

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“  
ФАКУЛТЕТ ПО КЛАСИЧЕСКИ И НОВИ ФИЛОЛОГИИ

Том 108

ANNUAL OF SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”  
FACULTY OF CLASSICAL AND MODERN PHILOLOGY

Volume 108

---

## МОЛИЕР И СРЕДНОВЕКОВНИЯТ ФРЕНСКИ ФАРС: ВЪПРОСИ НА ПРИЕМСТВЕНОСТТА

ВЕСЕЛА ГЕНОВА<sup>1</sup>

*Катедра „Раманистика“*

*Весела Генова. МОЛИЕР И СРЕДНОВЕКОВНИЯТ ФРЕНСКИ ФАРС: ВЪПРОСИ  
НА ПРИЕМСТВЕНОСТТА*

Студията проблематизира твърдените връзки на приемственост между комедиите на Молиер и средновековните френски фарсове. На фона на констатираната липса на конкретност в критическото говорене за тази връзка, възприемана традиционно като подразбираща се, студията обосновава и разработва параметри за структурирана и систематична съпоставка между двата корпуса. Предложеното разширено определение на фарса се вписва в съпоставителна перспектива по отношение на Молиеровите творби и на италианската театрална жанрова форма *commedia dell'arte*. На тази основа са отхвърлени твърденията за пряк произход и имитация и е изведена хипотезата за близост, изразяваща се в някои заемки на драматургични и сценични похвати. Творческото доразвиване и вписване на тези похвати в класицистичната естетика е изтъкнато чрез кратък съпоставителен анализ на реализациите им в двата корпуса. Разгледани са и редица пиеси на Молиер, традиционно сочени като „фарсове“, а всъщност вдъхновени от други комични театрални традиции.

**Ключови думи:** Молиер, фарсове, *commedia dell'arte*, приемственост, похвати, класицистична естетика

---

<sup>1</sup> Весела Генова, [vessela@intech.bg](mailto:vessela@intech.bg), [guenova.vessela@gmail.com](mailto:guenova.vessela@gmail.com).

The study approaches as problematic the alleged relation of continuity between the comedies of Molière and medieval French farces. In the context of the widely observed lack of specificity in the critical discourse on this relation which is traditionally perceived as implicit, the study justifies and develops criteria for a structured and systematic comparison between the two corpora. The proposed expanded definition of farce adopts a comparative perspective to Molière's plays and the Italian theatrical form *commedia dell'arte*. On this basis, allegations of direct source and imitation are rejected, and the study formulates its hypothesis on a relation consisting in some borrowings of dramatic and theatrical techniques. Further development and inclusion of these techniques in the classicist aesthetics by Molière is highlighted by a brief comparative analysis of their implementation in the two corpora. Several Molière's plays traditionally referred to as "farces" and in fact, inspired by other comic theatrical traditions, are also examined.

**Key words:** Molière, farces, *commedia dell'arte*, continuity, techniques, classicist aesthetics

## 1. ВЪВЕДЕНИЕ В ПРОБЛЕМАТИКАТА

Ainsi la production poétique de Molière ne rentre-t-elle dans aucun cadre préétabli, puisqu'en se constituant elle crée sa propre esthétique.  
(Rey-Flaud 1996: 231)

Измежду източниците на вдъхновение на великия френски поет, драматург, актьор и режисьор Жан-Батист Поклен, със сценично име Молиер, традиционно се посочват френските средновековни фарсове<sup>2</sup>. В подкрепа на тази убеденост обикновено се изтъкват и понякога се абсолютизират някои твърдения за сближавания и дори аналогии в тематиката, структурата, драматургичните похвати. В театроведческото критическо говорене приемствеността между част от произведенията на Молиер и фарсовете е обичайна, лесна и популярна теза, която се изказва често, почти повсеместно. Какво обаче е нейното същностно качество? На този въпрос критиката обикновено не предлага структуриран отговор<sup>3</sup>, а изясняването му е естетически и идеологически важно и необходимо с оглед на двете ангажирани в аналогията естетики – фарсовата и класицистичната.

Дали подобно сближаване е жанрово обусловено и може ли да се проследи пряко или опосредствано произходът на Молиеровия театър от френския средновековен фарс? Или обвързването на този театър с фарса е по-скоро от

---

<sup>2</sup> Вж. по-нататък, в точка 2, кратък обзор на критиката за отношенията между Молиер и фарса.

<sup>3</sup> Разбира се, има изключения, най-изявеното измежду които е трудът на Бернадет Ре-Фло *Молиер и фарсът*, за който ще стане дума по-нататък.

метафорично естество, като по този начин образно се назовават общи елементи, структури и похвати, които се откриват и в двете групи произведения (но също и в други естетики като например тази на *commedia dell'arte*)? В кои от произведенията на Молиер и на какви равнища се откриват влияния и връзки с фарса, и как се реализират и вписват те в художествено-идеологическия контекст на класицистичната естетика и драматургия?

Конкретният характер на връзките и отношенията между театралното творчество на Молиер и френските средновековни фарсове е научно-методическият и аналитичен въпрос, залегнал в основата на настоящата студия. Отговорът ще бъде потърсен на няколко етапа.

На първо място ще изложим най-разпространените и влиятелни критически концепции за родство между творчеството на Молиер и фарсовата материя, като очертаем техните силни страни, но и техните заблуди и ограничения, и ще набележим насоките, в които е наложително по-задълбочено и структурирано изследване на връзките между тези две драматургични полета.

По-нататък ще предложим опит за (неизбежно анахронично) жанрово определяне на фарсовете по определени параметри с паралелни отпратки към Молиеровата естетика. Още на този етап ще станат ясни някои паралели и разхождания между двете групи драматургични произведения. Успоредното припомняне на естетическите характеристики на популярната италианска театрална форма от XVI и XVII в. *commedia dell'arte* ще открие относителността на преките отпратки към фарса и невъзможността за каквато и да било категоричност в тази област.

На базата на така предложеното подробно определение ще анализираме непосредствено евентуалното наличие или отсъствие на пряка или опосредствана приемственост, или частично заемане на някои похвати между средновековните фарсове и комедиите на Молиер. Накрая ще разгледаме въпроса за коректността на определяне на някои от ранните пиеси на Молиер като „фарсове“, като ще потърсим дали между тях се наблюдава естетическа, тематична, структурна или идеологическа приемственост. На основата на получените резултати ще направим заключение за действителния характер на отношенията между френските средновековни фарсове и творчеството на Молиер.

## 2. КРИТИКАТА ЗА ОТНОШЕНИЯТА МЕЖДУ МОЛИЕР И ФАРСА

Още през 1660 г. по повод на развихрилия се скандал около *Смешните аристократки* съвременникът на Молиер – Антоан Бодо дьо Сомез – подигравателно пише по адрес на младия драматург, че той изглежда се смята за „първия фарсьор на Франция“<sup>4</sup>. Очевидното неблагоприятно отношение на Сомез

---

<sup>4</sup> Съзнателно избираме тук буквален превод на израза на Сомез, тъй като смятаме, че той отразява по-добре нюансите на вложения в него смисъл (вж. по-нататък).

по отношение на Молиер, когото Сомез обвинява в плагиатство на пиесата на абат Де Пюр, безогледно копиране и имитиране на италиански пиеси и евтини стратегии за привличане и задържане на публиката, намира израз в ехидни пасажки в предговора на пренаписаната от него в стихове Молиерова пиеса (*Смешните аристократки в стихове*):

Je diray d'abord qu'il semblera extraordinaire qu'apres avoir loüé Mascarille, comme je l'ay fait dans les *Veritables Pretieuses*, je me sois donné la peine de mettre en Vers un ouvrage dont il [*Molière – n.d.l.a.*] se dit Autheur & qui sans doute luy doit quelque chose, si ce n'est parce qu'il y a adjouté de son effort au vol qu'il en a fait aux Italiens, à qui Monsieur l'Abbé de Pure les auoit donnez ; du moins pour y auoir adjouté beaucoup par son jeu, qui a plû à assez de gens pour lui donner la vanité d'estre le premier Farceur de France. C'est toûjours quelque chose d'exceller en quelque mestier que se soit, & pour parler felon de vulgaire, il vaut mieux estre le premier d'un village, que le dernier d'une ville, bon Farceur, que meschant Comedien [...] (Somaize 1660: Préface).

Сомез си има свои основания да напада Молиер (а също и свои желания да се възползва покрай неговия успех от популярността на прециозната тематика). Горният цитат обаче е важен за нашето изследване не само като свидетелство за най-ранното обвързване на творчеството на Молиер с фарсовете, но най-вече, като ясна индикация *защо* Сомез е нарекъл Молиер *farceur* – дума, която означава както *автор*, така и *изпълнител* на фарсове. Този цитат твърде често се възпроизвежда само частично от критиката и така може лесно да въведе (и въвежда) в заблуждение. Всъщност от по-внимателния му прочит<sup>5</sup> става ясно, че Сомез визира най-вече *актьорската игра* на Молиер,

---

<sup>5</sup> „Първо ще кажа, че може да изглежда невероятно това, че, след като възхвалих Маскарий в *Истинските фантазюрки* [пиеса на Сомез, вдъхновена от тази на Молиер, но която изрично се разграничава от Молиеровата – бел. авт.], съм си дал труда да пренапиша в стихове една творба, на която той [Молиер – бел. авт.] твърди, че е автор и която несъмнено му дължи нещо, най-малкото защото той е добавил и свои усилия към това, което е окрал от италианците, на които г-н абат Дьо Пюр я е дал [пиесата – бел. авт.]; поне защото е добавил към нея толкова много с играта си, която се хареса на достатъчно хора, та да може той суетно да се мисли за първия фарсьор на Франция. Винаги е нещо да си добър в който и да е занаят, и ако се изразя като простолудието, по-добре да си пръв в селото, отколкото последен в града, по-добре да си добър фарсьор, отколкото лош актьор комедиант...“ (прев. м., В. Г.).

Обикновено се възпроизвежда само откъсът от цитата, гласящ „le premier Farceur de France“ („първият фарсьор на Франция“), и твърде често критиката се подвежда да възприема това като отпращащо към Молиер като автор на фарсове, а не като режисьор и изпълнител, който включва елементи от фарсове в интерпретациите на пиесите по време на своите представления, какъвто очевидно е смисълът, вложен от Сомез тук. В допълнение, цитирането на така оръзаното изказване на Сомез нерядко се тълкува като похвала по адрес на Молиер (напр. от Лансон и от много други), докато явно се касае за ядна нападка

неговата творческа интерпретация на ролите и може би *режисьорските* му решения, докато изцяло отхвърля *авторството* му, като го укорява в безогледно плагиатстване. Това е немаловажно уточнение. Евентуалната връзка между фарсовете и Молиеровите комедии не бива да се търси и проследява само на текстово равнище, както критиката често се изкушава да прави; необходимо и дори наложително е тя да се търси и експлицира, доколкото това е възможно, и на равнището на представлението – в постановката и в актьорското изпълнение.

