

М.Л. Андреев

ИСПАНСКАЯ КОМЕДИЯ ВО ФРАНЦУЗСКОМ ИЗВОДЕ: КОРНЕЛЬ

КОРНЕЛЮ ПРИНАДЛЕЖАТ восемь комедий, если не увеличивать их число за счет небольшой группы из трех пьес, самым автором аттестованных в качестве “героических комедий” (“Дон Санчо Арагонский”, “Тит и Береника”, “Пульхерия”), — по ряду существенных признаков они стоят ближе к трагедии, чем к комедии¹. “Чистые” комедии Корнеля также очевидным образом делятся на две группы: шесть, написанных до “Сида” (“Мелита”, “Вдова”, “Галерея Дворца правосудия”, “Компаньонка”, “Королевская площадь”, “Иллюзия”) и почти без иножанровых перебивов (в этот “комедийный” период Корнеля вклиниваются лишь трагикомедия “Клитандр” и трагедия “Медея”), и две — после (“Лжец” и “Продолжение Лжеца”). Разводит эти группы не только время (“Иллюзия” — 1636 г., “Лжец” — 1642 г., тогда как пять из шести пьес первой группы написаны в течение довольно компактного временного отрезка — с 1633 по 1636 г.), но и поэтика. Две последние комедии Корнеля являются переработками испанских пьес (“Лжец” — “Сомнительной правды” Аларкона, “Продолжение Лжеца” — “Любви неведомо к кому” Лопе де Вега), между тем как у первых шести очевидных сюжетных источников не имеется. Обработывая заимствованные сюжеты, Корнель, с одной стороны, заведомо менее свободен, но вместе с тем, поскольку он не столько переводит, сколько “склоняет” на французские нравы, в таком переложении, казалось бы, должны со всей очевидностью проявиться его жанровые и стилевые предпочтения. Они действительно проявляются, но странным образом лишь самые предсказуемые.

Герой комедии Аларкона, дон Гарсия, вернувшись из Саламанки, где корпел над учебниками, в Мадрид, обнаруживает редкую склонность ко лжи. Лжет он трижды: встретившись на улице с двумя красавицами, выдает себя за приезжего из Амери-

ки (“индианца” — они славились своим богатством); в разговоре с двумя кавалерами объявляет себя организатором грандиозного банкета, данного в честь некоей красавицы (тем самым вызывая ревность одного из собеседников и доводя дело до поединка); наконец, отцу, который просватал его за одну из встреченных им дам, говорит, что уже женат (он перепутал имена красавиц и этой выдумкой хочет отделаться от нежеланного брака, хотя на самом деле ему прочат именно ту, которая ему приглянулась). Все его выдумки разоблачаются, и в итоге он вынужден жениться вовсе не на той, к которой питает склонность.

У Корнеля, сохранившего эту сюжетную последовательность, вместо Саламанки — Пуатье, вместо Мадрида — Париж, вместо богатств, привезенных из Нового Света, — подвиги, совершенные на поле брани. Это изменения очевидные, подпадающие под приспособление к французским нравам (в ту же категорию попадает и мотивировка возвращения героя: аларковский Гарсия вызван отцом из Саламанки, потому что его старший брат умер и младшему теперь должен отойти майорат; корнелевский Дорант — потому что упрямил отца позволить ему сменить ученую карьеру на военную). У Аларкона дуэль мы видим на сцене, у Корнеля — мы видим дуэлянтов, уже вложивших шпаги в ножны. Это также изменение очевидное, но продиктованное особенностями национальной драматической традиции: французы, следуя в этом за своими античными и итальянскими учителями, предпочитали не выводить на подмостки сражения, поединки, убийства, заменяя показ рассказом. На личный счет Корнеля можно, пожалуй, отнести лишь два нововведения. Он, во-первых, сокращает старшее поколение действующих лиц. Старшие родственники двух героинь (отец и дядя) вообще исключены им из их состава, а роль отца героя существенно редуцирована, в том числе идеологически: Бельтран из “Сомнительной правды” куда взыскательнее приглядывал за сыном (о его склонности ко лжи он узнал уже в самом начале пьесы, допросив наставника) и оценивал его поведение куда жестче — для него лживость отпрыска не столько связана с какими-то практически неудобствами, сколько влечет за собой урон для дворянской чести. Корнеля эта сторона дела вообще не интересует — соот-

