе Мольера заявил Э. Руа в своем исследовании о жизни и творчестве Сореля [7, р. 261–272]. Его наблюдения были развиты впоследствии Р. Дюшеном [8, р. 136–142]. К. Бурки указывает также на непосредственное влияние (практически цитирование) сорелева текста на “Школу жён” и “Мещанина во дворянстве” [6, р. 40]. Попробуем суммировать существующие наблюдения и выделить наиболее значимые параллели. Итак, трактат написан от лица группы мужчин — “повелителей галантности”, хранителей Высшего эзотерического знания, которые наставляют молодых щёголей-неофитов, только начинающих свой путь к истинной галантности. Сорель указывает на предшествующую традицию, избирая в качестве образца трактаты “Придворный”

(1516) Бальдассаре Кастильоне и “Человека чести” (1630) Никола Фаре. По мнению Сореля, оба эти трактата — лишь подходы, “наброски” к теме, которую необходимо развить: «Следует, чтобы каждый знал, что “Совершенный придворный”, который граф Бальдасар де Шатийон [мы имеем дело с переводом имени Кастильоне (“Замковый”) на французский язык] вознамерился написать на итальянском языке, а также “Человек чести”, что съёр Фаре возымел желание сложить по-французски, суть не что иное, как воплощение истинной галантности. Но все наброски, что были сделаны, не соответствуют в полной мере оригиналу» [9, р. 313]. Наряду с традиционными для трактата о вежестве указаниями типа “мой руки”, “брей щеки”, “используй пудру”, “меняй бельё”, текст Сореля содержит детальный свод стратегических мелочей, которые необходимо использовать в поведении для того, чтобы понравиться конкретной аудитории — светским дамам, принимающим в альковах. Поведение Маскариля — детальная визуализация сорелевых наставлений. Мы помним, что Маскариль появляется у дам в портшезе и, более того, его буквально вносят в дом к Горжибюсу, и восклицает “Мог ли я допустить, чтобы на пышность моих перьев обрушилось безжалостное ненастье...?” [2, с. 38]. По ходу действия он взывает к своим многочисленным слугам: “Эй, люди! Шампань, Пикар, Бургиньон, Каскаре, Баск, Ла Вердюр, Лорен, Провансаль, Ла Вьолет! Чёрт побери всех лакеев. Кажется, ни у одного французского дворянина нет таких нерадивых слуг, как у меня” [2, с. 48]. Исходным материалом данной сцены является следующее наставление Сореля: “Не стоит воображать, что можно казаться истинно [галантным], не живя в роскошных дворцах, не будучи роскошно одетым и без сопровождения внушительного количества лакеев, а также без какого-нибудь высокого титула <...>. Для верности Вы можете также добыть себе переносной экипаж, эту последнюю новинку, которая столь удобна и полезна, ведь, будучи закрытыми внутри, Вы избежите всех тягот долгого пути; можно также сказать, что Вы выйдете из него настолько же чистым, как если бы покинули коробку фокусника” [6, р. 38]. В тексте пьесы пристальное внимание уделено внешнему виду Маскариля и его костюму, который отмечен повышенной декоративностью, все эти элементы одежды последовательно описываются Сорелем: “С тех пор, как в моду вошли сапоги, причем вовсе не для того, чтобы ввязываться в военные действия или прогуливаться по полям, стали так востребованы большие наколенники <...>. Существует некоторое количество мелочей,

которые почти ничего не стоят, но которые необыкновенно украшают мужчину, заставляя всех понять, что он весь погружен в галантность <...>, таковы перья и ленты, подобранные в цвет шляпы” [6, р. 38]. Мода на сапоги действительно распространилась в Париже с 1630-х гг., подтверждением чему служат замечания Ж. Таллемана де Рео о сыне маршала д’Омона, который «красил бороду и, стараясь быть обутом как можно лучше, держал ноги в воде, чтобы они плотнее сидели в сапогах; именно тогда распространилась мода на них. Сказывают, будто бы, когда спросили одного испанца, приехавшего сюда и скоро вернувшегося домой, что нового в Париже, тот ответил: “Я видел так много народу, но, думаю, сейчас уже никого не осталось, поскольку все были в сапогах и готовились уезжать”» [10, р. 176].

