

“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-

ший королевский заказ, был ограничен во времени и, не успевая закончить пьесу, попросил Корнеля, согласно своему плану, сочинить акты II и V. В итоге Филипп Кино придумал балетные дивертисменты; Мольеру принадлежат общий план, пролог, первый акт, первые сцены второго и третьего акта и короткое предисловие. Трудовложения Корнеля в “Психею” были неизмеримо большими: ему доверено все остальное плюс разработка “*règle de disposition*” по детальному плану Мольера. Музыку написал Жан-Батист Люлли, “суперинтендант музыки” Людовика XIV⁴.

По легенде, которую оставил в предисловии к своей “трагедии с машинами” “Орфей” (Orphée, 1736) Франсуа-Жозеф Лагранж-Шансель, “Louis XIV demanda à Racine, à Quinault et à Molière un sujet où pût entrer une décoration qui représentait les Enfers et que l’on conservait avec soin au garde-meubles. Racine proposa le sujet d’Orphée, Quinault L’Enlèvement de Proserpine, et Molière, aidé du grand Corneille, s’attacha au sujet de Psyché qui obtint la préférence”⁵. [Людовику XIV потребовался от Расина, Кино и Мольера сюжет, который позволит использовать декорации Преисподней, лежащие нетронутыми на мебельных складах. Расин предложил сюжет об Орфее, Кино — о похищении Прозерпины, а Мольер, получив в помощь великого Корнеля, обратился к сюжету о Психее, которому и отдали предпочтение.]

Из этой легенды следует, что, во-первых, тема отчасти была навязана драматургу, а во-вторых, основные усилия были брошены на элаборацию театрального антуража: Мольеру никогда ранее не приходилось сочинять пьесы с таким количеством театральных машин, оформителей, водителей, музыкантов, актеров, танцоров и певцов⁶.

Биографы наперебой хвалят Мольера за благородный жест по отношению к стареющему Корнелю (умалчивая обычно о подлости по отношению к Ж.-Б. Люлли⁷), отмечают, что сцены настолько сработаны, что невозможно различить авторство, хотя все равно пытаются — заранее зная из предисловия, кто какие сцены писал, — указать на специфически мольеровское или специфически корнелевское⁸.

Единственная мораль, которую можно вывести из опыта Лаббе, состоит в том, что реконструкция “мольеровского” и

“корнелевского” в этом тексте — задача менее тривиальная, чем обычно представляется.

Корнель как исполнитель мольеровского замысла

По сравнению с сюжетом лафонтеновской “Любви Психеи и Купидона” (*Les Amours de Psyché et de Cupidon*, 1669)⁹, нетрудно заметить значительную перемену в композиции: на протяжении первого и второго актов к Психее усиленно сватаются почитатели. У Лафонтена подобного мотива вообще нет, здесь же Психея пополняет список фольклорных принцесс, которые отправляются искать себе приключений, отвергнув вначале всех предложенных женихов.

Закономерен вопрос: почему бы Психее не выйти замуж? Необозримый контекст из тысячи сказок и романов ничего не объясняет в истории Психеи Мольера — Корнеля, кроме того что мотив ‘отсроченного брака’ был необходим, чтобы сказка не оборвалась в самом начале. Позволительно поэтому высказать предположение относительно другого возможного контекста. ‘Отсроченный брак’ был метасюжетом прециозных романов и предметом размышлений их незамужней сочинительницы Мадлен де Скюдери. Например, действие “Клелии”, растянутой, по расчетам Рене Годенна, не менее чем на 184 дня¹⁰, начинается с описания дня накануне свадьбы, которая не сможет состояться вовремя. Вспоминается убийственная ирония Мадлон из “Смешных прециозниц”: “Mon Dieu, que, si tout le monde vous ressembloit, un Roman seroit bientôt fini! La belle chose que ce seroit si d’abord Cyrus épousoit Mandane, & qu’Aronce de plain-pied fût marié à Clélie!” — “Боже мой, да если бы весь мир походил на вас, Роман был бы слишком коротким. Вот бы было замечательно, если бы Кир сразу женился на Мандане, а Аронс так вот запросто взял в жены Клелию”.

Прециозная идеология в комедии Мольера редуцируется до средства растянуть роман. Полагаю, именно этот рецепт было рекомендовано обыграть Корнелю в соответствующем месте “Психеи”: “...пристало ли чуть не с первой встречи вступать в брачный союз, сочетать любовь с заключением брачного договора, роман начинать с конца?”

Это одно из возможных объяснений: “Смешные прециозницы” стали одной из самых успешных пьес в карьере Мольера. “Психея” пишется к празднику, второпях, поэтому ее вдохновитель не ищет новых способов добиться успеха у публики, обращаясь к одному уже опробованному — вышучиванию прециозности. Для Мольера естественно было повторять себя, инстинктивно ожидая от новой пьесы если не повторения успеха, то гарантии от провала. Кроме того, подходящий субстрат для антипрециозных пассажей был подготовлен лафонтеновским текстом¹¹.