ветственно, и главный герой изображен им значительно мягче. Лживость дона Гарсии — порок, и за него он несет в финале наказание. Лживость Доранта — всего лишь юношеское легкомыслие, и поэтому никакая кара его не настигает. Дорант, продолжая ухаживать за Кларисой, которую считает Лукрецией, в какой-то момент начинает сожалеть, что не обратил должного внимания на ее подругу. Когда его ошибка раскрывается, он, скорее, рад, что его невестой оказалась другая (и к тому же, в ходе предфинального объяснения, поняв, что стал жертвой путаницы, ловко перестраивается — у Аларкона Гарсия только в момент сватовства обнаруживает, что его Хасинта отдает руку Хуану, и вынужден согласиться на брак с Лукрецией под угрозой со стороны отцов). На это различие с пьесой Аларкона сам Корнель указал в разборе своей комедии. Это второе нововведение, отражающее его персональные вкусы (хотя, оправдывая его, ссылается Корнель не на них, а на вкусы “нашей публики”)².

Дон Хуан, герой комедии Лопе “Любовь неведомо к кому”, подъезжая к Толедо, становится свидетелем поединка, в результате которого один из дуэлянтов падает мертвым, а второй скрывается. Блюстители правосудия застают Хуана с трупом на руках и заключают его в тюрьму. Леонарда, сестра настоящего убийцы, решает морально поддержать невинно заключенного: посылает ему в узилище записку, деньги, свой портрет, наконец, навещает его сама. Освободиться Хуану удастся довольно быстро, но его любовные отношения с Леонардой осложняются тем обстоятельством, что кабальеро, добившийся его освобождения, сам является поклонником Леонарды и даже просит Хуана замолвить за него словечко. Хуан решает уехать, но Леонарда все открывает Луису (освободителю Хуана и его сопернику), и тот, проявляя ответное благородство, уступает ее другу.

Корнель, как это ясно из заглавия, привязывает свою последнюю комедию к предыдущей. Его Дорант, играющий здесь роль Хуана, как оказывается, все же не женился на Лукреции: накануне свадьбы он скрылся, прихватив некоторую сумму денег. Несколько лет он провел в Италии, а Лукреция тем временем успела выйти замуж за отца Доранта, похоронить его и пустить по ветру все его состояние. Повздорив с неким флорентийским

дворянином, Дорант решил вернуться в Париж, но доехал только до Лиона, где и стал свидетелем сцены, известной нам по комедии Лопе. Связь с “Лжецом” этой сюжетной преамбулой не ограничивается, ее постоянно поддерживает и о ней напоминает слуга Доранта Клитон. Он рассказывает хозяину, что в Париже об их истории сложили комедию, где выведены все ее герои, а самого Клитона сыграл Жодле, знаменитый фарсер. Сам же он не слишком склонен доверять хозяину, убеждающему его, что полностью избавился от былой склонности ко лжи, и ведет счет всем фактам, свидетельствующим об обратном. Таковых три: Дорант отказывается узнать в предъявленном ему Клеандре настоящего убийцу, удерживает у себя портрет Мелиссы под тем предлогом, что отдаст его для исправления ювелиру, а когда навестившую его в тюрьме Мелиссу застаёт Филист (друг и соперник), выдает ее за белошвейку. Все три обмана (у Лопе нет только последнего) прекрасно вписываются в кодекс поведения дворянина (самоотречение ради рыцарской взаимовыручки, любовная уловка, вымысел, призванный защитить честь дамы) и доказывают, что Дорант, пожалуй, действительно исправился.

Корнель и в этой своей переделке заменяет показ рассказом: у Лопе роковая дуэль происходит на сцене, в “Продолжении Лжеца” мы узнаем о ней со слов героя. Полностью обеспечить единство места французский автор не может (в таком случае ему пришлось бы ограничить его тюремной камерой), но мириться с абсолютной либеральностью своего испанского предшественника также не намерен: если у Лопе финальная перипетия разведена по нескольким эпизодам и нескольким пространствам (Хуан объясняется с Леонардой, уезжает в Мадрид, Леонарда объясняется с Луисом, тот бросается в погоню за Хуаном, настигает его на полпути, возвращает обратно в Толедо, где и вручает Леонарде), то у Корнеля все заинтересованные лица, Дорант, Филист, Мелисса и ее брат, сходятся в одной сцене, в течение которой и совершается развязка. В комедии Лопе дама, послужившая причиной дуэли, принимает заметное участие в действии (она сначала очень гневается на убийцу, затем готова с ним примириться, но тут видит Хуана, проникается к нему любовью и даже просит Леонарду замолвить за нее словечко) — из комедии Корне-