Като и Мадлон отвергают Дюкруази и Лагранжа из-за того, что они не являются галантами по сорелевым критериям: те явились на свидание “в чулках и панталонах одного цвета, без парика, в шляпе без перьев и в кафтане без лент”. Более того, сам отказ девиц был оформлен также в соответствии с принципами “Законов галантности”: Сорель указывает, что в разговоре нельзя интересоваться, который час, в то время как Като и Мадлон сознательно в беседе с Дюкруази и Лагранжем «всё время перешептывались, зевали, протирали глаза, поминутно спрашивали “А который теперь час?”» [2, р. 32], то есть девицы использовали язык намёков, который должен был понимать галантный человек, но дворяне Дюкруази и Лагранж таковыми не являлись. Маскариль одет в точности по моде, описанной Сорелем, и Жодле, в отличие от своего хозяина, в салоне Мадлон и Като предстаёт в распахнутой сорочке с обнажённым торсом, так же в точности исполняя предписание из “Законов галантности”: «Вы знаете, что шнурки и верёвочки с металлическим наконечником у нас называются “гусятами”, а жабо с кружевным орнаментом всегда должно прикрывать распахнутую вплоть до живота рубашку — надета же она не на старого увальня, застёгнутого снизу доверху на все пуговицы» [6, р. 38]. Выделенную группу советов наставников в галантности составляют конкретные рекомендации о том, как вести себя в алькове у дамы. Предложенные стратегии поведения, на первый взгляд, могут показаться нарочито театральными. Галантный мужчина должен ходить вразвалку и причёсываться в обществе дамы, однако все эти советы исходят как раз из кастильоновского принципа действовать без аффектации: мужчина должен показать естественность его нахождения у дамы, продемонстрировать, что он чувствует себя как дома и не стиснут

правилами этикета: «В том же, что касается манеры общения во время визитов к дамам, то Вам следует, как только пред Вами распахнута дверь, приступить к разного рода реверансам. Держите шляпу в руке, склоняйте голову и верхнюю половину тела то в одну, то в другую сторону (это то, что издавна обозначается при помощи выражения “ходить в развалку”; но ныне такая походка признана галантной). Вы продвигаетесь, таким образом скрещивая ноги, а число реверансов должно стремиться к бесконечности, пока Вы не приблизитесь к тому месту, где расположились дамы. После того, как Вы уселись и сделали первые комплименты, которые Вы снабдили несколькими новостями из жизни двора и города, будет в высшей степени благопристойно снять перчатку с правой руки и вытащить из кармана огромную роговую гребёнку, зубцы которой как можно реже отстоят друг от друга, и с осторожностью приняться расчесывать свои волосы — будь они настоящие или же позаимствованные» [6, р. 38]. Маскариль безукоризненно соблюдает принципы Сореля: сцена с расческой полностью перекочевала в текст Мольера (явление 12), как и бесконечные поклоны при первой встрече с девицами (явление 10). Сорель в качестве необходимого средства завоевания дружбы указывает на подарки дамам, прежде всего — подношения билетов и приглашений на концерты и театральные представления: “Её дружбы необходимо добиваться при помощи разного рода милостей и презентов, её надо специально приглашать на обед или ужин, а также сопровождать к некоей даме, у которой она испытывает желание послушать игру на скрипке, даже если до этого момента скрипку никогда не слышала. Истинным галантам будет небезынтересно составить альманах, в котором отмечать, в какое время года лучше отправиться в Люксембург, а в какое — в Тюильри и когда начинаются прогулки перед Святым Антонием или же в Венсенском лесу. Вам не должно пренебрегать новыми театральными пьесами — Вам необходимо либо приглашать комедиантов к ней в дом, либо заказать ложу в Бургундском Отеле или в Маре” [6, р. 39]. Мольеровскими воплощениями этих положений Сореля оказываются следующие сцены:

Маскариль. Виконт! Карета тебя ожидает?