В то же время комедийный юмор на праздниках в Тюильрийском дворце должен был выражаться более прикровенно. Опера находилась под прециозным контролем. Зависимость Филиппа Кино и Жан-Батиста Люлли — двух участников проекта “Психея” — от прециозной идеологии описала Патрисия Ховард¹²: Кино, начавший карьеру при финансовой поддержке прециозниц, старался выбирать сюжеты, в которых женщина фигурировала бы на первом плане, с акцентом на ее самостоятельности и независимости (отклонение от прециозного феминизма связывается с тем, что политический климат регентства сменялся патриархатом Людовика XIV), а Ж.-Б. Люлли, со своей стороны, только усиливал гендерную идеологию Кино.

У самого Мольера был некомический прецедент создания прециозной оперы — неоконченная героическая пастораль “Мелисерта” (*Mélicerte*, 1666), сюжет которой заимствован из “Великого Кира”. Впервые на это указал Никола-Арман-Марсиаль Герен в предисловии к своей пьесе “Миртил и Мелисерта” (*Myrtil et Mélicerte*, 1699). Сын вдовы Мольера от брака с Исааком Франсуа Гереном переделал два мольеровских акта и дописал к ним третий, следуя истории Тимареты и Сезостриса из “Кира”¹³.

В “Мелисерте”, сочиненной для третьей части придворного “Балета муз” (*Les muses*, 1666) Исаака де Бенсерада, задается коллизия, которая будет развита потом в “Психее”. Миртил отказывает сразу двум домогающимся его нимфам: “Le choix qui m'est offert s'oppose à votre attente, / et peut seul empêcher que mon coeur vous contente”. Скрывая вначале любовь к Мелисерте, он придумывает другую причину для отказа — свою неспособность

сделать выбор: “Le moyen de choisir de deux grandes beautés, / égales en naissance et rares qualités ? / Rejeter l'une ou l'autre est un crime effroyable, / et n'en choisir aucune est bien plus raisonnable”. — “Как выбирать из двух знатных красавиц, / Равных по рождению и редким достоинствам? / Отвергнуть одну или другую — ужасное преступление, / Не выбрать никого будет справедливее”¹⁴.

Из прециозной “Мелисерты” [I, v] эта изощренная логика, кажется, прямо переходит в “Психею” [I, iii]. Психея в сходных выражениях отказывает двум принцам: “Et j'y vois un mérite à s'opposer luy-meme / A ce que vous voulez de moy”¹⁵ [19]. Решающим доводом становится ее собственная добродетель — оба принца достойны любви, но именно поэтому ее не получают: “Ma tendresse ferait un trop grand sacrifice, / Et je m'imputerais à barbare injustice / Le tort qu'à l'autre je ferais” [20].

В сцене третьей второго акта, оставшись одна, Психея предается таким размышлениям, которые по феминистскому настрою не уступят убежденностям Скюдери. Она упрекает богов за то, что они не внушили ей любовь, а свою холодность оправдывает “уважением” (*estime*) к почитателям: “O Ciel m'auriez-vous fait un crime / De cette insensibilité / Déployez-vous sur moy tant de severité, / Pour n'avoir à leurs vœux rendu que de l'estime?” [35; О Небо, ты мне вменяешь в преступление / Эту бесчувственность? / Гневаешься на меня потому, / Что за обещания я могла платить лишь *уваженьем*?]. Прециозная составляющая монолога вытесняется в дискурс: подобно Скюдери, Психея разделяет Уважение и Любовь. В “*estime*” распознается прециозный топос Нежной Дружбы, основанной на Уважении “*Tendre sur Estime*”, аналог ренессансного светского понятия “*honnête amitié*”, “благовоспитанной привязанности”. Уважение на карте Скюдери — один из трех возможных маршрутов к Нежной Дружбе, что на севере страны Нежности; есть еще, например, путь Признания или путь Склонности, самый верный и быстрый. По идее, поклонники должны добиваться ее, следуя разными маршрутами и долго, а они, как Лагранж и Дюкруази из “Смешных прециозниц”, — требуют от нее определиться, начав Роман с конца.

Взаимоотношения должны развиваться в соответствии с концепцией прециозной любви, культивирующей постепенность, терпеливость, осторожность и умение следовать наставлениям. Сделать выбор прежде времени — против правил прециозного кодекса. В прециозной этике браку предпочитают взаимоотношения, основанные на обязательном преклонении перед женщиной: мужчина должен подчиняться, а женщина водить его по галантным маршрутам. В браке поклонение невозможно и приоритет женщины утрачивается (браки, по Скудери, — унижительное сомнение в ее добродетели), поэтому цель путешествия — Земля Нежной Дружбы, в которой “запрещены сексуальность, брак и любовь”¹⁶. Смысл отношений — как можно дольше продержаться мужчину в зависимом положении.

Психея, сетуя об утраченной славе, не без самодовольства описывает время, когда ее окружали изнывающие от чувств поклонники. “Tout ce qu’il a de Rois sembloient fait pour m’aimer: / Tous leurs Sujets me prenant pour Déesse / Commençoient à m’ac-côûtumer / Aux encens au’ils m’offroient sans cesse” [35; Все Короли казались созданными для того, чтобы меня любить: / Все их подданные принимали меня за Богиню, / Стала мне привычной / Лесть, которой они меня одаривали беспрестанно].