В по-близко до нас време сближаването между пиесите на Молиер и средновековните френски фарсове е многократно отбелязвано от критиката. Още през 1901 г. Гюстав Лансон изрично го изтъква в своята прочута статия *Молиер и фарсът* (Lanson 1901), която се приема за първата сериозна научна позиция по този въпрос.

Лансон говори за „прилика и афинитет между характера на Молиер и характера на фарсовете“ (Lanson 1901: 130). Неговата констатация е, че „фарсът се е промъкнал навсякъде у Молиер и анализът може да открие следи от него дори в творбите, в които е напълно абсурдно наличието му да бъде априорно предположено“ (Lanson 1901: 131). Така тезата на Лансон категорично заявява произход на Молиеровия театър от фарса (Lanson 1901: 132). Основанията за това свое твърдение ученият търси, първо, в исторически преглед на популярността в Париж през първата половина на XVII в. на френския и най-вече, на така наречения от него „италиански фарс“. Всъщност вероятно той има предвид *commedia dell'arte*, която определено не се припокрива с фарса. Лансон разглежда именно „италианския фарс“ като основен източник на вдъхновение за френските автори и изпълнители от онова време. Авторът набляга върху функциите на маските и на типизираните персонажи в *commedia dell'arte* и ги свързва с трупата на Молиер, установяването ѝ в Париж и стила на игра на самия Молиер (според Лансон, зает от италианците – с много гримаси, кълчения и пресилена жестовост). *Смешните аристократки* е пиеса, посочена от него като „преходна“ между фарса и комедията и все още много близка до фарса.

Интересно е разграничението между „сценични ефекти“ и „естетически принципи“ на фарса, което Лансон въвежда с тезата, че докато първите постепенно изчезват от Молиеровите пиеси, вторите се откриват дълбоко в основата на всички тях. Белези за тях били интригата и персонажите в пиесите на Молиер: като цяло слабата според учения интрига с изобилие от сцени, несвързани пряко с основното действие, както и типизираните персонажи от ранните пиеси на Молиер, близки до фарсовете и до италианските „маски“ (като Маскарий и Сганарел), развили се впоследствие до персонажи, прите-

---

срещу него. Още повече, че на френски език думата *Farceur* означава и „несериозен човек, смешник“ с пейоративен нюанс.

жавашки неизменен, фиксиран характер (като Арнолф или Арпагон). Лансон отбелязва и някои тематични прилики с френските фарсове, като например разиграването на социалните взаимоотношения на сцената, и дори изказва трудно защитимото твърдение за наличието на морално послание във френските фарсове, съответно заето и доразвито от Молиер.

Самият факт, че Лансон свързва Молиер с фарсовете от научни позиции, вече е достоен за отбелязване. Същевременно, в неговата позиция могат да се открият множество слабости, като безкритичното приравняване на *commedia dell'arte* към фарсовете, неясното съдържание на израза „естетически принципи“, не особено обоснованите твърдения за слабост на интригата и застинала типизация на персонажите у Молиер.

След него редица учени като Рьоне Бре<sup>6</sup> и Робер Гарапон наред с други също отбелязват, обикновено в рамките на свои трудове на по-обща тематика, наличието на връзки между двете групи пиеси. В своя дисертационен труд, посветен на вербалната фантазия и комичното във френския театър от Средновековието до края на XVII в. (Garapon: 1957 – 1), Гарапон сочи Молиер като продължител на фарсовите словесно-комични традиции. Другаде (Garapon: 1957 – 2) авторът с висока доза категоричност, но без каквито и да било доказателства, направо вписва голяма част от Молиеровото творчество в групата на „фарса от XVII в.“, към която причислява със замах пиеси с доловимо италианско влияние (като *Досадниците*), разнообразни дворцови развлекателни спектакли и представления, и просто различни комедии като *Брак по принуда*, *Жорж Данден*, *Буржоата благородник*, *Мнимият болен*. Хибридните пиеси, съчетаващи аспекти на комедия, балет и опера, Гарапон кой знае защо определя като „чисти фарсове“, а немалко други – като „фарсове в основната си част“. Дори в спектакли като *Принцесата от Елида* той открива и посочва наличието на „чисто фарсови роли“<sup>7</sup>. Отново се говори за „френски и италиански фарсове“, без при това да се определя фарсът жанрово, за популярността на така мъгляво означените театрални форми в дворцовите спектакли и за големия принос на Молиер в това отношение. Изглежда Гарапон визира най-вече, без изрично да посочва това, похватите за създаване на комично, които могат да бъдат свързани с фарсовете.

През 1963 г. Реймон Льобег (Lebègue 1964) подхожда към въпроса за фарса като един от източниците на Молиеровото вдъхновение по доста по-структуриран начин. В своя кратък анализ (по-скоро, набелязан план за анализ) той тръгва от въпроса къде и кога Молиер е можел да се запознае с френските фарсове, като изтъква, че въпреки почти пълната липса на издавани фарсове (с

---

<sup>6</sup> Bray, René. *Molière : homme de théâtre*. Paris: Mercure de France, 1954.

<sup>7</sup> Garapon: 1957 – 2: 124. Забележително е как ученият използва категоричното определение „чисти“ фарсове, без изобщо да е дефинирал фарсовете и без да определя на какво именно би съответствала тяхната „чистота“.

изключение на *Фарс за метр Пиер Патлен*) между 1550 г. и 1800 г., фарсовете продължават да се харесват на публиката и да се играят и представят в края на XVI и началото на XVII в., а липсата на нови техни издания само ги доближава до „народната литература“, запазвана и предавана най-вече в изпълненията чрез театралните представления. Лъобег подчертава популярността на тази театрална форма през първата половина на XVII в., по-конкретно в Париж, и смята, че младият Молиер е имал множество случаи да се запознае с нея. Нещо повече: именно когато в столицата интересът към фарса започва да заглъхва (по време на Фрондата), Молиер обикаля като пътуващ актьор провинцията, където популярността на жанра не е намаляла, изпълнява и може би пише фарсове. След завръщането му в Париж трупата му също започва с изпълнения на малки едноактни комедии, които Лъобег оприличава на фарсове (нещо, с което не можем да се съгласим, както ще стане ясно по-нататък).

Лъобег поставя конкретно въпроса кои са заемките на Молиер от фарса и предлага схематичен отговор, като набелязва аспекти на тези заемки: *структура* (едноактни пиеси) и *интрига* (контрастирана симетрия, преобръщане на ситуацията), *сюжети* (тук Лъобег визира, според нас доста неубедително, пиесите на Молиер, засягащи семейните неразбирателства, като *Сганарел или Мнимият рогоносец*, *Жорж Данден* или *Лекар по неволя*) и някои *персонажи*, като тиранични жени (Филаминта) или нещастно женени мъже (Жорж Данден). Лъобег дори доближава (по наше мнение отново неубедително) персонажа на Тартюф до фарсовия персонаж на развратното кюре. Към тези аспекти той добавя напълно неподкрепено с доказателства твърдение за изобразяване в някои Молиерови пиеси на *известни личности*, негови съвременници, и накрая изтъква аспекта на *вербалните игри* (основани на повторения, изброявания, ругатни, гегове и др.) като още една връзка между фарсовете и Молиер<sup>8</sup>. Лъобег ясно посочва, че не е възможно установяването на безспорни връзки на произход между Молиер и фарсовете, но въпреки това търси такива<sup>9</sup>.

Лъобег завършва с предпазливи изявления за „последователни и многобройни взаимоотношения“ между Молиер и фарсовете. „Трудно е да се открият преки заемки, но общата имитация на фарса е безспорна“ (Lebègue 1964: 201) – заявява той, като не забравя да подчертае, че Молиер развива и обогатява материята. Ценното в текста на Лъобег е предложението от него сравнително структуриран подход към изследването на връзките между фарсовете и творчеството на Молиер. Същевременно по-голямата част от твърденията

---

<sup>8</sup> Тези игри изобщо не са конкретизирани в статията; за тях Лъобег препраща към труда на Гарапон.

<sup>9</sup> Лъобег сочи като „единствен абсолютно сигурен източник“ фарсът *Нямата жена*, следи от който открива в края на *Лекар по неволя*, в сцената, в която уж онемялата Люсинда залива баща си с порой от думи, а „лекарят“ заявява, че няма как да я накара отново да млъкне и може само да направи бащата да оглушее.

на изследователя не са подкрепени с доказателства, предлаганите примери са произволни, разхвърляни и черпени основно от няколко пиеси, а някои по-спорни места се отминават набързо, с две-три изречения. Не е поставен акцент на факта, че голяма част от предполагаемите заемки от фарсовете в творчеството на Молиер представляват комични похвати, използвани далеч не само във фарсовете, а и широко прилагани в *commedia dell'arte* и в редица други популярни театрални форми както съвременни на Молиер, така и предходни. Тяхното изключително причисляване към фарса е трудно доказуемо, още повече че такива похвати се срещат и в повествователната литература. Така заявеният структуриран анализ на „заемките“ се оказва неосъществен.

Междувременно в множество различни трудове, посветени на творчеството на Молиер, общи или съсредоточени върху отделни негови аспекти, връзката на неговото вдъхновение с фарсовете се приема и посочва като даденост, а не като дискуссионен и изследователски въпрос, и се заявява и отбелязва, без да се обсъжда и задълбочава. Трудно бихме могли да обхванем в този кратък обзор всички или дори повечето подобни трудове, а и не намираме това за плодотворен подход; ето защо тук избираме да се спрем само на някои действително знакови за проблематиката научни разсъждения по нея.

Важно е да отбележим труда на Бернадет Ре-Фло, изцяло посветен на отношенията между Молиер и фарсовете, още повече, че той се представя като продължение на нейно предходно изследване, посветено на фарсовете и търсещо тяхно жанрово дефиниране, и използва предложените в това предходно изследване схеми и изводи като подходи към Молиеровото творчество. Ще се спрем по-подробно на тези два труда, тъй като те засягат непосредствено нашата тема.

Интересното и несъмнено новаторско изследване върху френските средновековни фарсове на Бернадет Ре-Фло<sup>10</sup> се вписва в поредицата от структуралистски проучвания на литературни жанрове, но поема по свой собствен път, който успешно, макар и невинаги убедително, отстоява. Изследователката посочва връзката си с Владимир Пропп само за да се разграничи от неговия анализ. Методът на Бернадет Ре-Фло, изведен и разработен на базата на самите текстове, изтъква „структурата“ на фарса като коренно различна от тази на вълшебната приказка, проучена от Пропп. Тя установява, че инвариантните елементи във фарса са с ограничен брой, но именно тяхното съчетаване е определящо за жанра. Пропп разработва така наричаната метафорично от него „морфология“ на приказката като линеен анализ на функции, докато фарсът според Ре-Фло представя динамично съчетаване на елементи. Поради това авторката поставя своя анализ под знака на „синтаксиса“<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> *Фарсът или машината за смях*, Rey-Flaud 1984.