ля мы узнаем только ее имя (Химена). Лопе де Вега вообще любил усложнять действие за счет двойного соперничества (когда спор идет не только за героиню, но и за героя) — французскому драматургу это явно показалось нарушением еще одного классицистического единства. При этом у Лопе предыстория в действие вписана (как выясняется под конец, Хуан появился в Толедо не случайно — он приехал из Севильи, чтобы отомстить за честь сестры, которую соблазнил и бросил дон Педро, убитый рукой Фернандо), а у Корнеля отсылки к “Лжецу” лишь предоставляют материал для упражнений в остроумии, которым предается слуга Доранта. И, пожалуй, только эти, совершенно не обязательные, воспоминания о предыдущей корнелевской комедии можно зачислить в разряд изменений, продиктованных личным вкусом автора, — все остальные покрываются различием эстетических и драматических парадигм.

Совершенно другую картину дают пять “досидовских” комедий Корнеля, демонстрирующих не только вполне определенное жанровое своеобразие, но целый ряд общих черт (особняком стоит шестая и последняя, “Иллюзия”). Сам Корнель в разборе “Мелиты” указывал на две свои жанровые новации, которые считал абсолютными (*la nouveauté de ce genre de comédie, dont il n’y a point d’exemple en aucune langue*): его комедия выводит на сцену лиц благородных сословий (во всяком случае, выше по положению, чем те, которых мы видим у Плавта и Теренция) и вызывает смех, не прибегая к услугам комических по определению фигур, таких как слуги, паразиты, хвастливые воины, гротескные лекари и проч. Что касается социального статуса действующих лиц, то Корнель прав в отношении античной и итальянской традиций, но не учитывает опыта испанцев (в этом отношении его опередивших); что касается буффонных персонажей, то здесь с ним можно согласиться: эта его новация и в самом деле почти беспрецедентна. В испанской комедии, правда, также исчезают все перечисленные Корнелем комические маски (являющиеся неизменными участниками сценариев комедии *dель арте*), но сохраняют значительную роль слуги. У Корнеля слуг вообще нет в “Мелите”; во “Вдове”, “Компаньонке” и “Королевской площади” есть, но роль их в действии минимальна (к примеру, в

“Компаньонке” хозяин обращается к слуге с вопросом: “Ну, что Феант?”, и слуга отвечает: “Идет”, — и это все его результативные действия), существенно выше их активность в “Галерее Дворца правосудия”, они даже принимают участие в интриге, но здесь Корнель повысил их ранг, присвоив им звание пажей или оруженосцев (*écuyer*). Есть еще кормилица, на заметных ролях в “Мелите” и “Вдове”; в “Компаньонке” и “Галерее Дворца” ей на смену приходит компаньонка (*suiivante*) — сам автор (в разборе “Галереи Дворца”) объяснял, что кормилица в предыдущих пьесах ему понадобилась, потому что в труппах было мало актрис, а в этой роли мог выступать актер в маске. Так или иначе изменение в расстановке действующих лиц действительно заметное, а такого своего предшественника по устранению из действия слуг, как Шекспир, Корнель попросту не знал.

Комедия Корнеля — комедия соперничества. Наличие соперника (лишь в одном случае, в “Галерее Дворца правосудия”, соперничают героини и еще в одном случае, в “Компаньонке”, имеется двойное соперничество) является главным камнем преткновения в достижении любовных целей. Все прочие типы конфликтов и препятствий, традиционно используемые комедией, либо отсутствуют, либо подчеркнута отодвигаются на второй план. Особенно это очевидно в отношении препятствий, выдвигаемых старшим поколением. Родители у корнелевских героев (вернее, у героинь) в принципе есть, и с мнением их положено считаться, но в действии им вовсе не обязательно участвовать. В “Мелите” о существовании у заглавной героини матери все знают, знают также, что она своенравна и уломать ее непросто, но когда все недоразумения, порожденные коварным соперником, благополучно разрешаются, Мелита удостоивает эту трудность одной фразы: *Mon amour et soins, aidés de mes doulers, / Ont fléchi la rigueur d’une mère obstinée*. Мать при этом на сцене вообще не появляется. Во “Вдове” семейное положение главной героини указано названием, и она в своем выборе совершенно свободна, тогда как другая героиня, Дорис, всячески подчеркивает свою полную покорность матери и брату (*vosre vouloir di mien absolument dispose*), и хотя время от времени сетует на свое подчиненное положение, но против него не протестует, так как ни к