Держать влюбленных в подчинении Психея, кажется, понимает как похвальную стратегию: “Leurs souûpirs me suivoiét sans qu’il m’en coûtast rien, / Mon ame restoit libre en *captivant* tant d’ames, / Et j’estoît parmy tant de flâmmes / *Reyne* de tous les coeurs, & *maitresse* du mien” [35; Их воздыхания меня сопровождали, но ничего мне не стоили, / Моя душа оставалась свободной, пленяя столько душ, / Что я, находясь посреди стольких страстей, / *Царица* над всеми сердцами и *власт-вовала* над своим]. Лексический ряд этого монолога, связанный с идеей королевской власти, отсылает к “Клелии”, в которой власть женщины над влюбленным сопоставляется с властью короля над подданными: “...les Rois doivent aimer leurs Sujets & les Sujets doivent aimer leurs Rois: cependant leurs obligations sont bien differentes; car les uns ont pouvoir de commander, & les autres doivent toujours obéir”¹⁷ — “...Короли должны любить своих Подданных, и Подданные должны любить своих Королей; од-

нако их обязанности различны; так как у одних власть повелевать, а другие должны вечно повиноваться”.

Итак, причина, по которой Психея откладывает брак, — непонятное “почтение ко всем”, за которым скрывается возведенная в культ привычка к наслаждению галантными унижениями мужчин, — пародирует метасюжет прециозных романов и жизненной практики салонодержательницы мадемуазель де Скудери. Игра с прециозной риторикой продолжается в сцене встречи с Купидоном [III, iii]. Психея описывает всю градацию чувств: “J’ ai senti de l’ estime et de la complaisance, / de l’ amitié, de la reconnaissance; / de la compassion les chagrins innocents / m’en ont fait sentir la puissance” [Я чувствовала уважение и удовольствие, / дружбу, признательность; / сострадание к горю невинных / меня заставила чувствовать власть] и т. д. Однако места для любви в этой психической стратификации не остается: “et je dirois que je vous aime, / seigneur, si je savois ce que c’ est que d’ aimer” — “и я сказала бы, что люблю вас, / если бы я ведала, что такое — любить”.

Корнель инкорпорирует в сюжет галантно-аллегорическую географию. Амур представляется владельцем неведомой страны, названия которой Психея знать не должна: “Ne me demandez point quelle est cette province, / ni le nom de son prince : / vous le saurez quand il en sera temps” — “Не спрашивайте меня, что это за страна / и как имя ее владыки: / вы узнаете его, когда придет время”.

Это еще одна апелляция к карте Страны Нежности, где Любовь, в отличие от других аллегорических карт, составляет тайну¹⁸. Последняя на Карте Нежности (“La Carte de Tendre”), опубликованной в I томе “Клелии” (1654), обозначается как “Неведомые Земли” — “Terres Inconnues”. Владения Купидона, на именование которых наложен запрет, — “c’est ce que nous appelons Terres Inconnues, parce qu’en effet nous ne savons point ce qu’il y a et que nous ne croyons que personne ait été plus loin qu’Hercule” [то, что мы называем Неведомыми Землями, поскольку в самом деле совсем не знаем, что там находится и поскольку не верим, что человек может зайти дальше Геркулесовых столбов]. Так унаследованное из Апулея ампула “Interea Psyche

maritus” (“неведомый супруг Психеи”) подчиняется сюжету аллегории Скюдери, встроенной в структуру “Психеи”.

Если описать дальнейшее развитие сюжета в избитых терминах чувства и долга, на месте долга здесь оказывается прециозный кодекс, а чувство, как обычно у Корнеля, возникает из затасканного барочной любовной риторикой “эффекта действительного присутствия” (“достаточно простого присутствия личности, которая излучает абсолютную власть”, чтобы герой подчинился “новой очевидности”¹⁹), с той только разницей, что присутствие обеспечивает повиновение уже неметафорически. Отсюда — предсказуемая критика гордости и рассудка, мешавшего “полету души” (IV, iii), изящная расправа над прециозностью.

Для того чтобы эффект присутствия состоялся и слился с мифологией, из которой пришел, Корнелю, естественно, потребовалась радикальная трансформация традиционного сюжетного модуля. Удаление Купидона из сферы репрезентации прежде стабильно удерживалось практически во всех версиях истории Психеи, хотя и переосмысливалось. Скажем, в иберийской *psychégraphia*, абсорбирующей топик христианской теологии, Психея утрачивает благо, поскольку увидела то, во что должна была “слепо верить” (Купидона, идентифицируемого с Христом). У Лафонтена возникает символический образ темного грота Фетиды, скрывающего истину (облик Амура), который представляет собой редуцированный вариант платоновской пещеры и отсылает не только к VII книге “Государства”, но и к различным позднейшим модификациям этого символа, например к пассажу об *idola specus* из “Нового Органона” Бэкона. Экспонация Купидона — один из вариантов корнелевской “обозримости”, новшество Корнеля²⁰, который всегда мало что отдавал на откуп “трагедийному месту”, понимая явление как право на существование²¹.