<sup>11</sup> «... au déroulement morphologique linéaire analysé par Propp s'oppose la machinerie plus ou moins complexe de la farce. Voilà pourquoi nous croyons être en mesure d'opposer



Така заявеното изследване на Ре-Фло върху „синтаксиса на фарса“ си поставя за цел чрез описание на инвариантните структури в него и на механизмите на тяхното съчетаване чрез и около фундаменталния механизъм на действието – измамата – да утвърди и докаже съществуването на фарса като отделен жанр, в който мотивът за надхитряването е структуриращ елемент, и да го разграничи категорично от новелата и от фабриото, две форми, с които фарсовете според авторката споделят немалко общи характеристики<sup>12</sup>. Анализът заявява и старателно прилага интересен подход и без съмнение, представява значителен принос за изследванията на средновековните фарсове на измамата във Франция. Същевременно той е очевидно ограничителен, тъй като се опира само върху част от достъпните днес фарсове, а не върху целия корпус, с който разполагаме. Това поставя сериозни въпроси във връзка с неговата достоверност. Така за целите на своя анализ авторката подбира от корпуса само фарсовете, структурно и тематично организирани от и около измамата, и оставя встрани всички останали, като ги обявява за „не-фарсове“. При подобен подход е твърде вероятно заключенията от този анализ да не са толкова общовалидни за фарсовете, колкото са представени в книгата ѝ.

Следващият труд на Ре-Фло *Молиер и фарсът*, посветен на връзките между пиесите на Молиер и фарсовете (Rey-Flaud 1996), изрично се самоопределя като продължение на горния. След кратко припомняне на основните принципи на фарсовия синтаксис, изведени от нея в предходната ѝ книга, Ре-Фло анализира подробно начините, по които Молиер „усвоява“ „драматургичната граматика“ (Rey-Flaud 1996: 34) на фарсовете, и проследява наличието на традиционната фарсова механика в зрялото творчество на Молиер и в някои от най-класическите му комедии.

Този труд има определени достойнства и бележи важен етап в анализа на връзките между Молиеровото творчество и фарсовете. Като открива своята фарсова схема на динамично съчетаване на инвариантни елементи, организирани от измамата, в основата на редица произведения на Молиер, авторката не пропуска да отбележи и различията, особено в идеологически план, разнообразните влияния, например на италианския театър, и като цяло, обогатяването на драматургичната материя от Молиер. Особено важно в изследването е изрично направеното (макар и по критериите на Ре-Фло) разграничение меж-

---

légitimement à la morphologie (linéaire) du conte, la syntaxe (dynamique) de la farce. » (Rey-Flaud 1984: 229).

<sup>12</sup> Не можем да се съгласим с подобно твърдение за изобилие на общите характеристики между драматургични и повествователни жанрови форми. Сходствата и заемките в тематиката, а донякъде и в типизацията на персонажите не могат да заличат несводимите родови различия между тях. Възможно е Ре-Фло тук да се поддава на илюзията на текста, тъй като (неизбежно) разглежда фарсовете единствено в тяхното текстово измерение. Последното обаче е само част от фарсовата неделима съвкупност, която е особено убедително смисловопораждаща в представленията.

ду фарс и комедия в заключението. Според него фарсът се определя от своята механика, а комедията – от своя персонаж. Ценни и коректни са наблюденията на Ре-Фло за същността на комичния персонаж в театъра на Молиер, съществуващ в логиката на една обсебваща страст, която се превръща в основна движеща сила в драматичната вселена и го доближава до света на трагедията. Заключителните изречения от книгата отдават дължимото на Молиеровия гений, „подбиващ“ фарсовата драматургична система, за да създаде на нейна основа и на нейно място своя уникална театрална концепция, и категорично утвърждават оригиналността на неговото творчество, което на базата на различни влияния и вдъхновения изгражда своята присъща естетика и осъществява качествено нови драматургични достижения.

Същевременно, не можем да не отбележим и редица ограничения, спорни или дори неприемливи критични позиции в този труд. На първо място, това че авторката изрично заявява и осъществява разглеждане само на *текстовите* на пиесите (както впрочем прави и в труда си за фарсовете), несъмнено води до изкривявания в анализите и тълкуванията. Не бива да се изважда от полето на научния анализ фактът, че както фарсовете, така и Молиеровите пиеси пораждат и черпят неделима част от смисъла си от представлението, декора, постановката, актьorskото изпълнение. Освен това упоритото определяне като принадлежащи към фарсовете на всички пиеси, в които се откриват структурни схеми, организирани от измамата, независимо от другите родови и видови белези на тези пиеси, не звучи убедително: то може да бъде вярно само ако изначалната предпоставка за необходимото и достатъчно дефиниране на фарсовете единствено и изключително чрез техния „синтаксис“ се окаже вярна, а както видяхме по-горе, това далеч не е установено.

В българското литературознание също има разработки по въпроса за връзката между Молиер и фарсовете. Още в уводните думи на своя труд *Високата комедия на Молиер* Красимир Христатиев (Христатиев 2013) прави заявка за систематична съпоставка между Молиеровото творчество и фарсовата естетика<sup>13</sup>, които априорно и в продължение на цялото си изследване определя и противопоставя като „високо“ и „ниско“ театрално изкуство, една твърде спорна постановка. Той несъмнено предприема кратък опит за дефиниране на фарса, но единствено чрез неговите „сюжети, теми и мотиви“, а всъщност, следвайки концепцията на Ре-Фло за фарсовата механика, която възприема и подробно излага. На практика авторът не очертава ясно жанровите характеристики на тази средновековна театрална форма, оперира свободно с понятия като „фарсови феномени/мотиви/традиционно фарсово/

---

<sup>13</sup> „За да подложим на анализ историческото и естетическото отношение между „класицистичния канон“ и „фарсовата традиция“ във „високата комедия“ на Молиер, е нужно да изходим от понятия с поне приблизителна яснота. За тази цел трябва да установим кои са диференциалните белези на „фарсовото“, да очертаем характерните само за него проявления...“ (Христатиев 2013).

фарсови елементи“, без да уточнява съдържанието им, и, подобно на френскоезичната критика, приема тяхното присъствие в комедиите на Молиер като даденост, която следва единствено да се прецизира и изтълкува. Христатиев анализира и „фигурите на лудостта“ при Молиер с оглед на присъствието на фарсовото в тях в светлината на безкритично възприетата от него концепция на Фуко за лудостта.

Авторът има редица интересни и ценни наблюдения, като например за ролята на фарсовите похвати за привличане на по-широка публика и по този начин за по-добро осъществяване на класицистичните морални внушения. Немалко от изводите на Христатиев обаче не изглеждат докрай обосновани с оглед на корпуса от средновековни фарсове и на критическите търсения по темата. Изненадващо е, че той изобщо не се позовава на труда на Бернадет Ре-Фло *Молиер и фарсът*, а само на първия ѝ труд – *Фарсът или машината за смях*, посветен изцяло и само на фарсовете. Проучените от него фарсове в подкрепа на твърденията му са изключително малко на брой (6 фарса в превод на български език при достъпен днес корпус от около 150 фарса!). Противопоставянето между „ниска“ и „висока“ комедия е отдавна утвърдено като нефункциониращо по отношение на Молиер. Очевидно, авторът е предпочел да се опира на готови и невинаги безспорни естетически постановки, а не да работи с текстовете и с представленията. Подобен методологичен подход може да доведе до непълноти и изкривявания.

\* \* \*

От този кратък преглед на най-значимите критически позиции по въпроса за взаимоотношенията на приемственост между фарсовете и творчеството на Молиер става ясно, че въпреки почти повсеместното твърдене за такава приемственост, въпросът невинаги е поставян, далеч не е разрешен и за него няма предложени достатъчно научно обосновани отговори. Влиянието на фарса върху Молиер невинаги се разграничава от сходни влияния, като например това на *commedia dell'arte* или, по-общо, на популярната комична традиция. Не се предлагат или рядко се предлагат ясно определени критерии за съпоставяне на фарса и на Молиеровите комедии с цел установяване на евентуалната приемственост между тях. Последното, разбира се, се свързва и с общата неустановеност на фарса като жанр или, обратно, на твърде специфичното му и ограничително дефиниране като такъв. Същевременно няма автор, който да отрича наличието на някаква връзка между Молиер и френския средновековен фарс.

Ще се опитаме да преодолеем тези неясни места или, най-малкото, да начертаем насоки за тяхното преодоляване, и да потърсим конкретни елементи за отговор на въпроса за характера на взаимоотношенията между двата драматургични корпуса.

### 3. СРЕДНОВЕКОВНИЯТ ФРЕНСКИ ФАРС КАТО ДРАМАТУРГИЧНА ЖАНРОВА ФОРМА

Научната добросъвестност изисква, когато се определят връзките и отношенията между две драматургични полета като средновековните фарсове и Молиер, към това начинание да се подхожда от позициите на ясна определеност в критериите за дефиниране и оттук, за сравняване на тези полета. Това налага да се излезе от общото говорене за фарсовете (като за нещо неопределено, но априорно разбираемо за всички), което критиката масово възприема, и да се потърсят опити за дефиниции.

#### Средновековен театър и жанрове

Театърът възниква във Франция сравнително по-късно от другите изкуства<sup>14</sup>, когато куртоазната литература вече се е развила и е създала шедеврите си. Той постепенно се откъсва от повествователния модел, с който запазва осезаеми връзки. Неговите теми и персонажи се заемат първо от Библията и от лирическата поезия, а впоследствие – от различни литературни повествователни форми, като например миракъл или фаблю. Театърът се ражда в литургичната драма, в лоното на средновековната църква, преди да се развие и да разцъфти в най-различни и невинаги родствени форми, които могат най-общо да бъдат определени като принадлежащи към двата големи клона на „църковния“ и „светския“ театър. Спектакълът е синкретичен и нерядко смесва в органично цяло диалози, песни и танци. Той отдава голямо значение на визуалната експресия при нагледа, а участието на публиката в него надхвърля обикновеното съпреживяване, тъй като този театър е любителски и се създава от и за публиката. В него театралното пространство е организирано в кръг около сцената, като по този начин обединява социума в съпреживяването и укрепва неговото единство<sup>15</sup>.

През Средновековието не съществува теория на театъра<sup>16</sup>. Средновековието също така не практикува античното и отново въведено впоследствие от Класицизма строго „жанрово“ деление, така че за жанрове и жанрови форми

---

<sup>14</sup> Първите свидетелства за стихове на романски език, вплетени в латинския текст на литургичните драми, с което фактически се поставя началото на развитието към независими от църквата театрални форми и представления, датират от края на XI в. От XII в. нататък драмата започва да се откъсва от църковната служба и да надраства своите чисто литургични корени. Ключовите моменти и повратните точки в това развитие се бележат от разширяването на тематиката, разнообразяването, а после и от смяната на езика, раздвижването, а впоследствие, и от преместването на местонахождението и разположението на сцената, постепенната подмяна на актьорския състав.

<sup>15</sup> Вж. за повече подробности Rey-Flaud 1973 и в по-близко време, Rousse 2004.

<sup>16</sup> Единственото известно изключение е фарсът *Фокусникът (Le Bateleur)* от 1555 г., в който присъства известна рефлексия за взаимоотношенията между актьори и зрители.