Жодле. Зачем?

Маскариль. Недурно было бы прокатиться с дамами за город и угостить их [2, с. 48].

Като. А каким актёрам Вы доверите сыграть вашу комедию.

Маскариль. Что за вопрос? Актёрам Бургундского отеля. Только они способны оттенить достоинства пьесы. В других театрах актёры невежественны [2, с. 44].

Укажем, что упоминание о Бургундском отеле, самом известном французском театре XVII века в тексте Мольера, безусловно, связано именно с трактатом Сореля. Известно, что Мольер находился во вражде с этим театром и постоянно критиковал его актеров и манеру игры, примером такой неприязни служит его пьеса “Версальский экспромт”, поставленная в 1663 г. Сорель не обходит вниманием галантный вокабуляр, который, по его мнению, был изобретен “недавно” (очевидно, речь идёт о стремлении “очистить” язык, которые были характерны для Отеля Рамбуйе) и который необходимо использовать в разговоре с дамами, дабы им понравиться. Обращает на себя внимание совет прибегать к распространённой, уже опробованной в свете, лексике, Сорель приводит перечень фраз, которыми необходимо щеголять. Сорель фактически предлагает лишь два подхода к лингвистическому узусу — использование уже готового слова (т.е. заучивание наличного материала) или же добавление к “простецкому” выражению модных словечек, в результате которого все выражение оказывается “галантным”: “Раз существуют изобретенные совсем недавно слова, так радующие светских завсегдатаев, то их-то и нужно постоянно держать на языке. <...> Например, обращаясь с похвалой к кому-либо, было бы нерассудительно говорить *он умён* (*il a de l'esprit*), это будет как-то по-простецки и по-галльски (*ce qui sent son vieil galois*), будет лучше сказать *он неистово умён* (*il a de l'esprit furieusement*), ибо это *неистово* всеми и везде употребляется сегодня. Ещё надобно также как можно чаще говорить *de justesse, de conjuncture, d'exactitude, de gratitude, d'emportement, d'accablement, d'enjouement*, а также говорить *que l'on donne un certain tour aux choses, qu'on les fait de la belle manière, que cela est de la dernière conséquence, que l'on a des sentiments fins et délicats, que l'on raisonne juste, que l'on a de fortes et nobles expressions, qu'il a du tendre ou de la tendresse en quelque chose*” [6, р. 39]. Выделенный эпитет *furieusement* (неистово) оказывается одним из самых частотных в пьесе (встречается 6 раз). Заметим, что Сорель не предлагает действенного способа конструирования “дьявольского жаргона”, выражений типа “наперсник граций” или “удобства собеседования”: очевидно, в 1644 г., во время создания основной части текста “Законов галантности”, такой жеманный язык еще не обрёл популярность и не стал отличительным качеством галантов. Истоки “прециозного” языка мольеровых Като, Мадлон и Маскариля следует искать вне текста Сореля, о чём косвенно свидетельствует и реплика историка Анри Соваля, который в своём капитальном труде “Древности Парижа” решающую роль в популяризации

таких высказываний и нарочито искусственного языка приписал салону (“субботам”) Мадлены де Скюдери, которая «распространяла его благодаря своему “Великому Киру” и “Клелии” и продвигала его в салонах начиная с ноября 1653 г. и в особенности во время зимы 1657–1658 гг., когда “бланки”, то есть лотереи, наделали столько шума в Париже» [11, р. 83]. Напомним, что в самом тексте “Смешных прециозниц” именно Мадлон упоминает о героях романов Мадлены де Скюдери “Клелия” и “Великий Кир”, доказывая Горжибюсу необходимость долгих ухаживаний за дамами: “О боже! Если бы все думали, как вы, романы кончались бы на первой же странице. Вот было бы восхитительно, если бы Кир сразу женился на Мандане, а Аронс без дальнейших размышлений обвенчался бы с Клелией!” [2, с. 34]. Добавим здесь, что служанка девиц, Марротта, признаётся, что не обучена галантному общению, ибо «не учила эту, как её, философию по великому Сириусу [т.е. “Киру”]» [2, с. 37].