Впрочем, без Р. Барта и Ж. Старобинского все гораздо проще: роль Купидона специально писалась под любимчика Мольера Мишеля Барона, и тот должен был задерживаться на сцене как можно дольше.

“Règle de disposition”: план и реализация

Даже если принять кальдероновскую *psychégraphia* в число источников “Психеи” 1671 г.²² и счесть сюжетную линию Клеомена и Агенора еще одним испанским плагиатом Мольера, нужно отметить явное обновление диспозиции.

В мифопоэтической перспективе история Клеомена и Агенора родственна многочисленным рассказам о близнецах, кровных братьях или друзьях, готовых друг для друга на жертвы. Стабильный компонент этих рассказов — мотив дружбы, преодолевающей препятствия и берущей верх над всяким иным чувством, и мотив одновременной смерти²³. Чезаре Сегре описывает эти сюжеты двумя формулами: $1=>2$ (удвоение индивида, порождающее тему двойника, зачастую встающего в оппозицию “хозяину”) и $2=>1$ (параллелизм на основе внутреннего и внешнего сходства, уподобление индивидов до полной взаимозаменяемости, обычно интерпретируемой как знак гомосексуальности)²⁴. Второй вариант — реализация “принципа конъюнктивности”. Конъюнктивность — результат свойственного средневековому сознанию отказа от сугубой субъектности, готовности “принести в жертву личный интерес, объединив себя с другим”²⁵ — в литературе Нового времени приспосабливается к идейному климату эпохи, приводится в соответствие с новым пониманием индивидуальности. Недифференцированность субъекта и объекта, или “со-объектность”, по терминологии И. Смирнова, осваивается комедиографией и переосмысливается в виде комической парности, повторения, удвоения, дублетности. Сниженная парность — невыгодная антитеза индивидуалисту-одиночке. В комедиях связь субъекта с объектом становится признаком несамостоятельности, дурной зависимости (антитетичной личной инициативности, ответственности, самочинности) и делается источником комизма, который усиливается физическими столкновениями сдвоенных персонажей (ссорами внутри пары). Популярность приобретает сюжет о друзьях, сделавшихся ‘соперниками в любви’, на фоне которого ‘уступчивые любовники’ в “Психее” кажутся результатом эволюции образа друзей-соперников под влиянием галантности — концепта, которому наследует прециозность.

В “Мелисерте” Мольера, связь “Психеи” с которой отмечена выше, две нимфы, полюбившие одного пастуха, не сороятся из-за избранника (“*Ne tâchons, s’il se peut, qu’ à demeurer amies*”²⁶ — “Давай попробуем подругами остаться”), а вместе ждут его выбора, делающего их субъектными.

В “мольеровском” первом акте “Психеи” выведена пара друзей, которые не желают соревноваться между собой, а ждут волеизъявления Психеи, чтобы уступить каждый другому: “...le chose est rare, / Mais non pas impossible à deux parfaits Amis” [15] — “...случай редкий, / Но не исключительный между двумя большими Друзьями”.

Существование Клеомена и Агенора на сцене возможно только в паре, а разрушение конъюнкции чревато смертью. Трагедийный потенциал этой конъюнкции реализуется уже Корнелем — в конце второго акта, где Купидон обрекает их на смерть [II, v], и в мрачном пятом акте, изображающем преисподнюю. Клеомен и Агенор, похоже, наследуют “трагедийное” благородство Селевка и Антиоха из “Родогуны” Корнеля, в котором разрабатывалась сходная интрига. Селевк и Антиох — близнецы, вдвоем претендующие на престол и руку парфянской царицы, — оба готовы отказаться от престола и клянутся друг другу в вечной дружбе²⁷. Конфликт внутри пары становится непреодолимым, пока ситуацию не разрешает вмешательство Клеопатры: на царство избирается старший брат Антиох, в этот момент исчерпывается сюжетная функция Селевка и приходит известие о его смерти.

Высшая форма заблуждения: мольеровская интрига в “Психее”

У Лафонтена ‘завистливые сестры’ появляются во второй части истории, где описывается счастливый брак Психеи, а в первой только объявлено об их существовании. Сестры Психеи, напомним, выходят замуж неудачно: муж одной слишком развратен, муж другой постоянно окружен врачами (Лафонтен прозрачно намекает на его импотенцию). У Мольера — Корнеля сестры изображены незамужними, но уже оскорбленными в са-

молюбии. Лафонтеновские героини ревнуют к благополучному браку Психеи, мольеровские — к ее успехам у женихов. Объединяет их то, что ни у Лафонтена, ни у Мольера они не завидуют красоте Психеи, потому что не признают за ней особенной красоты. ‘Несказанная красота’ сразу отброшена как неубедительная причина. Красота Психеи невыразима — недоступна для описания и не может быть выведена в дискурс (это топос всех ее риторических портретов). Действие, которое оказывает невыразимая красота, — иррационально и непонятно Аглавре и Кидиппе, которым доступно только выразимое и вербализованное. Между невербализуемым и несуществующим для них нет разницы.