в средновековната литература и в средновековния театър може да се говори само анахронично. Същевременно, макар средновековните автори да не създават теории на театралните жанрове, те имат много ясна представа за жанровите специфики на пиесите. Различните форми в развлекателния театър – драматизирани монолози, моралитè, соти, фарсове – са изключително разнообразни в парадигматично отношение (вътре във всяка отделна форма), но също така лесно се преливат помежду си. Между двата големи клона на театъра през Средновековието също не съществува непроницаема преграда: просто смехът преобладава в развлекателния театър, а сериозната нотка – в сериозния. Няма строго разграничение и в представленията: развлекателните пиеси често се включват като забавни интермедии в представленията на сериозните. В рамките на един цялостен спектакъл най-често се представя поредица от пиеси с твърде различно звучене: монолог, соти, моралитè, фарс. Нерядко в рамките на едно и също произведение се смесват комични и сериозни елементи. Тази двойственост и нееднозначност са присъщи характеристики на средновековното изкуство и на средновековния свят изобщо.

Такава жанрова неопределеност намира израз в често подвеждащи типологични обозначения на пиесите. Например наименованието „мистерии“ понякога се дава на пиеси, в чийто сюжет няма нищо религиозно или свещено. По същия начин в развлекателния театър типологичните форми моралитè, соти, фарс, комичен монолог често се използват произволно за обозначаване на пиесите в репертоарните сборници от XIV и XV в. Следователно само по тези наименования не може да се съди за принадлежност към съответната типологична форма, още повече че тези форми нерядко се смесват, проникват една в друга и си оказват различни по мащаб влияния.

### Жанрова неопределеност на фарса

Тази жанрова гъвкавост и неустановеност се наблюдава и при фарсовете. Сред тях съществуват така наречените „морализирани фарсове“<sup>17</sup>. Други фарсове направо представляват типични моралитè<sup>18</sup>. Трети съчетават специфично фарсови персонажи с персонажи, „заети“ от моралитè<sup>19</sup>. Някои фарсове са сатирични и с това се доближават до соти, като същевременно остават свързани и с моралитè<sup>20</sup>. Понякога дори в моралитè има типично фарсови персонажи<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> Например *Морализиран фарс за двама мъже и двете им жени, едната свадлива, а другата шавлива* (*Farce moralisée des deux maris et de leurs deux femmes, dont l'une a male tête et l'autre est tendre du cul*).

<sup>18</sup> Например фарсът *На лов за наивници* (*La Pipée*).

<sup>19</sup> Например фарсът *За Жеан, който е на всяко гърне мерудия* (*Jehan qui de tout se mêle*).

<sup>20</sup> Например фарсът *За новите люде, които изяждат света и му докарват все повече беди* (*Des gens nouveaux qui mangent le monde et le logent de mal en pire*).

<sup>21</sup> Например в *Носачът на търпение* (*Le Porteur de patience*) присъстват такива типично фарсови персонажи: майсторът, жена му, наивникът и двама отшелници.

Срещат се и смесени театрални форми между фарс и соти<sup>22</sup>. Така поради характерните и естествени за средновековната драматургия преливане и взаимопроникване всяка категорична класификация наистина би била неточна и опростенческа. Възможно е все пак да се посочат и опишат някои присъщи на фарсовете характеристики, които дават основание да се причисли дадена драматургична творба по-скоро към една форма, отколкото към друга.

Опитът да се тръгне от етимологията на думата „фарс“ води до още по-голямо объркване, тъй като семантичните пластове в думата са многобройни и твърде тясно преплетени. Думата съчетава в себе си няколко семантични пласта: тя е забавна шега и изиграване, представяни като интермедия, но запазва също така и част от смисъла на „плънка, пълнеж“. Съчетанието между тези два смисъла води до обособяването на трети, нов и специфично драматургичен смисъл, който е засвидетелстван от началото на XV в.: фарсът е малка пиеса от комичния театър, която представлява разиграване на някаква шега или измама, и често (но невинаги) се включва в по-машабни представления на по-големи пиеси.

Жанровата неустановеност и трудността да бъде дефиниран фарсът обуславят традиционно описателния подход в критиката на средновековните френски фарсове. Тя ситуира, представя и класифицира произведенията, темите и структурите в тях, проследява развитието им в историята и характерните признаци на фарсовете извън Средновековието. Разпространени са споровете около това дали фарсът е отделен жанр, или само неопределена театрална форма, както и кои именно от запазените средновековни пиеси са фарсове и кои – не.

Редица изследователи предлагат опити за жанрово определяне на средновековния френски фарс, доколкото това е възможно и необходимо за научно-интерпретативни цели. Според Барбара Боуен фарсът като жанр се определя от предварително известните на всички негови условия (тема, характер, развитие на действието). „Всичко това придава на фарса неговата хомогенност като жанр...“ (Bowen 1964: 82), твърди тя. Жан-Клод Обайи не приема фарса като структурно дефиниран жанр<sup>23</sup>, затова пък приема като даденост „реализма“ на фарсовете. Бернадет Ре-Фло в своя доста по-съвременен труд отстоява жанровата определеност на фарса чрез структуралистки подход в духа на Проп (Rey-Flaud 1984). Учени като Андре Тисие (Tissier 1986–2000) и Шарл Мазуер (Mazouer 1998) смятат, че дефиницията на фарса по необходимост трябва да изхожда от запазените текстове, които съдържат неговите

<sup>22</sup> Например *Les Sobres Sots entremêlés avec les Scieurs d'ais* (две задруги на съдебни писари), вероятно играна в Руан за карнавала през 1536 г и в която глушици партнират на фарсовите персонажи „петима хитреци и един наивник“.

<sup>23</sup> « Aussi la farce ne peut-elle se définir comme un genre fondé sur une structure déterminative. Mais cela s'explique : elle se veut calque et miroir du réel ; c'est dans cette adéquation ou dans les écarts qu'elle présente que se trouve son message. » Aubailly 1975.

специфични черти, и предлагат описание на „признаците“ на фарсовете въз основа на запазените корпус. Ние също намираме този подход за единствено възможен и достатъчно работещ, за да го възприемем.

### **Опит за определяне на фарса и съпоставителна перспектива с комедиите на Молиер**

При липсата на теория на театъра и строго жанрово разделение определянето на фарса по необходимост трябва да изхожда от текстовете, които са запазени до днес (те са немалко: днес разполагаме с около 150 фарса, съчинени между 1440 и 1560 г.) и които съдържат неговите присъщи отличителни черти.

Предложеното по-долу описателно определение изхожда от концепцията на литературознанието за жанра като съвкупност от признаци, които показват принадлежността на литературното произведение към определен литературен род, вид или подвид (Речник 1980: 292–293). (По повод на фарсовете по-точно би било да говорим за жанрова форма вътре в рамките на даден жанр.) Това определение, изведено от самите текстове и дидаскалията към тях (които образуват неделимо цяло), преструктурира и допълва предложенията на критиката, като предлага свой обобщаващ формат, който ще бъде използван и по отношение на Молиеровите пиеси за единен подход в анализа.

По наше мнение, различителните черти на средновековния френски фарс, които способстват за неговото определяне като жанрова форма, могат да бъдат определени в съответствие със следните групи параметри:

- структурно-формални признаци;
- теми и идеи;
- сюжет и композиция: драматургични структури;
- персонажи;
- език и стил;
- представление.

По-долу представяме кратко сравнително описание на тези параметри в двата съпоставяни корпуса.

#### **А. Структурно-формални признаци**

Средновековните френски фарсове са кратки<sup>24</sup> стихотворни пиеси, обикновено в осмосричен стих със съседни рими. В тях римата играе няколко важни роли: тя е не само фонетичен, но и мнемотехнически, и музикален елемент. Ритъмът невинаги се спазва строго и в напасването на ритъма на

---

<sup>24</sup> Средно между 350 и 450 стиха, само с единични примери за по-големи размери.

стиховете<sup>25</sup> се наблюдава немалка доза свобода и гъвкавост. Понякога в рамките на един и същ фарс стъпката и ритъмът се сменят неколккратно, като с това се отбелязват важни или повратни моменти в него. Например появяват се припеви, повтаряни в своеобразен напевен дует (и твърде вероятно, наистина припявани) от персонажите в понякога най-непредвидими за модерното възприятие ситуации: в разгара на някоя семейна свада или в напрегнатия момент, когато жената хуква към аптекаря, за да дири лек за умиращия си мъж (*Завеяннето на Патлен*). Фарсовете не практикуват деление на действия или на сцени (картини); обикновено последното деление е дело на по-късните им издатели<sup>26</sup>. Фарсовете могат да се играят както самостоятелно, така и като интермедии в рамките на друго представление, от което представляват неразривна част. Актьорите нямат присъщи костюми, с едно значимо изключение: костюм или елементи от костюма на хитреца наивник (*le badin*).

Молиер пише и в стихове, и в проза, приблизително в еднаква пропорция: от 31 негови пиеси 14 са в стихове, 16 – в проза, а една (*Принцесата от Елида*) смесва и двете форми. Известно е, че класицистичната публика от XVII в. предпочита пиесите в стихове, и то в александрини, и първоначално приема с известна трудност пиесите му в проза. В немалко свои пиеси в стихове Молиер също възприема гъвкав подход към еднородността на стихосложението. Това е особено видимо в дворцовите му спектакли като *Амфитрион* или *Психея*, в които стъпката се променя гъвкаво, като отразява песенно-музикалния характер на спектакъла, но също откроява важни смислови моменти в репликите. Пиесите на Молиер са структурирани в действия и сцени, в съответствие с класицистичната естетика, на чиито драматургични принципи се подчиняват, макар и гъвкаво и творчески.

## Б. Теми и идеи

Фарсовете черпят **темите** си от ежедневието, и то често от най-приближените му аспекти. Тези очевидно стилизирани късчета от „реалността“ са схематични и окарикатурени, а тематичните ядра често се възпроизвеждат от един фарс в друг. Нерядко тематичната завръзка на фарсовете е почерпена от някои повествователни форми, най-често фаблю или новела. Темите, които не са особено разнообразни, се използват и разработват многократно в различни пиеси. Най-простата тематична форма на фарсовете, така наречените „сценки“ (*parades*), в които двама герои се скарват на сцената и си разменят

---

<sup>25</sup> Фарсовете са писани не за да бъдат четени, а за да бъдат представяни и играни на сцена; по този начин, куцащата на места стъпка може да се компенсира със забързване или забавяне, или пък да се замести или допълни с изразително движение.

<sup>26</sup> Например Андре Тисие в своето многотомно издание на фарсове, но и много учени и издатели преди него.



удари, се основават на комично сбиване (la bastonnade). Андре Тисие (Tissier 1986–2000) посочва няколко основни тематични области във фарсовете: авторитет в семейството, телесни функции, физически или интелектуални уродливости, прояви на хитрост и измама, от които авторите черпят темите си.

Художествената **идея** на фарсовете е съвсем проста: да развличат и разсмиват публиката. В тях няма никакви нравствени измерения. Дори във фарсовете да присъстват привидно назидателни или сатирични елементи, те никога не са определящи, а най-често са пародийни.