кому из претендентов у нее нет сильного чувства. Мать же решительно не желает к чему-либо ее принуждать (*ne crains pas que je veuille user de ma puissance*), тем более что у нее самой в юности был роман, не завершившийся браком из-за сопротивления родителей возлюбленного, и она извлекла из этой истории горький урок. В “Галерее Дворца правосудия” мать одной из героинь также была в юности выдана замуж против воли и именно поэтому не способна насиловать волю дочери (*je ne suis pas femme à forcer son courage*). А отец главной героини всецело одобряет ее роман с героем (*aime, aime ton Lysandre...*) и проявляет недовольство, лишь когда в этом романе что-то начинает идти наперекосяк, и, как ему кажется, из-за капризов дочери. Жераст, отец Дафны, героини “Компаньонки”, представляется поначалу более крепким орешком; во всяком случае, дочь уверена, что он не согласится выдать ее замуж за любимого, но небогатого претендента, однако, когда у этого претендента обнаруживается сестра, в отношении которой Жераст питает матримониальные планы, им быстро удается договориться. Наконец, в “Королевской площади” нежеланный претендент на руку и сердце Анжелики сговаривается с ее отцом, но лишь будучи уверенным, что оскорбленная прежним возлюбленным девушка ему не откажет. Другая героиня той же комедии также отправляет своего возлюбленного за окончательной санкцией к отцу, но не предвидит с его стороны никаких возражений. Ни того, ни другого отца на сцене мы не увидим.

Главный мотив корнелевской комедии в каждой новой пьесе дается в несколько ином ракурсе (что, собственно, является дополнительным свидетельством в пользу того, что этот мотив действительно главный). В “Мелите” Эраст два года безуспешно ухаживает за заглавной героиней и, наконец, знакомит с ней своего друга, выступающего ожесточенным критиком любовного кодекса и убежденным сторонником брака по расчету, — в результате этого знакомства друг полностью пересматривает свои взгляды и становится соперником. Во “Вдове” соперник прикрывает свою любовь к героине ухаживанием за сестрой ее возлюбленного. В “Галерее Дворца правосудия”, как уже говорилось, соперничают героини. В “Компаньонке” оба соперника начина-

ют с ухаживания за компаньонкой, прежде чем переметнуться к госпоже. В “Королевской площади” герой, не желающий связывать себя любовными путями, притворяется охладевшим и делает все, чтобы его возлюбленная досталась его другу. В каждой из этих комедий есть еще вторая героиня, и вокруг нее также сплетаются любовные коллизии, хотя и с не столь ярко выраженным соперничеством (вторая героиня, как правило, ни к кому не питает сильного чувства, либо потому что не успела его приобрести, либо потому что такова ее жизненная философия).

Соперники в комедии Корнеля равны по всем существенным для организации конфликта показателям. Отвергнутый претендент может быть богаче претендента желанного (“Мелита” и “Компаньонка”), это, однако, имеет значение только для родителей героини (и то, как мы видели, не решающее), но не для самих героинь, которые категорически отвергают какие-либо меркантильные соображения при выборе возлюбленного. Филист из “Вдовы” не только беднее Кларисы, но и ниже ее по положению (впрочем, в чем заключается их неравенство, остается неясным), — Кларису это не смущает. Корнель не допускает ни временного и мнимого умаления социального достоинства героя (которого, скажем, могло бы поднять до необходимого статуса финальное “узнавание”)³, ни явной дискредитации соперника (обычный для комедии способ такой дискредитации — преклонный возраст). Лишь однажды, в “Компаньонке”, мы встречаемся с намеком на то, что соперник героя трусоват, что, конечно, в глазах героини его не красит. Во всех остальных случаях выбор героини не предопределен никакой явной предпочтительностью героя.

Комедия соперничества при изначальном равенстве соперничающих героев — этот жанровый вариант известен нам по театру Лопе де Вега и его многочисленных последователей и эпигонов⁴. Существует легенда, что Корнель впервые обратил внимание на испанский театр по совету де Шалона, бывшего секретаря Марии Медичи⁵, и нашел в нем источник для своего “Сида” (а затем и для двух своих последних комедий). Похоже, однако, что он был с ним знаком и до того, как де Шалон прямо указал ему на “Юность Сида” Гильена де Кастро. В подтверждение