В первом акте, когда одна хвалит другую и слышит в ответ то же самое о себе, они не льстят друг другу в обычном для XVII в. смысле слова “льстить” (*flatter*). В моралистическом дискурсе классицизма сформировалось понятие лести, определенное Жаном Старобинским как “слова в обмен на милости” — “тип обмена, при котором то, что мы отдаем, и то, что получаем взамен, различны по природе”²⁸. Выгодой “похвалы за похвалу” (тип отношений, находящийся за пределами понятия лести как слишком психологичный для моралистического дискурса) может быть только укрепление общности, завязавшейся у сестер в результате неуспеха. Сестры завидуют успехам Психеи, а не ее красоте, поскольку убеждены, что красотой она их не превосходит и у нее нет перед ними никаких дополнительных преимуществ. Между собой им совершенно нечего делить: они видят, что обе уступают ей одинаково и не могут оказать друг другу милость, на которую рассчитана похвала: “*Et je serois votre Amant, / Si j’étois autre que Femme*” [И я стала бы вашим Любовником, / Не будь я Женщиной].

Они всерьез ищут причины. Они действительно убеждены, что они “не хуже”: “*Trouvez-vous qu’elle m’efface?*” [Ты думаешь, она меня затмит?] — спрашивает Аглавра с расчетом утвердиться в самомнении. Кидиппа отвечает: “*Qui, vous, ma Soeur? Nullement*” [11; Что, вас, сестра? Нисколько].

‘Завистливые сестры’ не признают за собой порока зависти. “*Toutes les Dames d’une voix Trouvent ses attraits peu de chose*” [12; Все дамы до единой / Немного прелести находят в ней] — Аглавра произносит софизм, реабилитирующий зависть: дамы

не завистливы, а, напротив, беспристрастны, поскольку не заинтересованы во внимании Психеи. Успех Психеи у мужчин парадоксален. Кидиппа предполагает, что Психея очаровывает их колдовством, черным искусством; Аглавра пытается объяснить на иной основе [12–13]²⁹. Еще академик Луи Симон Ожер (1772–1829) распознал в ее рассуждении о Психее намек на “показную неприступность прециозниц и женщин, воспитанных по примеру героинь мадемуазель де Скюдери, равно как и их сожаление о более живой и менее сдержанной галантности, пример которой явили Людовик XIV и его любовницы”³⁰. “Они [сестры] ищут причину такого успеха и наконец сходятся на том, что попросту Психея непристойно вешается на шею мужчинам, завлекая их надеждой и ничего не давая на самом деле. У сестриц злые языки”³¹, — развязно пересказывает сцену Жорж Бордонов. Из этого комментария остается непонятно, почему обе сестры — не только туповатая Кидиппа, но и рассудительная Аглавра, — сознавая, что их выдумка об испорченности Психеи есть только выдумка, сами решаются действовать смелее и вдвоем принимают домогаться принцев. Для уже задетого самолюбия должно быть убийственно вдаваться в предприятие, успех которого не гарантирован уверенностью. Спрашивается, зачем они пытаются соблазнить женихов Психеи, если понимают, что были пристрастны и лишь злословили на ее счет.

Конечно, они могут подкупать друг друга похвалами с тем, чтобы увереннее действовать вместе, однако их кооперированные действия логически не следуют из сюжета: сестрам вовсе не обязательно покорять мужчин сообща (это, видимо, часть мольеровского замысла, основанного на комическом алогизме). Если бы Аглавра и Кидиппа, сойдясь в мысли о распущенности Психеи, хотели просто унижить ее домыслом, они не взяли бы, подражая ей, активнее вести себя с мужчинами. Они же, пытаясь перенять ее повадки, отдают должное ее наблюдательности и умению приспособиться к испорченности нравов: чтобы иметь поклонников, приходится быть, по требованию времени, нескромной. Залог успеха женщины — в нарушении приличий, рассуждают они, эта тенденция огорчительная, но не настолько, чтобы ею не воспользоваться. В их словах не столько злословия

(которое предполагает неуверенность), а только размышления всерьез, попытка разобраться в причинах и внутренняя убежденность в своей правоте.

Кидиппа и Аглавра, как я пытался показать, не просто выдумывают причину, чтобы оправдать свою непопулярность. Они действительно заблуждаются и никак иначе не могут объяснить ее успехи. Эта высшая форма заблуждения — излюбленный Мольером способ построения интриги (так Маскариль вживается в роль, начиная всерьез считать себя маркизом, Журден, заигрываясь в дворянина, убеждается в своем изяществе и образованности, Арган симулирует болезни и заболевает ипохондрией, и т. д.) — с успехом применяется и в “Психее”.