Темите на Молиеровите пиеси засягат основно междуличностните отношения (които намират драматургичен израз в проблеми и конфликти между родители и деца, между съпрузи, между млади и стари...). Най-често в рамките на семейството, но не само там, тези общочовешки тематики се разгръщат в интриги, основани и обусловени не само или не изключително от комедийни ситуации, а на първо място от характеристиките на персонажите. От по-простата в структурно и тематично отношение комедия на ситуациите Молиер развива комедийния жанр към комедията на нравите и на характерите.

**Различията на равнището на художествената идея между фарсовете и Молиер са фундаментални и непреодолими.** Комедията според Молиер не е само средство за развлечение и забавление, а притежава силно и определящо морално измерение. Тя актуализира и отстоява принципите на класицистичния морал (да „лекува“ човешките недостатъци в името на значими човешки ценности, върху които се гради обществото) и художественост (следване на триединство на време – място – действие и др.). Нейното предназначение е двойко: „да развлича хората, като ги поправя“, и за тази цел тя трябва чрез средствата на комичното да довежда до такава развързка, при която добродетелта бива възнаградена, а порокът – наказан.

## **В. Сюжет и композиция: драматургични структури**

Ограничените размери на фарсовете и чисто развлекателното им предназначение обуславят разгръщането на тяхната фабула предимно в **ситуации**, а не в интриги. Ситуациите са ограничени на брой, еднообразни, сходни с тези във фаблиото, и разиграват забавни случки от семейния живот или от живота на общността. Ситуацията невинаги и не непременно е довеждана до завършек; често фарсът свършва в момента, в който тя достига някаква кулминационна (смешна) точка.

Фарсът невинаги има стройна структура; той нерядко се състои от почти линейна поредица от динамични сценки. Понякога фарсът може да започне с кратко „изложение“, в което даден персонаж произнася въвеждащ монолог; често обаче представлението започва *in medias res*. Развитието на действието е обусловено до голяма степен от т.нар. „едновременен декор“,

който позволява паралелно представяне на 3–4 сценични „места“ и в същото време изисква преходни сцени, когато се преминава от едно в друго място. Затова и много сцени се развиват на улицата. Повечето места са точно определени – къща, хан, училище и пр. Действието е динамично, актьорите влизат и излизат от сцената. Фарсът свършва заедно с изчерпването на различните дадености на ситуацията, а в края на представлението актьорите се сбoguват с няколко клиширани фрази и/или препоръки за благоразумие и умереност. Понякога фарсът може да завърши с обявяване и изпълнение на песен от всички персонажи. Песните често присъстват и в хода на действието на фарсовете, а не само в края им: те лесно могат да бъдат разпознати по смяната на ритъма на стиха, оформените от римата и ритъма куплети и припеви, или още по сценичните указания, посочващи наличието им. По-рядко в края на фарсовете има и „поука“, винаги пародийна, която обикновено приема формата на сентенция: например „Хитрата сврака – с двата крака“ или „Неволята учи“<sup>27</sup>.

Горното не е универсално валидно за целия фарсов корпус. Съществуват и по-развити фарсове, най-забележителните измежду които могат да бъдат доближени до комедия на интригата. Те доразвиват елементарните „сценки“, възпроизвеждащи прости ситуации, към които се добавя втора част чрез обрват в тези ситуации (например, когато хитрината се обърне срещу самия хитрец, както във фарса *За пастета и сладкиша*). Интригата във фарсовете се изгражда и чрез използването на похвати на сценичната игра като преобличане, скриване, непрекъснати връщания на съпруга или на слугата. Редица фарсове, спадащи към тази група, черпят обилно от фаблиото и новелите и адаптират повествователната материя към театралната си специфика; резултатът е стройна, съвършена структура на интригата и проверени ефекти на комичното. Такива са редица фарсове, представящи любовни триъгълници. Това развитие на фарса към изчистване, а впоследствие и към усложняване на структурите и съчетаване на похватите достига връхната си точка в шедьовъра на жанра – *Фарс за адвоката Патлен*, който се смята за предвестник на психологическата комедия. В него интригата, изцяло основана върху психологията на персонажите, разгръща и илюстрира в две допълващи се действия темата за измамени измамник. Тази пиеса не използва традиционните комични сценични похвати като размяна на удари, преобличане или криене, а се доближава до истинска комедия на характерите, още повече че в нея типизирането на персонажите е надхвърлено в посока към началната им индивидуализация. *Фарсът за адвоката Патлен* обаче си остава изключение, единичен пример във фарсовия корпус, а истинските комедии на интригата, които се основават върху индивидуализирани характери на персонажите, се появяват едва към средата на XVI в.

---

<sup>27</sup> Съответно в *За Благородника и Ноде* и в *Мостът на магаретата*.

В комедиите на Молиер се срещат различни драматургични структури на изграждане на сюжета. Като цяло те са по-разнообразни, по-усъвършенствани, най-често смесени. Тяхното творческо съчетаване способства за ефективното художествено и морално внушение и представлява нов етап в развитието на комичния театър. Сред тях могат да бъдат разпознати структури от комедии на интригата, предназначени да развличат и забавляват публиката с изобилието на действия, увлекателни перипетии и неочаквани обрати, както например в *Занесеният или всичко наопаки* или в *Хитростите на Скапен*. Механичната и повторяема композиция в *Занесеният или всичко наопаки*, ранна Молиерова комедия, повлияна от *commedia dell'arte*, се актуализира в успоредено представяне на „номера“, играни от младия господар и от неговия слуга, без никаква органична връзка помежду им. *Хитростите на Скапен* е синкретична пиеса, в която се откриват влияния на латинската комедия и на *commedia dell'arte*, творчески интерпретирани и ревалоризирани от автора. Комичният похват, основан на повторемостта, е несъмнено характерен за фарса, но не само за него.

Молиер надхвърля чистата комедия на интригата и разгръща своите художествени внушения в комедии на нравите и на характерите. В тях сюжетите се изграждат и структурират около картина на нравите или обичаите в обществото (в представителна негова част най-често във и около семейството, настоящо или бъдещо) и техните комични изкривявания, както например в *Училище за жени* или в *Тартюф*. Комедията на характерите се изгражда около представянето и развиването на един централен характер, спрямо който функционират всички останали персонажи: такива са *Мизантроп* или *Скъперникът*. Трите комедийни вида най-често се смесват в творчеството на Молиер в така наречената „смесена комедия“: тя съчетава и използва техните различни средства и похвати за изграждане и развиване на комичното действие.

Така, докато фарсът осъществява сюжета си, като се структурира основно около комичната ситуация (ситуации) и в по-малка степен около интрига, само изолирани примери могат да бъдат посочени като близки до комедията на интригата. Молиер надхвърля чистите комедии на интригата и разширява драматургичното си творчество към комедии на нравите и на характерите, които обогатява, като осъществява техен творчески синтез. Същевременно класицистичният драматург използва в практически всички свои комедии редица похвати за създаване на ситуационно комично, които могат да бъдат свързани с фарсовото наследство, макар и не непременно пряко или безспорно.

## Г. Персонажи

Фарсовите персонажи не са индивиди, а **типове**. Нерядко те дори не са именувани, а са назовани по името на занаята си или по заеманото от тях положение в семейството (например Обущарят, Жената). Когато все пак носят собствено име, то често има елемент на нарицателно: така Жан и неговите умалителни обозначават наивния и мамен съпруг, Жак и умалителното му Жакино, Гийом, Колен са глупци, Гиймет е хитра жена, умело мамеща съпруга си, а Алисон – развратница. Освен имената, типизирани са и амплуа, които се откриват практически еднакви в различните пиеси: измамен съпруг, развратен любовник, хитра, бърлива и твърдоглава жена, глупав студент... Интересен е типът на наивника (*le badin*), около който са организирани множество фарсове. Във фарсовете персонажите са представители на долните слоеве на обществото, селяни, търговци, занаятчии и пр.

Анри Бергсон (Bergson 1924) дефинира много подробно типизирания персонаж на фарса, когото определя като драматичен персонаж с недостатъчна или изобщо липсваща гъвкавост, доминиран от твърди ментални схеми, и който не може да се адаптира по съответстващ начин към промените в обстоятелствата около него. Преувеличенията понякога го правят неправдоподобен, но типът има своя вътрешна логика, породена от „менталната му фиксация“; затова поведението му е посвоему последователно в рамките на неговия неправдоподобен свят. Типът е обречен на повторемост както в поведението си, така и в своя мисловен и душевен свят. Той самият също е повторем, тоест, може да бъде възпроизвеждан. Типовите персонажи не съзнават своите ограничения. Те действат и реагират сякаш, увлечени от своята ригидност.

Персонажите на Молиер не са типизирани, а **индивидуализирани** чрез надграждане на типове с индивидуални черти. Тази индивидуализация се осъществява, първо, на равнището на тяхната психология, чрез извеждането на преден план на централна за личността obsesia, която я определя и която направлява мислите и действията ѝ. Същевременно тези персонажи не са еднозначни и праволинейни, тяхната психология е сложна и противоречива – в тях винаги присъства и друга страст, която влиза в конфликт с първата. Мизантропът Алцест, привърженик на абсолютната искреност в социалните отношения, за своя беда е привлечен от вятърничавата и лицемерна хубавица Селимена, а тиранинът Арнолф неусетно се влюбва в младата си храненица. Освен този вътрешен конфликт, сблъсъкът между всепоглъщащата obsesia на тези персонажи и заобикалящия ги свят също става източник на комични, но и на драматични сцени: персонажите на Молиер преживяват мигове на истинско, дълбоко, трагично страдание. Всъщност на моменти те са доста близки до трагичните класицистични персонажи: раздирани от непреодолими вътрешни противоречия, неспособни да живеят с тях и неспособни на компромис поради абсолютния характер на obsesилата ги страст.

Персонажите са индивидуализирани и чрез езика си. Молиер подбира за тях начини на изразяване, които най-добре предават тяхната конкретна обсе-сия. Така Арнолф от *Училище за жени* говори с изобилие от антитези, които отразяват неговото вътрешно виждане за света, полярно разпределен на тира-низиращи и тиранизирани, измамници и измамени, уважавани и подигравани. Репликите на Алцест са нелицеприятни, резки и на ръба на грубостта; в тях намира израз неговата мания за искреност, всъщност – неговата мизантро-пия. Със своята задълбоченост, богат вътрешен живот и многопластова инди-видуализация Молиеровите персонажи представляват качествено нов етап в развитието на комичния персонаж не само по отношение на средновековните фарсове, но и по отношение на съвременния театър от XVII в.

#### Д. Език и стил

Езикът на фарса до голяма степен допринася за неговия успех. Той е ди-ректен, земен, принизен, на места<sup>28</sup> груб, непристоен или дори скатологичен. В него са широко застъпени емоционално натоварени елементи като ругатни, възклицания, крясъци, звукоподражания. Широко се използват различни и плодотворни механизми на езиковото комично, сред които, освен други, ре-плики в коренно различен регистър (например лош латински във фарсовете за студенти), ефекти на повторението, различни игрословия.