этого, помимо совпадения главного структурообразующего мотива, можно указать еще на несколько элементов сходства. Испанская комедия плаща и шпаги недаром получила такое название — шпага в ней рано или поздно вынимается из ножен. В комедиях Корнеля от этой обязательной для испанцев дуэли осталось нечто вроде ее призрака — не сама дуэль, а ее угроза и возможность. В “Мелите” главный герой вызывает на поединок соперника (в данном случае мнимого); тот отказывается, объясняя свой отказ тем, что смерть противника вынудит победителя к бегству и тем самым даже победа приведет к потере того предмета, из-за которого затевался поединок. Во “Вдове” уже соперник несколько раз бросает герою вызов — тот отказывается, потому что не хочет драться с другом. В “Галерее Дворца правосудия” дуэль готова начаться — ее прерывает своим появлением героиня. В “Компаньонке” соперник прикрывает свою трусоватость аргументами, заимствованными из “Мелиты”, а в “Королевскую площадь”, когда речь заходит о дуэли, вообще вводится прямая на “Компаньонку” ссыла. Подобная устойчивость мотива при полной его нефункциональности может говорить только об одном: автор воспринимал его как неотъемлемый признак того жанра, в котором работал. Еще одна родовая, хотя и совершенно маргинальная примета — усеченность семейства героини. Если у героинь Лопе имеются старшие родственники, то никогда в полном составе — либо отец, либо мать, и то же самое мы наблюдаем у Корнеля.

Конечно, комедия Корнеля мало похожа на испанскую: как он может быть последователен, перекладывая инокультурный оригинал на отечественные нравы и подверстывая его под классицистические вкусы, мы видели на примере его “послесидовских” комедий. Изменились даже не столько герои, так и не берущиеся за шпаги, сколько героини. В блеске, остроумии, живости и вообще светскости им не откажешь, но ни свободы, ни решительности лопевских героинь у них не осталось. Героиня Лопе всегда готова бежать из дома в поисках возлюбленного хоть за тридевять земель — единственный побег у Корнеля, в “Королевской площади”, закончился полным конфузом. Кодекс поведения всех корнелевских героинь выразила Дафна из “Компаньон-

ки”: “Есть у меня отец, решает он. Девица / Не может собственной судьбой распорядиться” (je suis fille, et je dépends d’un père). И тот кумир, которого одинаково ревностно чтут в испанской драме отцы и дети, дамы и кавалеры, кумир чести, в комедии Корнеля вытесняется другим — кумиром долга. Почитание родителей — долг, власть родителей — священная власть (un pouvoir si saint), это говорит другая корнелевская героиня, Селидея из “Галереи Дворца правосудия”. А еще одна его героиня, Филида из “Королевской площади”, вообще завершает свою роль максимумом, которую трудно представить себе в устах персонажа комедии данного амплуа: “Пусть мужа выберут тебе отец и мать. / Нам только волю дай, — наделаем ошибок”.

В организацию действия Корнель также вносит одно, но существенное изменение. Во всех его “досидовских” комедиях (опять же за исключением “Иллюзии”) интригу ведет персонаж, которому суждено остаться в проигрыше, — не избранник. Это, как и в случае с редукцией роли слуг, нововведение не абсолютное — такого рода примеры встречались и до Корнеля, но, скорее, в виде исключения. У Корнеля же подобный прием возведен в систему, притом что он оппонирует всей истории жанра, начиная с древнеримской комедии, где заправляющий интригой раб всегда выступает на стороне героя-любownika. Причины этой маленькой, но отчетливой революции в организации действия — вопрос, конечно, неразрешимый, но не исключено, что Корнель просто сделал следующий шаг и снял с положительного героя обвинение в интриганстве, которое теперь, после устранения слуг, нельзя было на них возложить (характерно, что персонажи сравнимого со слугами ранга, которые избежали истребления, — кормилицы, компаньонки и оруженосцы, действуют не просто на стороне нежеланного претендента, но и прямо против своих хозяев). Это тем более вероятно, если принять во внимание, с какой настойчивостью Корнель доказывал, что комедия может и должна выводить на сцену персонажей во всех отношениях благопристойных (honnêtes gens — это, конечно, характеристика прежде всего социальная, но не лишенная и моральной составляющей). Так или иначе, в жанровой перспективе, которую открывает эта корнелевская новация, видятся такие комедии, как

“Двойная игра” Конгрива, “Школа злословия” Шеридана или “На всякого мудреца довольно простоты” Островского, где интригу будет, действительно, вести интриган⁶.