- 1 *Labbé C., Labbé D.* Inter-Textual Distance and Authorship Attribution Corneille and Molière // *Journal of Quantitative Linguistics*. 2001. N 8-3 (December). P. 213–231.
- 2 *Labbé D.* Corneille dans l’ombre de Molière. Histoire d’une recherche. Bruxelles, 2003.
- 3 *Forestier G.* Corneille-Molière Ou: D’un vrai canular à une fausse découverte scientifique à propos des travaux de Dominique et Cyril Labbé // *Centre de Recherche sur l’Histoire du Théâtre*. P., Avril (2003). Ж. Форестье разгромил в этой заметке семью Лаббе. Вопрос, однако, все равно продолжает ставиться, ср. заглавие недавно вышедшей кн.: *Goujon J.-P., Lefrère J.-J.* “Ote-moi d’un doute...” L’énigme Corneille-Molière. P., 2006. 512 p.
- 4 *Couvreux M.* La collaboration de Quinault et Lully avant la *Psyché* de 1671 // *Recherches sur la musique française classique*. 1991/92. Vol. XXVII/XXVIII. P. 9–34; *Delmas Ch.* Le théâtre musical et *Psyché* de Molière // *Littératures classiques*. 1994. N 21; *Théâtre et musique au XVII^e siècle*. P., 1994. P. 221–236.
- 5 *Oeuvres de monsieur de La Grange Chancel*. Nouvelle édition revue et corrigée par lui même. P., 1758. T. IV. P. 63. Сейчас доверия к этому свидетельству, появившемуся через 87 лет после премьеры пьесы, все меньше. В достоверности его усомнился, например, бельгиец Мануэль Куврёр (*Couvreux M.* Jean-Baptiste Lully: musique et dramaturgie au service du Prince. Bruxelles, 1992. P. 218). Однако оно по-прежнему добросовестно пересказывается историками литературы.
- 6 См., например, обстоятельную статью: *Powell J.S.* The Metamorphosis of *Psyché* // *Les Métamorphoses de Psyché*. Textes réunis par Carine Barbafieri. Presses Universitaires de Valenciennes, 2005.

- 7 За две недели до премьеры, 31 декабря 1670 г., Мольер присвоил себе права на пьесу; 13 марта 1671 г. он получил разрешение ее печатать, а в октябре (6 октября 1671 г.) напечатал ее за свой счет. По предположению Кальдикота, это стало причиной ссоры между Люлли и Мольером.
- 8 Ср.: Корнель «слегка “мольеризирует”, будучи достаточно искусен, чтобы справиться с переходом от одной манеры к другой» (Бордонов Ж. Мольер / Пер. с фр. С.И. Великовского и Ю.А. Гинзбург. М., 1983. С. 290); “...два мастера, знающие (творчество) друг друга, играют в игру, наблюдать за которой — наслаждение для знатоков” (Mallet F. Molière. Nouvelle édition augmentée [1986]. P.: Bernard Grasset, 1990. P. 136).
- 9 Ориентация драматургов на этот текст считается уже аксиоматичной. См., например: *Le Maître H. Essai sur le mythe de Psyché dans la littérature française* P., 1939. P. 139–144.
- 10 *Godenne R. Les romans de Mademoiselle de Scudéry*. Genève, 1963. P. 243. Срок, на который может быть отложено замужество, ограничен требованием “единства времени” (“двенадцать месяцев” — романый аналог суток в драматургии), которое она сама взяла себе за правило в предисловии к “Ибрагиму”. В реальной практике прециозниц брак оттягивался на десяток лет и больше.
- 11 О некоторых лафонтеновских выпадах против прециозности, понимаемой, впрочем, чрезмерно широко, см.: *Barchilon J. Wit and Humour in La Fontaines Psyché* // *French Review*. 1962. N 36. P. 24–25.
- 12 *Howard P. Quinault, Lully, and the précieuses: Images of women in seventeenth-century France* // *Cecilia reclaimed: Feminist perspectives on gender and music* / Hrsg. S.C. Cook, J.S. Tsou. University of Illinois, 1994. P. 70–89/ См. обзор феминистской литературы на этот счет: *Edwards M.J. What Does Music? A Review of Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music* / Ed. S.C. Cook, J.S. Tsou // *International Alliance for Women in Music Journal*. 1/2 (October 1995). P. 32–35.
- 13 С достаточным основанием можно полагать, что Герен был воспитан на Мольере. Мать продолжала играть написанные им для нее роли до 1694 г., а Герен, похоже, осознавал себя благодарным наследником. Он имел доступ к бумагам покойного и, наверное, чувствовал особое право, если не миссию, завершить его сочинение. “J’avouerai en tremblant que le troisième acte est mon ouvrage, et que je l’ai travaillé sans avoir trouvé dans ses papiers ni le moindre fragment, ni la moindre idée. Heureux s’il m’eût laissé quelque projet à exécuter!” (цит. по: *Oeuvres de Molière. Tome sixième* / Par M. Eugène Despois et Paul Mesnard. P., 1881. P. 146) — “Я с трепетом сознаюсь, что третий акт — моего сочинения и что работал я, не найдя в бумагах ни малейшего фрагмента и ни малейшей идеи. Сколь счастливым я был, если бы он [Мольер] оставил мне какой-нибудь замысел, который надо выполнить!” Ключевые слова здесь — “m’eût”. Позже Герен пробует писать прозой и, видимо, вновь пытается утилизировать сочинение первого мужа своей матери, замахнувшись на историю Психеи. Пятиактная комедия в прозе “Психея в деревне” (*La Psyché de Village*, 1705)