Езикът на Молиер неизбежно носи отпечатъка на класицистичния XVII в. и на разнообразната публика, пред която са представяни неговите пиеси: ма-кар и да е написал, поставил и изиграл немалко дворцови спектакли, Молиер се радва на много по-широка и разнородна публика (с което се доближава до рецепцията на фарса, също писан и игран за всички). В Молиеровите пиеси персонажите говорят езика на своето съсловие: висши и дребни благородни-ци, буржоа или селяни, всички са индивидуализирани и разпознаваеми чрез езика си. Висшите благородници се изразяват изискано и галантно, претен-диращите за аристократизъм Смешни аристократки претрупват изказа си с префърцунени, прециозни термини, с които прикриват зле глупостта си, са-модоволните буржоа изразяват в начина си на говорене своите разнообразни претенции и мании, а персонажите селяни вплитат в неправилния си говор измислени или реални диалектни думи (както в *Господин дьо Пурсоняк*). Мо-лиер разсмива „почтените люде“ и с това им помага да се „поправят“, като им демонстрира цялото многообразие на езиковите или езиково отразените претенции на различните слоеве на обществото.

---

<sup>28</sup> На места, което означава, като стилистичен ефект, а не изцяло. Единствено фарсът *Изповедта на Марго* е написан почти изцяло в непристойния регистър на безсрамна „из-повед“ на проститутка, но той е изключение в корпуса. Обикновено фарсовете подчиняват преминаването в различни стилистични регистри на драматургичните си нужди.

Езикът на Молиер е правдоподобен, образен и жив<sup>29</sup>. Друга негова важна особеност е, че той не е литературен, а драматургичен език, който се реализира за целите на представлението, а не на прочита на текста. Отбелязани са впечатляващи и многозначителни различия между текстове на пиеси, публикувани „официално“ от драматурга или от грижливи редактори след смъртта му, и „неофициални“ публикации, репликите в които са записани така, както са прозвучали в конкретно, единично представление. Тяхното по-подробно и систематизирано проучване по наше мнение ще допринесе за изтъкване на редица сценични аспекти на синкретичното Молиерово представление, които трудно биха могли да се доловят единствено от прочита на текстовете<sup>30</sup>.

Същевременно Молиер използва широк спектър от езикови похвати, пораждащи комичен ефект или засилващи други комични елементи. Такива похвати могат да бъдат проследени и във фарсовете, без това непременно да означава пряка приемственост с Молиер<sup>31</sup>.

## Е. Представление

Актьорската игра във фарса има съществено значение и е сравнително свободна. Важна роля играят жестовете, движенията, мимиките.

Същото може да се каже и за театъра на Молиер, отново обаче с уговорката, че подобна свобода на изпълнителската интерпретация на образа, на кинесиката, проксемиката и мимиката се срещат не само в средновековните фарсове, а също например и в *commedia dell'arte*, която разчита изцяло на смисловопораждащия механизъм на актьорската импровизация върху схематична базова основа, както и на телесната изразност и изобщо, на нагледа.

---

<sup>29</sup> Неговият съвременник и противник Клод дьо Вилие твърди в своята комедия памфлет *Зелинда*, че Молиер винаги носел със себе си свитък хартия, за да си записва дочути от хората изрази, които после включвал в комедиите си. («Je l'ay trouvé appuyé sur ma boutique, [...] dans la posture d'un homme qui rêve. Il avoit les yeux collez sur trois ou quatre personnes de qualité qui marchandoient des dentelles ; il paroissoit attentif à leurs discours et il sembloit, par le mouvement de ses yeux, qu'il regardoit presque au fond de leurs âmes pour y voir ce qu'elles ne disoient pas : je crois mesme qu'il avoit des tablettes, et qu'à la faveur de son manteau, il a escrit, sans estre apperceu, ce qu'elles ont dit de plus remarquable. » *Zélinde* 1828: 26–27).

<sup>30</sup> Възнамеряваме в бъдещо изследване да предложим такова успоредно проучване на официално публикувания текст на *Жорж Данден* и на запазено негово „пиратско издание“ от 1669 г., единственият екземпляр от което днес се съхранява в Градската библиотека в Лион.

<sup>31</sup> Молиер черпи не само от френските средновековни фарсове: той заимства сюжети и мотиви и от латинската комедия, италианската комедийна традиция в цялото ѝ многообразие, а също, в по-малка степен и от испанската комедия.

Горното кратко и неизчерпателно описание на жанровите характеристики на фарса, съотнесени с чертите на Молиеровото творчество, ни дават основание да формулираме следната хипотеза:

В структурно-формален и тематичен план не се наблюдават преки връзки на приемственост между фарсовете и творчеството на Молиер. В сюжетно-композиционно отношение и в драматургичното структуриране има известна и частична близост, доколкото единични фарсове достигат в своето развитие до комедия на интригата, а Молиер тръгва от нея в своето драматургично развитие и в другите комедийни форми, в които твори (комедия на нравите, на характерите, смесена), използва, наред с други, и някои присъщи на комедията на интригата похвати на ситуационното комично. Някои от тях могат да бъдат свързани и с комичната традиция изобщо, а особено лесно с *commedia dell'arte*; прякото им приписване на фарсовете би било трудно, но тези похвати могат с немалка доза достоверност да бъдат отнесени към фарсовото наследство (било то трансформирано във времето или в други естетики). В езиков план, независимо от съществените различия, отново се откриват някои похвати за създаване на комични ефекти чрез езика, които могат да се отнесат към това наследство.

Същевременно, различието на равнището на художествената идея и моралното измерение между фарсовете и Молиер е от основополагащо и определящо значение; дори само то е достатъчно, за да не бъде правомерно определянето на негови пиеси като „фарсове“. Между персонажите от двата драматургични корпуса също така няма приемственост.

Така Молиеровото творчество категорично се разграничава от фарсовете в естетическо и в идейно отношение. Същевременно, може да се наблюдава известна и непълна близост в похватите за създаване на комично. По-нататък ще представим и анализираме накратко тези похвати.

#### 4. ЖАНРОВАТА ФОРМА COMMEDIA DELL'ARTE

Както вече видяхме, редица ситуационни похвати за пораждаване на комично, използвани от Молиер, се откриват във фарса, но произходът им не може да бъде проследен изрично до него, тъй като такива похвати се употребяват широко и в редица други театрални форми, измежду които е *commedia dell'arte*. Без да се впускаме в подробно изложение на естетиката на *commedia dell'arte*, ще посочим най-важните ѝ особености и присъщи характеристики, като ще следваме приблизително същите параметри, както и при описанието на фарса: структурно-формални признаци, теми и идеи, сюжет и композиция: драматургични структури, персонажи, език и стил, особености на представлението<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> За *commedia dell'arte* съществува много богата критическа библиография. Вж. напр. Sand 1860; Smith 1920; Palleschi 2005.

Наименованието *commedia dell'arte* е съкратено от *commedia dell'arte all'improvviso* (комедия на изкуството на импровизация); тази театрална форма се нарича първоначално *commedia all'improvviso*, като по този начин се разграничава от „ерудитската комедия“ *commedia erudita*, писана от образовани автори и играна от любители. За разлика от нея *commedia dell'arte* няма фиксиран текст и се изпълнява от професионални актьори.

Произходът на тази комична театрална форма може да се проследи, без да е възможно сигурно обвързване с този източник, до римските комични народни представления *fabula palliata*<sup>33</sup> и най-вече, *fabula atellana*<sup>34</sup>, популярни развлекателни пиески през периода на Републиката и периода на Ранната империя в Древен Рим, представяни от самодейни актьори по сценарии, заети от устната традиция и с голям дял импровизация. *Fabulae atellanae* се играят обикновено след представянето на трагедия и изобразяват хора от низшите класи. Те често използват груби и непристойни думи, а актьорите се държат неприлично и разпасано; поради това около 28 г. пр.н.е. изпълнителите на такива пиеси са изгонени от Италия. От малкото запазени до днес фрагменти се съди за присъствието в тях на типови персонажи – глупакът Макус, лаконникът Буко, старият скъперник Папус, гърбушкото Досенус. Тези типове впоследствие биват възприети в *commedia dell'arte*, която е и единствената европейска комична театрална форма, продължила древната традиция на маските в театъра.

За първи път форми на *commedia dell'arte* са засвидетелствани в Рим през 1551 г. Тази комична театрална форма се ползва с огромна популярност и през целия XVII в. През втората половина на XVI в. *commedia dell'arte* представлява чисти импровизации в рамките на улични представления. Едва от началото на XVII в. се появява ясно обозначено структуриране на действия и сцени, а типизираните персонажи биват точно определени. Изпълнението остава много свободно, като се опира на схематичен сценарий. Широките възможности за импровизация позволяват гъвкавост и актуалност: диалозите и действието могат лесно да бъдат адаптирани за целите на сатирата на злободневни събития.

Представленията се играят на открито, на временно издигнати сцени, от професионални актьори с костюми и маски, които много прецизно обозначават визуално съответния типизиран персонаж. Забележително за *commedia dell'arte* е, че женските роли се играят от жени още от средата на XVI в. – нещо, което очаквано предизвиква много критики и опити за забрани.

---

<sup>33</sup> Латинска комедия с гръцки сюжет, персонажи и декори, обикновено и почерпена от гръцки източник, разпространявана в Рим от III до II в. пр.н.е. Наименованието идва от *pallium*, пурпурна гръцка национална дреха, носена от актьорите, в отличие от играната в римски дрехи латинска комедия *fabula togata*. Всички запазени до днес латински комедии принадлежат към този жанр.

<sup>34</sup> По името на град Ател в областта Кампания в Южна Италия.



Тематиката на тези пиеси най-общо се изгражда около любовни интриги (секс, любов, ревност), хитрини и измами. Драматургичното структуриране използва множество перипетии, комични недоразумения, внезапни обрати. Голяма част от базовите елементи в сюжетите могат да бъдат проследени назад във времето до латинските комедии на Плавт и Теренций, някои от които представляват преработки на изгубени гръцки комедии от IV в. пр.н.е. Класическата сюжетна схема представя *Влюбените*, чийто брачен съюз е възпрепятстван от *Старците*, вследствие на което Влюбените прибегват до помощта на *Дзани* (хитри слуги); обикновено краят е щастлив.

Персонажите изобразяват фиксирани социални типове, които принадлежат към три основни групи: Влюбени (Лелио и Изабела, Арлекино и Коломбина...), Старци (Панталоне, Доторе, Капитано) и Дзани (Арлекино, Бригела, Педролино). Те са идентифицирани с костюми, маски, присъщи им предмети (например тояга) и с начина си на говорене, който сочи произхода им. Мъжете са винаги маскирани, докато жените обикновено не са; влюбените също като правило не носят маски. Всеки актьор в театралната трупa изпълнява една постоянна роля, като импровизира в рамките на нейния репертоар речта и сценичните си поведения в различните ситуации (вж. Недев 2003). Публиката предварително знае какво може да очаква от даден типизиран персонаж, но наборът от неговите фиксирани качества се актуализира по различен начин във всяко представление и се индивидуализира от съответния изпълнител.