В качестве атрибута галантного человека в “Законах галантности” провозглашается, вполне в духе трактата Кастильоне, не военные забавы или дуэли, но присущее умиротворённым светским сообществам увлеченность литературой, искусством и интеллектуальными практиками: “Вы должны с ловкостью и с первого раза перечислить всех парижских ученых и заверить, что Вам все они знакомы и что они не выпускают ни одного своего произведения, не спросясь Вашего мнения. <...> В заключение всего, дабы показать, что Вы вхожи в круг интеллектуалов, Вам следует иметь по карманам сонеты, эпиграммы, мадригалы, элегии и прочие стишки — как сатирического толка, так и на любовные материи” [6, р. 39]. Маскариль обещает девицам, что “в Париже не будет ни одного стишка, которого они бы не знали наизусть раньше всех”, с чем, собственно, и связано его устремление организовать в доме Горжибюса академию острословия, а Мадлон восторженно заявляет, что одна приятельница скоро введёт к ним в дом “всех авторов *Собрания избранных стихотворений*” (в оригинале — “*ces Messieurs du Recueil des pièces choisies*”) [6, р. 40]. К. Бурки предположил, что данная фраза Мадлон является намеренно оставленной Мольером отсылкой к главному источнику своей пьесы, и она, безусловно, была понятна галантной или просто учёной публике, присутствовавшей 18 ноября 1659 г. в Пти-Бурбоне [6, р. 39].

Ещё одним очевидным источником мольеровой пьесы стал многотомный роман аббата де Пюра “Прециозница, или тайна алькова” (“*La précieuse, ou le mystère de la ruelle*”), начавший выходить за

три года до мольеровской пьесы, четвертая, заключительная, часть которого появилась в печати в 1658 г. (дата печати — 9 мая, то есть за полтора года до представления пьесы Мольера). На первый взгляд, “Прециозница” аббата де Пюра представляется апологией прециозного салона де Скюдери (мольеровской Мадлон), однако, в то же время содержит весьма жёсткую критику неродовитых парижанок, имитирующих повадки высшего света, и провинциалок, воспроизводящих модели поведения парижского общества. Третья часть романа вышла в свет, согласно типографским данным, 30 декабря 1656 г. (Pure M. de. La Précieuse ou le Mystère des ruelles. Paris, Pierre Lamy, 1656). В ней, наряду с многочисленными вставными историями и риторическими упражнениями участниц прециозного салона, было рассказано о разыгранной итальянскими комедиантами театральной постановке, в центре которой оказывалась история девицы, выбирающей обаятельного, но ничтожного стихоплёта и отвергающей истинно галантного аристократа (сам текст пьесы в дефинитивной версии романа Пюра отсутствует). О сходстве этой истории аббата де Пюра и мольеровского сюжета впервые писал уже Бодо де Сомез в самом начале 1660 г. (то есть спустя 2–3 месяца после представления “Смешных прециозниц” и вскоре после их публикации, снабжённой мольеровым предисловием, последовавшей 29 января 1660 г.). Сомез выступил с комедией “Истинные прециозницы” (“Les veritable précieuses”), в предисловии к которой прямо указал на источник мольерова сюжета (данное замечание можно считать точкой отсчета филологической рефлексии по поводу комедии Мольера): «Он не довольствовался лишь критикой, он вообразил себя судьёй, вынося приговор обезьянничеству, не замечая, что провозглашая его против других, он также обличает и себя самого, ибо нет сомнений, что то, что делает он сам, есть подлинное обезьянничество. Он <...> скопировал “Прециозниц” г-на аббата де Пюра, сыгранных итальянцами (il est singe en tout ce qu’il fait <...> il a copié les Précieuses de Monsieur l’abbé de Pure, jouée par les Italiens)» [9, p. 349]. В настоящее время в наличии нет документов, позволяющих установить реальное существование данной пьесы, сыгранной итальянцами, а также и сам факт того, что аббат де Пюр мог быть её автором. М. Кенан предполагает, что постановка действительно имела место в 1656 г., однако Р. Дюшен подвергает сомнению сам факт наличия пюровского предтекста “Смешных прециозниц”, предполагая, что описанное в романе оказывается сплошной фикцией; Дюшен указывает на отсутствие каких бы то ни было свидетельств,