- сыграна 29 мая 1705 г., но, как сказано в словаре П.-Ф. Годара де Бошана, “sans succès, non imprimée” (*Recherches sur les théâtres de France depuis l’année onze cens soixante & un, jusques à present* / Par M. De Beauchamps. Tome Second. A Paris: Chez Prault père, M.DCC.XXXV. P. 457), т. е. “успеха не имела и напечатана не была”.
- 14 *Oeuvres de Molière. Tome sixième*. P. 168.
- 15 *Psyché, tragedie-ballet* / Par I.B.P. Molière. A Paris: Chez Pierre Le Monnier, M.DC.LXXI. P. 19. Далее цит. с указанием страницы в тексте статьи и с некоторой модернизацией орфографии.
- 16 *Munro J.S. Mademoiselle de Scudery and The Carte de Tendre*. Durham, 1986; ср. также: *Gloria Feman Orenstein. Journey through Mlle de Scudery’s Carte de Tendre: A 17th-Century Salon Woman’s Dream/Country of Tenderness* // *Fempec. An Interdisciplinary Feminist Journal*. 2000. Vol. 3. Issue 2. P. 53.
- 17 *Clélie, histoire romaine, par Mr. de Scudery. Seconde partie. Livre second*. A Paris: Chez Augustin Courbé, M.DC.LV. P. 705. Цит. с модернизацией орфографии.
- 18 Вслед за Джеймсом Манро приведу для сравнения маршруты других карт XVII в. В “Новой истории” аббата д’Обиньяка (*Nouvelle histoire du temps ou relation véritable su Royaume de Coquetterie, 1654*) появилась карта Царства Кокетства, по которой “из столицы царства можно попасть во дворец Доброй Фортуны, где правит принц Кокетливой Любви; этот маршрут включает в себя Золотую Дорогу, Брод Удачи, Брод Находчивости и Горы Успеха. Еще путешественник может посетить Дворец Обманчивости и арену сражений красивых юбок”. На “Карте Царства Амура” (“*Carte du Royaume d’Amour*”), опубликованной в первом томе “*Recueil de Sercy*” (1659) Франсуа Тристана Л’Эрмита, пунктом назначения путешественника было Удовольствие (Jouissance). За границами Удовольствия расположены Пресыщение и Непрочная Дружба” (*Munro J.S. Mademoiselle de Scudery... P. 41, 42–43*).
- 19 *Старобинский Ж. О Корнеле* / Пер. с фр. М. Неклюдовой // *Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры*. М., 2002. Т. 1. С. 177 сл.
- 20 Балет Исаака де Бенсерада “Психея, или Могущество любви” (*Ballet de Psyché ou la puissance de l’Amour, 1656*) прецедента не создал: появление Купидона на сцене — плод барочного эмблематизма, не скованного сюжетными обязательствами.
- 21 Ср.: для героя Корнеля “самообнаружение — это подтверждение его величия” (*Старобинский Ж. Поэтика взгляда у Расина* / Пер. М. Неклюдовой // *Старобинский Ж. Поэзия и знание... С. 204*). “У Корнеля герой охотно подставляет себя взглядам, корнелевская трагедия не имеет скрытого пространства тайны...” (*Ямпольский М. “Я не увижу знаменитой Федры”: Заметки о репрезентации смерти в барочной трагедии* // *НЛО*. 2000. № 44. С. 7).
- 22 *Джон Пауэлл* вслед за Хьюго Эрдаманном и Генри Ланкастером (*Erdmann H. Molières Psyché*. Insterburg, 1892. P. 34–41; *Lancaster H.C. A history of*