В хода на представлението и в рамките на своите импровизации актьорите черпят от набор добре отработени шеги и гегове, словесни и физически, известни като „лаци“ (*lazzi*), за пораждаване на гарантирани комични ефекти. Жестомимичният елемент е силно застъпен в представленията и е особено важен за смислообразуването.

\* \* \*

Както е видно от това кратко представяне, редица черти на *commedia dell'arte* (като импровизация, крайна и специфична типизация на персонажите, любовна тематика на възпрепятствания брак, маски) категорично я разграничават от френския средновековен фарс. Същевременно редица други са общи за тях (най-общо погледнато, тематиката на хитростта и измамата, както и редица драматургични структури и похвати, свързани с нейното актуализиране в пиесите), макар и реализирани в различни естетически модуси.

Молиер несъмнено познава добре *commedia dell'arte*, още повече, че известно време споделя сцената на театъра „Пти-Бурбон“ с италианската трупa на „Комеди италиен“. С оглед на залязващата популярност на фарса и същевременно на широкото разпространение на *commedia dell'arte* през целия XVII в. във Франция може обосновано да се предположи, че Молиер е познавал по-добре нея, отколкото френския средновековен фарс.

## 5. ЗАЕМКИ НА НЯКОИ ПОХВАТИ НА КОМИЧНОТО

Както изтъкнахме по-горе, естетическите и идейните различия между фарсовете и Молиеровите пиеси са дълбоки. Близост, и то непълна, се наблюдава само в някои от използваните похвати за пораждање на комично. Не само техните конкретни реализации се отличават, но и самото им използване е подчинено на различни цели: то е самоцел във фарсовете и инструмент за нравствено възпитание при Молиер.

Така, по наше мнение, не може да се говори за приемственост, още повече, че такава би била трудно доказуема. Възможно е да се изтъква основно близост между и евентуални заемки на **някои похвати на комичното**, най-вече, на ситуационно и словесно комично (сцени от комедия на интригата, вплетени в комедия на нравите или на характерите), а също, на жестовостта и мимиката в представлението. По-надолу ще разгледаме конкретно и без претенции за изчерпателност, а по-скоро с цел представителност, поредица от такива похвати.

\* \* \*

Похватите за пораждање на ситуационно комично, присъстващи във фарсовата естетика, са изобилни и многообразни. Това налага те да бъдат класифицирани или най-малкото систематизирани с оглед на последващото им разглеждане. Задачата не е лека, тъй като тези похвати най-често имат хибридно естество. Така една и съща сценична ситуация в различните фарсове може да принадлежи както към сценично-ситуационните, така и към словесните похвати за пораждање на комично. Ние предлагаме наш модел<sup>35</sup> на разглеждане на сценичните ситуации във фарса, който отчита тяхното синкретично естество. Сценичните игри в ситуации са вписани в него с оглед на задействието от тях механизми за пораждање на основния фарсов ефект – комичното. За основа на модела на похватите за ситуационно комично използваме основополагащия труд на Анри Бергсон за комичното<sup>36</sup>, в който той различава три основни структурно-ситуационни механизма в комичния театър:

– *повторение* на думи или изречения, но също, и най-вече, на ситуации (като съчетания от обстоятелства, които се повтарят многократно). Този похват може да има както ситуационно, така и словесно обусловени комични последици;

---

<sup>35</sup> Този модел е изложен с повече подробности в нашия труд *Играта във френските средновековни фарсове*, който към днешна дата е под печат в Университетско издателство „Св. Климент Охридски“.

<sup>36</sup> Bergson 1924. Впрочем за целите на студията си върху комичното Бергсон анализира комичния водевил от края на XIX в., за който е известно, че заема множество похвати от средновековните фарсове.

– *преобръщане* на ситуацията и размяна на ролите: тук се вписват всички ситуации, спадащи към „преобръщания свят“ (изначално свързан с карнавалните игри), но също и схемата за „измамения измамник“. Преобръщането е много популярен похват в средновековната комична градска литература (на-пример във фаблиото), но и в смеховата драматургия на фарса, където придава динамика на действието и позволява пренасочването му в друга, понякога твърде неочаквана посока. Преобръщането се свързва с два сценично-ситуационни механизма: този на ключовия за фарсовете мотив на „измамения измамник“ и този на измамното недоразумение, който обикновено се развива чрез използване на следващия механизъм;

– *интерференция на сериите*: възможна, когато дадена ситуация принадлежи едновременно към две серии от събития и може да бъде интерпретирана по два различни начина, откъдето следва недоразумение. Този структурно-ситуационен похват се разполага между собствено ситуационните и собствено словесните игри във фарсовете и за да бъде задействан, е необходимо и функциониране на механизма на словесната подвеждаща игра.

Целта на тези три похвата е една и съща: в репрезентацията да се постигне „механизиране на живота“, което според френския философ е залегнало в основата на създаването на комично.

Бергсоновите структурно-ситуационни механизми могат да функционират самостоятелно или да се съчетават с механизмите, присъщи на телесно-нагледните ситуационни игри, като се вписват и преплитат в тях (вж. по-долу).

С оглед на драматургичните специфики на фарсовата естетика ние конструираме описателен модел на похватите за създаване на ситуационно комично, основани на така описаните от Бергсон механизми. Тези похвати се структурират в три големи групи: телесно-нагледни, предметно-нагледни и жестомимични, като употребата им често е съчетана:

**Телесно-нагледните** похвати ангажират телесността на актьорите, техните мимика, жестове и движения по сцената (кинесика и проксемика). Те се осъществяват чрез няколко специфични сценични механизми, функциониращи в и чрез движението и преместването по сцената:

– **многократно завръщане** (основано на повторението);

– **подмяна** на самоличност; **криене** и подслушване (основани на преобръщането);

– **нedorазумение** (основано на интерференция на сериите);

– **бой** (типично фарсов похват за създаване на комично, който принадлежи към телесно-нагледните, без да се вписва в Бергсоновата троична схема, и може да бъде приближен до комичното на жестовите).

**Предметно-нагледните** похвати ангажират емблематичен предмет, наточен с определени функции, който сам по себе си се превръща в източник и отключващ фактор на комичното. Този предмет може да участва във всички механизми по Бергсон.

Към така изложените похвати за ситуационно комично добавяме и онези **словесни похвати** за създаване на комично, които обикновено имат ситуационни и сценични последици. Сред тях са:

- множественост на езици и регистри;
- игрословия;
- затрудняване и възпрепятстване на езиковата комуникация.

Накрая ще изтъкнем и важноста на **жестомимичните** похвати за създаване на комичен ефект във фарсовете.

\* \* \*

Веднага е видно, че между похватите за създаване на ситуационно и словесно комично при фарсовете и при Молиер няма припокриване, както и че неговите похвати далеч не се изчерпват с онези, които могат да бъдат свързани с фарсовете (но и с *commedia dell'arte*, а нерядко и с други театрални традиции). Молиер практически няма „чисти“ комедии на интригата. Драматургът обикновено вплита сцени и мотиви от комедия на интригата в комедия на нравите или на характерите, като разнообразява и усложнява похватите за създаване на комично.

Най-важната разлика между фарсовата естетика и естетиката на Молиер е в предназначението на използваните похвати: докато при фарсовете те са много широко употребявани за постигане на фундаменталното предназначение на фарса да разсмива, при Молиер забавлението на публиката е начин за нейното нравствено поправяне и неговата естетика е подчинена именно на тази класицистична цел. Затова посочените по-горе похвати никога не се използват самоцелно или произволно, а обикновено са грижливо вплетени в глобалната художествена идея и допринасят за разкриване на характерите и за сатирата на нравите.

### Многократно завръщане

Многократното завръщане е популярен механизъм от телесно-нагледните ситуационни игри с голям комичен заряд, който се съчетава в ефектите си със структурния механизъм на повторението. Всъщност многократното завръщане е жестов и сценичен вариант на повторението, като при това се поражда и комичен ефект от „механичния“ му аспект. Той не е присъщ единствено на фарсовете: така например разпространената драматургична структура на „комедиите с чекмеджета“<sup>37</sup>, широко използвана от предшествениците на Мо-

---

<sup>37</sup> Comédie à tiroirs – комедия, в която главната интрига постоянно се прекъсва от поредица от сцени или епизоди, които нямат особена връзка помежду си, но служат като задържащи фактори за тази интрига, която по този начин се явява тяхна рамка и претекст.

лиер, прибегва към същия похват. Не са малко фарсовете, които се градят изцяло или частично върху този похват и черпят от него своите комични заряди: например, *Как Перне отива за вино* (изцяло), *Как наивникът се цани за слуга* (частично).

При Молиер многократното завръщане, използвано като основен структуриращ похват в комедията, се открива единствено в комедията балет в три действия *Досадниците* – ранна Молиерова творба от хибридно естество, „развлечение“ (*divertissement*) и дворцови спектакъл. За нея самият автор предупреждава, че е „замислена, написана, разучена и представена за две седмици“<sup>38</sup>, за да бъде представена на пищното празненство, което Никола Фуке дава в чест на краля в своя замък Во-льо-Виконт на 17 август 1661 г. За да успее в такива кратки срокове, Молиер избира лесната и успешна драматургична структура на механичните повторения: върволица от досадници непрекъснато пречат на героя Ераст да говори насаме с харесваната от него Орфиза. Новото в тази пиеса е нейното хибридно естество: с нея Молиер за първи път вплита органично в своята комедия музикално-балетни интермедии, като по този начин за синкретичното ѝ въздействие допринасят всички големи изкуства на времето.

Макар персонажите да изглеждат схематични еманации на колективния персонаж на досадника, по-внимателният поглед открива индивидуализация дори в тази така набързо написана пиеса. В галерията от сатирични портрети на досадници всеки от тях е характеризиран със свой присъщ език и изказ: собственият лакей на Ераст, любителят композитор, спрехавият дуелист, спорещите кокетки, любителят на лов, педантът, интригантът... Молиер надхвърля примитивната, механистична схема на структурните повторения и вписва тази своя пиеса в класицистичната моралистка традиция за обрисуване и представяне на човешките характери чрез езика и поведението им. Драматургичното майсторство също е издигнато на висота спрямо фарсовия модел. Диалозите не следват повторима и идентична структура, а във всеки от тях съотношението между монолози и размяна на реплики е грижливо „дозирано“ според участващите персонажи. Така досадникът – любител на лова – излива върху нещастния Ераст два дълги монолога, всъщност, два протяжни и много досадни разказа за последния си лов. Първият от тях заема 35 стиха, а вторият – цели 65; поводът за втория е една-единствена немощно вметната реплика на Ераст „Отде да знам?“. Разговорът с двете прециозни кокетки се структурира като двоен: от една страна, двете дами си разменят разгорещени реплики помежду си, от друга страна, всеки път, когато Ераст се опита да се освободи и да си тръгне, те се обръщат с въпроси към него.