подтверждающих постановки и указывает на то, что обвинения в сторону Мольера звучат исключительно из уст его ангажированных недоброжелателей, к коим относились и сам аббат де Пюр, и Бодо де Сомез. В любом случае, нам следует признать, что Мольер, читавший роман де Пюра, знал, по крайней мере, сюжетную схему о выборе прециозницы, который, в сущности, весьма напоминал и интригу комедии Скаррона. Примечателен также факт, что во второй части романа де Пюра фигурирует Поликсена [12, p. 181], имя которой было избрано Мадлон в качестве салонного прозвища (Поликсена не является главной героиней романа, но оказывается действующим лицом истории, рассказанной в третьем дне; мольеровские героини предстают читательницей не только романов Мадлены де Скюдери, но и де Пюра):

Мадлон. Умоляю вас, отец: забудьте эти нелепые имена и зовите нас по-другому. О боже мой! Как вы вульгарны! Поверить трудно, что такой отец, как вы, мог произвести на свет столь просвещенную дочь! Разве говорят в изящном стиле о каких-то Като и Мадлон? Согласитесь, что одно такое имя способно опошлить самый изысканный роман.

Като. Правда, дядюшка: от столь резких звуков мало-мальски музыкальное ухо невыразимо страдает. Зато имя Поликсена, избранное сестрицей, или Аминта, как я себя называю, отличается благозвучием, которого даже вы не сможете отрицать [2, с. 35–36].

В посвящении к аббату Клермон-Тоннеру, предваряющем 4-й том, де Пюр указывает на *две прециозности* — истинную и ложную: “Мне слишком хорошо известна связь между ложными прециозницами и истинным прециозным [духом], между оригиналом и ее копией (Je connais trop le rapport qu’il y a entre de fausses précieuses et un véritable précieux, entre l’original et sa copie)” [12, p. 549]. Примечательно, что амбивалентность оказывается отличительной чертой и комедии Мольера, особенно её книжной версии, вышедшей уже в январе 1660 г. (согласно типографским данным, дата печати — 29 января). Мольер, с упоминанием игравший Маскариля в ноябре, вдруг указывает в своём предисловии, что он, как и аббат де Пюр, высмеивал не *прециозниц*, но *смешных прециозниц*. Обратим внимание на то, что Мольер, оправдываясь, говорит о пародии как материале комедии, но сообщает, что он изобразил не самих прециозниц, но их подобия (хотя мы помним, что во время ноябрьского представления героиням даны весьма говорящие имена, не предполагавшие двусмысленность): “Но меня выпускают в свет, не дав мне времени оглядеться, и я даже могу добиться права сказать несколько

слов, почему я выбрал именно этот сюжет для моей комедии. А между тем я хотел бы подчеркнуть, что она нигде не переступает границ сатиры пристойной и дозволенной; что наипохвальнейшие поступки подвергаются опасности подражания со стороны неумелых обезьян, которые вызывают смех; что скверные пародии на всё, что есть самого совершенного, во все времена поставляли материал для комедии и что по той же причине истинно учёные и истинно мужественные люди ещё ни разу не были в обиде на комедийного Доктора или Капитана <...>. Точно так же истинные прециозницы напрасно вздумали бы обижаться, когда высмеивают их смешных и неловких подражателей» [2, с. 30].