- French dramatic literature in the seventeenth century. N.Y., 1966. V. III/2. P. 521, note 10) числит в источниках “Психей” Мольера кальдероновскую пьесу “Даже Амур не избавляется от любви” (*Ni amor se libra de amor, 1662*), откуда заимствованы некоторые детали сюжета: пара сестер Психей, конкурирующие претенденты на ее руку (*Powell J.S. Psyché: the Stakes of a Collaboration // Reverberations: Staging Relations in French Since 1500. University College Dublin Press, 2008. P. 1–25*). У самого Кальдерона претенденты на руку Психей появились, видимо, под влиянием “Психей и Купидона” Хосе де Вальдивиельсо (*Psiques y Cupido, 1622*), который создал парадоксальный синтез ауто сакраменталь с новой драматургией (*comedia nueva*) Лопе де Вега, “комедией плаща и шпаги”, вводя в действие спор кавалеров Мира, Наслаждения и Люцифера (*Luzbel*) из-за дамы — Души (см.: *Rull E. Creación y fuentes en La viuda valenciana de Lope de Vega // Segismundo. 1968. 7–8. P. 9–24; Rull E. Psiquis y Cupido: tradición y creación en Calderon // Calderón de la Barca y su aportación a los valores de la cultura europea. Madrid, 2001*).
- 23 См., например: *Сегре Ч. Две истории о друзьях-“близнецах”. К вопросу об определении мотива // От мифа к литературе. Сборник в честь семидесятилетия Елеазара Моисеевича Мелетинского. М., 1993. С. 187–197.*
- 24 Ср., с одной стороны, классическое психоаналитическое исследование О. Ранка, где тема двойника анализируется с опорой на фрейдистскую теорию нарциссизма (*Rank O. The Double: A Psychoanalytic study by Otto Rank / Transl. and ed. by H. Tucker. Chapel Hill, 1971*), а с другой — указание Г. Таккера на то, что “связь, которая, как предполагает Отто Ранк, существует между паранойей и гомосексуальностью (см. гл. V), ныне представляется не слишком обоснованной” (*Tucker H. Introduction // Rank O. The Double... P. xviii*), или названное исследование Ч. Сегре, которому “интерпретация, основанная на идее гомосексуальности, почти во всех случаях кажется неприемлемой: при наличии эроса оба индивида остаются раздельными и непохожими — именно для того, чтобы отдаться другому” (*Сегре Ч. Указ. соч. С. 189*).
- 25 О различных реализациях отношений конъюнкции в системе средневековой культуры см.: *Смирнов И.П. О древнерусской культуре, русской национальной специфике и логике истории. Wien, 1991. С. 16–42.*
- 26 *Oeuvres de Molière. Tome huitième... P. 157.*
- 27 В “Сирийских войнах” Аппиана Александрийского, откуда Корнель заимствовал сюжет о династическом конфликте, Селевк и Антиох не были близнецами. Об отождествлении подобного в циклическом времени как топологическом свойстве мифологического текста см.: *Лопман Ю. О мифологическом коде сюжетных текстов // Сб. статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973. С. 86–90.*
- 28 *Старобинский Ж. О лести / Пер. Т. Смоляровой // Старобинский Ж. Поэзия и знание... С. 158. Ср. там же: “Психология себялюбия смыкается с критикой распределения власти и материальных благ”, а “лесть одновременно характеризует и тип дискурса, и способ обращения богатств” (С. 159).*
- 29 В остальных случаях Аглавра обо всем рассуждает очень здраво. Например, во второй сцене второго акта, радуясь предстоящему браку Психей со “змеем”, она изображает сочувствие и, лицемерно утешая сестру, неожиданно подсказывает точный ключ к пониманию оракула: “Un Oracle jamais n’est sans obscurité, / On l’entend d’autant moins que mieux on croit l’entendre, / Et peut-estre apres tout n’en devez vous attendre / Que gloire, & que felicité” [II, ii] — [Оракул никогда не бывает ясен, / Чем больше хотят услышать хорошее, тем меньше его слышат, / И в конце концов, возможно, должна ты будешь ждать / Только славу и блаженство]. Это почти дословная цитата из корнелевской трагедии Гораций, ср. речевую партию сестры Горация Камиллы в третьей сцене третьего акта: “Un Oracle jamais ne se laisse comprendre: / On l’entend d’autant moins que mieux on croit l’entendre” (*Horace, tragedie. A Paris..., M.DC.XXXXI [1641]. P. 50*) [Никогда невозможно понять оракул. Чем больше хотят услышать хорошее, тем меньше его слышат]. (Переключка указана еще в комментарии Молана: *Oeuvres complètes de Molière. Collationnées sur les textes originaux et commentées par M. Louis Moland. Deuxième édition. Tome onzième. P., MDCCCLXXXIV [Nendeln, Liechtenstein, 1976]. P. 61; наблюдение, ни на кого не ссылаясь, повторяет Франсин Малле: *Mallet F. Molière. Nouvelle édition augmentée... P. 329*.) Изобличая мужа Психей в колдовстве, Аглавра предсказывает, что зачарованный дворец исчезнет, и вновь оказывается права [IV, ii]. Запугивая Психею, она утверждает, что за тайной ее мужа скрывается что-то неприятное; это неверно, но логично. Корнель вкладывает в ее речевую партию лафонтеновский пассаж, который в оригинале сопровождается ссылкой на некую рукопись: “Après en avoir cherché la raison, voici ce que j’ai trouvé dans un manuscrit qui est venu depuis peu à ma connaissance” [Разыскивая причину, вот что я нашел в рукописи, с которой недавно познакомился]. (О нарративных функциях этой фиктивной рукописи см.: *Vincent M. Voice and Text: Representations of Readings in La Fontaine’s Psyché // The French Review. 1983 [December]. Vol. LVII. N 2. P. 181–182.*) При стольких слагаемых интеллекта Аглавры заблуждение в ее рассуждениях о Психее исключено и неклассицистично.*
- 30 *Oeuvres de Molière. Tome huitième... P. 285*, ср. также о прециозной риторике (р. 284). Комментарий французских классиков и драматург Клод-Бернар Петито опознал в тираде Аглавры “Sur un plus fort appui ma croyance se fonde...” комическую аллюзию на “Прециозниц” Мольера, списав, однако, всю прециозность на самих сестер Психей: “Психей — приятна, любезна, без показной добродетели: это вызывает уважение у мужчин. Сестры, напротив, исполнены романтических чувств и надменны так же, как героини м-ль де Скюдери”. Это толкование Петито сочувственно процитировал Л. Молан (*Oeuvres complètes de Molière. Tome onzième... P. 36*).
- 31 *Бордонов Ж. Указ. соч. С. 290.*