- 1 Ср.: Ярхо Б.И. Комедии и трагедии Корнеля // Ярхо Б.И. Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы. М., 2006. С. 548.
- 2 Корнель П. Театр. М., 1984. Т. 2. С. 161. Это самое полное издание Корнеля на русском языке, куда вошли четыре его комедии (“Компаньонка”, “Королевская площадь” и “Иллюзия” — в первый том, “Лжец” — во второй). В оригинале Корнель цит. по: *Cornille. Théâtre complet / Par M. Rat. P., [s.a.]*.
- 3 О том, что Корнель с таким типом организации сюжета был знаком, говорит его “героическая комедия” “Дон Санчо Арагонский”, написанная, когда “комедийный” период его творчества уже миновал: ее герой, считающий себя сыном рыбака, тяготеет своим социальным статусом и протестует против заложенных в нем ограничений, — “узнавание” возводит его до королевского трона.
- 4 См.: Андреев М.Л. Испанский вариант. Комедия Лопе де Вега, Тирсо де Молина и Кальдерона. М., 2006.
- 5 Михайлов А.Д. Театр Корнеля // Корнель П. Указ. соч. С. 622.
- 6 Мы ничего не сказали об “Иллюзии”, последней комедии Корнеля “досидовского” периода и непосредственно “Сиду” предшествующей. Здесь Корнель использует прием “пьесы в пьесе”, причем удвоенный. Безутешный отец разыскивает по всему свету своего сына, волшебник соглашается показать его судьбу в живых картинах. Со второго по четвертый акт демонстрируется первый эпизод, в пятом — последний, с интервалом в несколько лет. В первом эпизоде герой — слуга, во втором — приближенный короля. В финале выясняется, что второй эпизод, завершившийся гибелью героя, — всего лишь пьеса, в которой герой участвует как актер (это и есть “пьеса в пьесе” второго порядка). Эпизоды разножанровые: первый — комедия, второй — трагедия. Комедия, однако, совершенно некорнелевская. Корнель словно нарочно собирает здесь все те элементы комедийной конструкции, которые он принципиально не принимал. Здесь есть традиционная комическая фигура — хвастливый капитан Матамор. Соперник превосходит героя по положению и богатству, герой скрывается под чужим обликом, отец героини принуждает ее к нежеланному браку, героиня не помышляет ни о каком “священном долге” и бежит с возлюбленным. Наконец, и дуэль расстается здесь со своей вечной невоплощенностью: герой убивает соперника. Трудно квалифицировать этот драматический экзерсис Корнеля иначе, как пародийный.

М.Ю. Осокин

КОРНЕЛЬ И МОЛЬЕР: ПЕРЕДЕЛ СОБСТВЕННОСТИ

СПЕЦИАЛИСТ по лексической статистике Доминик Лаббе из Университета Гренобля и его сын Кирил Лаббе в декабрьском номере *Journal of Quantitative Linguistics* за 2001 г. напечатали статью, которая радикально-стью выводов должна была перевернуть историю литературы XVII в. В ней утверждалось, что почти все пьесы Мольера написал Корнель¹. Позже Лаббе выпустил книгу “Корнель в тени Мольера: история открытия”², для убедительности наполненную таблицами и формулами типа $D(a, b) = \sum i \in (A, B) | Fia - Fib | avec Na = Nb$, где повторил основные тезисы, не добавив никакой новой аргументации.

Данные лексического анализа пьес, наложенные на вялотекущий “мольеровский вопрос” (который возник в 1919 г. из “набора презумпций” в дилетантских разысканиях Пьера Луи), получили опору в пятиактной “Психее, трагикомедии с балетом” 1671 г., где сотрудничество авторов вышло на поверхность. «Первоначальный розыгрыш, превращенный в загадку, представлен отныне “научной” проблемой, которая нуждается в решении», раздраженно написал по этому поводу Жорж Форестье. «Тот факт, что Корнель не причислял “Психею” к своим сочинениям, объясняется практикой времени. Все авторы считали пьесу своей, когда завершали сюжетную канву в прозе, полагая версификацию (которой их обучили в колледже) не заслуживающей серьезного внимания. Публикуя “Психею” под своим именем, Мольер публиковал СВОЮ пьесу, даже если в ней было три четверти стихов Корнеля»³.

Частные причины сотрудничества двух драматургов в “Психее”, которые вдруг стали доказательством публичного признания в плагиате, давно известны. “Психея” Мольера — Корнеля — Кино, впервые сыгранная в Париже на театре Тюильрийского дворца 17 января 1671 г., писалась в спешке. Мольер, получив-