Мольеровская пьеса предстает своего рода драматическим центоном, практически полностью состоя либо из чужих текстов, либо из уже неоднократно описанных абсолютно стереотипных для интеллигентного или галантного читателя того времени ситуаций. Почти буквальное текстовое совпадение свидетельствует о том, что мольеровские персонажи в гораздо большей степени порождены скорее книжной традицией, но не наблюдательностью самого Мольера (который, вспомним, только незадолго до премьеры “Смешных прециозниц” обосновался в Париже), его “реалистических” устремлений или же воплощением личного опыта. Испанская и автохтонная французская драматические традиции оказались средством упаковки некоего злободневного социального материала, который, безусловно, был показан, хотя и на основе чужих текстов, с большой убедительностью, что и спровоцировало успех пьесы. Однако *над чем именно смеялись зрители 18 ноября 1659 г.*, мы сейчас с достоверностью сказать уже вряд ли можем. Как думается, имел место кумулятивный эффект, соединение тем, которые до этого времени не были переосмыслены в форме низкого фарса на парижских подмостках. Безусловно, пьеса направлена против дам, которые являлись хозяйками салонов (и сатира на их язык, действительно, была относительно свежей), однако в не меньшей степени пьеса была направлена против мужчин, посещавших эти салоны. Мольер подвергает саркастическому осмеянию сами *законы галантности*, причём не столько, естественно, сорелевский текст, сколько саму философию лицемерия, выражающегося в противоестественном мужском подчинении. Оглушительная популярность пьесы была связана, возможно, как раз с тем, что Мольер в своём *фарсе* попыткался на

самое “святое” — традицию вежества с её философией, ритуалами и практиками в их экстремальном, дошедшем до гротеска понимании, выразившемся в огромных расчёсах с редкими зубьями, перьях, лентах, портшезах и прочей атрибутике, которую французы, “истинные повелители галантности”, добавили к аристократической модели кастильоновского придворного.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ / REFERENCES

1. Булгаков М.А. Собрание сочинений. В 5 т. М., Художественная литература, 1990. [Bulgakov, M.A. *Sobraniye sochinenii: v 5 t.* [Collected Works: In 5 Vols.]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1990.]
2. Мольер. Комедии. М., Художественная литература, 1972. [Molière. *Komedii* [Comedies]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1972.]
3. Мокульский С.С. Мольер // История французской литературы. Т. 1: С древнейших времён до Революции 1789 года. Москва; Ленинград, Издательство Академии Наук СССР, 1946. [Mokulsky, S.S. [Molière]. *Istoriya frantsuzskoi literatury. T. 1: S drevneishikh vremyon do Revolyutsii 1789 goda* [A History of French Literature. Vol. 1: From the Ancient Times to the Revolution of 1789]. Moscow, Leningrad, Izdatelstvo AN SSSR [The Academy of Sciences of the USSR Publishing House], 1946.]
4. Хатисова Г.Г. [Примечания] // Таллеман де Пео Ж. Занимательные истории. Ленинград, Наука, 1974. [Khatisova, G.G. [Notes]. Gédéon Tallemant, Sieur des Réaux. *Zanimatelnye istorii* [Historiettes]. Leningrad, Nauka Publ., 1974.]
5. Despois, E. Œuvres de Molière. T.1. Paris, Hachette, 1875.
6. Bourqui, Cl. Les sources de Molière: répertoire critique des sources littéraires et dramatiques. Paris, Sedes, 1999.
7. Roy, E. La vie et les œuvres de Ch. Sorel. Paris, Hachette, 1891.
8. Duchêne, R. De Sorel à Molière ou la rhétorique des Précieuses // Le langage littéraire au XVIIe siècle. Tübingen, Günter Narr, 1991. P. 135–145.
9. Duchêne, R. Les précieuses ou Comment l'esprit vint aux femmes. Paris, Fayard, 2001.
10. Tallemant des Réaux G. Historiettes. t.1. Paris, Gallimard, 1960.
11. Sauval, H. Histoires et recherches des Antiquités de la ville de Paris. T.3. Paris, C. Moette, 1724.
12. Pure, M. de. La Précieuse ou Le mystère de la ruelle. Edition établie, présentée et commentée par M. Dufour-Maître. Paris, Champion, 2010.