Многократното завръщане като отделен похват в рамките на комедия, използваща и други комични похвати, може да се открие например в *Тартюф*,

---

<sup>38</sup> Предисловие към *Досадниците*, Молиер 2013–3: 203.

където двамата млади влюбени Мариана и Валер се карат и няколкократно ту си тръгват, ту се връщат, самостоятелно или подтиквани от енергичната прислужница Дорина. В общата структура на творбата тази сцена обикновено се възприема като комична интермедия, но това далеч не е единствената ѝ функция: тя има принос за обрисуването на характерите – несдържаността на младостта у Мариана и Валер, здравият разум, практичност и изобретателност у Дорина.

Повтарянето на еднородни ситуационни схеми, познато от фарсовата структура, се открива в редица други пиеси на Молиер, като например *Занесеният*, или *всичко наопаки*, *Дон Гарсия Наварски*, *Училище за жени*. В последната действието е ритмувано от една и съща троична схема: Арнолф научава кроежите на Орас от собствените откровения на младежа; след това предприема мерки, с които смята, че ще го възпре ефективно; но бива жестоко разочарован. Същевременно, драматичната конструкция на тази пиеса е много далеч от простотата на фарса: тя се гради не само върху няколкократното повторение на въпросната схема, а и върху похвати като основополагащото недоразумение, съчетано с различни други аспекти на комичното на характерите и на нравите. Така похватът на многократното завръщане, познат от по-широката комична традиция, при Молиер се вписва хармонично в класицистичната естетика и допринася за оригиналните му драматургични достижения.

### Подмяна на самоличност

Към този механизъм, основан на прикриването на самоличността чрез смяна на облеклото, спадат преобличането и подмяната. В средновековното, а и в класицистичното общество дрехите изпълняват подчертано иконична функция, като указват недвусмислено социалния и семеен статус на човека, който ги носи. Нагледността на резултатите от преобличането го правят много популярен и широко експлоатиран в театъра механизъм. То позволява възникването на недоразумение, а оттук и на множество възможности за преобръщане на ситуацията, поради което е често използвано във фарсовата драматургия. Отличен пример за неговата драматургична плодотворност е фарсът *За благородника и Ноде*, построен като илюстрация на пословичната ситуация с надхитрения хитрец, и който експлоатира подмяната на самоличност чрез преобличане и последваща реална (макар и игрова) подмяна на персонажа. Друг интересен пример е фарсът *Мелничарят*, чиято душа дяволът отнася в ада, в който преобличането и подмяната са изрично заявени като *обратим* похват за създаване на ситуационно комично.

Подмяната на самоличност е широко използван от Молиер похват. Понякога той е прилаган епизодично за динамизиране на ситуацията и за създаване на комичен ефект. В края на *Училище за жени* Арнолф се загръща в наметало и преправя гласа си, за да се представи за приятел на Орас и по този начин да

отведе Агнес. Веднага щом постига това, той си възвръща обичайната външност и се нахвърля върху нея с укорни и гневни думи.

Преобличането като лекар е няколкократно използван от Молиер ситуационен похват. В *Любовта лекар* Клитандър се представя за лекар, за да стигне до любимата си Люсинда. По подобен начин в *Лекар по неволя* Леандър се преоблича като аптекар, за да може да съпроводи „лекаря по неволя“ Сганарел при любимата си (отново Люсинда), без да бъде разпознат от баща ѝ, и възвръща истинската си самоличност едва в края на пиесата, за да обяви така удачно дошлата за щастливата развързка новина, че е получил голямо наследство. Субретката Тоанет от *Минимият болен* се преструва на лекар и дава на Арган иронични и подигравателни съвети. В *Хитростите на Скапен* слугата на Октав се преоблича като мним дуелист, за да помогне на Скапен да изтръгне пари от стиснатия Леандър.

Интересна и ситуационно много плодovита е употребата на похвата на *привидната* подмяна. Клитандър от *Любовта лекар* успява да придума Сганарел да подпише брачния договор, с който му дава дъщеря си за жена, като го убеждава, че цялата церемония ще бъде разиграна наужким за излекуването на мнимо душевноболната девойка. При това Клитандър довежда истински нотариус, когото представя като своя аптекар, преоблечен като нотариус за целите на лечението.

Другаде подмяната на самоличност заляга в основата на ситуационния механизъм на пиесата, както това става в *Смешните аристократки*. Подмяната на двойката отхвърлени благородници с двойката слуги като обожатели на двете провинциални девойки успява да се осъществи само чрез подмяна на външната им атрибутика – облеклата, които ги означават недвусмислено като прециозни благородници. Впрочем тази подмяна е комично окарикатурена (чрез доведените до крайност модни детайли в облеклото на Маскарий, но и чрез набрашненото лице на Жодле, известен комичен актьор, превърнал белосаното си лице в своя запазена марка) и очевидно неправдоподобна, и въпреки това функционира успешно за целите на комедията. Разобличаването на двамата самозванци отново става чрез визуалната им експозиция: техните господари публично свалят узурпираните от слугите (пък макар и с тяхно съгласие) дрехи.

Интересната реализация на похвата за подмяна на самоличност в *Училище за жени* се основава на игра с уникалността на името на персонажа. Комично увлечен по модерните благороднически претенции, Арнолф още от първата картина на първо действие си приписва благородническа титла и настоява да бъде наричан г-н Д'Арвенияк<sup>39</sup>. Младият Орас обаче не знае за

---

<sup>39</sup> Удачният превод на Кирил Кадийски тук подсказва играта на думи в значещото име Monsieur De la Souche. То притежава външната атрибутика на благородническа титла, докато същевременно е силно комично с принизяващото си значение: дървенияк, дървник, както би могъл да бъде определен Арнолф в редица отношения.

тази особеност и смята, че Арнолф и Д'Арвенияк са две различни лица, затова чистосърдечно и доста необмислено доверява своята влюбеност и съблазнителската си стратегия спрямо Агнес на самия Арнолф. Неволно надяналият маска герой решава обаче да я запази за своя лична полза, за да осуети намеренията на Орас, и остава двулик до края на пиесата. Този похват предоставя богати възможности за ситуационно комично, които Молиер експлоатира в съчетание с възпроизвеждането на троичната ситуационна схема, за която вече стана дума по-горе.

Би могло да се каже, че подмяната на самоличност у героя е почти тотална в *Тартюф*. Маската на Тартюф е така здраво залепнала за лицето му, че нито другите персонажи, нито дори зрителите могат да са абсолютно сигурни кой всъщност се крие зад нея. Самозванецът живее в смислово богат контраст между думите и създаваните с тях привидности, и делата си. Духовното при него служи единствено за прикритие на грубо материалните му интереси. Този фундаментално лицемерен герой е изключение в галерията от Молиерови характери: останалите, дори да надянат маска, го правят само за малко и с облекчение я захвърлят веднага щом необходимостта от нея отпадне. Тартюф обаче не може да направи това: за да живее, за да се стреми постоянно към задоволяване на материалните си щения, той се е сраснал с маската си, чрез която паразитира върху доверчивите, простодушни, но и твърдоглави и тиранични хора като Оргон. В случая дори се касае не толкова за фарсовия механизъм на подмяна на самоличност, колкото за шизофренно раздвоена личност с измамен морал и претенции за духовност при реална груба принизеност. Затова и разобличаването, настъпващо в края на пиесата, което много критици сочат като „изкуствено“, всъщност е необходимо за възстановяване на равновесието, на истината и на обществения морал.

### Криене и подслушване

Криснето и/или подслушването е друг механизъм на телесно-нагледните ситуационни игри, с помощта на който чрез тайно заемане на пространство, което не му се полага, персонажът се предпазва от неблагоприятия или получава важна информация. Скривалището е много плодотворен и сценично продуктивен драматургичен механизъм, който се съчетава с една от основните тематики на фарса – изневерите и любовните триъгълници. Нерядко фарсовете, които използват този похват, го експлицират, като посочват в заглавието си възприетото в тях скривалище – колкото по-абсурдно и принизено, толкова по-смешно: например *Нужникът*, *Курникът*.

Молиер предвидимо не разработва тази тематика на изневерата и измамата в семейството, но използва похвата при нужда, например в *Тартюф*, където закачливо очертава неосъществен, но желан от главния герой подобен „триъгълник“. Похватът на скритото подслушване е двукратно приложен в пиесата:



първо, Дамис случайно дочува разговора на Тартюф с Елмира и впоследствие прави неуспешен опит да разобличи сластолюбца, а след това Оргон бива убеден от жена си да се скрие под масата, за да стане таен свидетел на нейния втори разговор с Тартюф – повратен момент в пиесата, който предизвиква поредицата от събития, довели до разобличението и развързката.

Какво е комичното в тази употреба на похвата? Оргон е поставен в необичайна и твърде неподходяща на неговото надутото достойнство ситуация, принуден е да се пхне под масата и оттам безмълвно да слуша как Тартюф безсрамно се готви да обладае жена му. Комичният контраст между самодоволния и сомнителен глава на семейството и неговата жалка позиция е подчертан и пространствено (Оргон е под масата, а не в съседната стая като Дамис преди това). Ситуацията е смешна с преобръщането на силовите отношения, което временно се осъществява в нея: тираничният и властен съпруг е принуден да се подчини на жена си, да се свре в краката ѝ, да съдържа гнева си и дори да се скрие за малко зад нея, преди да изскочи и непредпазливо да обвини и изгони Тартюф.

### Комично недоразумение

Структурно-ситуационният похват на комичното недоразумение във фарсовете е хибриден похват, който прибегва до словесното комично за пораздаване на ситуационно комично. За да се задейства, е необходимо и функционирането на механизма на подвеждащата словесна игра. Така той се разполага между собствено ситуационните и собствено словесните игри във фарсовете.

Прекрасен пример за „каскадни“ недоразумения предоставя фарсът *Мимен подагрикът и двамата глухи*, изцяло изграден върху няколко такива ситуации. Още със заглавието си той анонсира възможността за комично недоразумение, удвоена от присъствието на двама глухи, както и вероятната експлоатация на комичното на недъзите. Ситуационната игра в този фарс се основава на три свързани и взаимно обусловени недоразумения, чиято градация нараства шеметно: в първото участват Мимен и глухият му слуга, във второто – двама глухи (слугата и шивачът), а в третото действащите лица вече са трима – Мимен и двамата глухи. В основата на недоразуменията тук е залегнала словесната игра с омофонията и паронимията, както и с паралелните монолози, заместващи истинския комуникативен диалог.

Молиер използва похвата на комичното недоразумение в редица свои пиеси, отново в съчетание с други похвати и начини на изграждане на драматургичната конструкция. Впрочем този похват принадлежи към театралната материя още от древността, използван е широко в много театрални традиции, включително от съвременници на Молиер като Корней, и не може да бъде категорично свързан с фарса като произход.

Недоразумението може да бъде обусловено чисто ситуационно, както в *Сганарел, или мнимият рогоносец*. В тази пиеса няколко персонажи, най-за-сегнат от които е злочестият Сганарел, стават жертва на поредица от ситуации, които ги подвеждат да смятат, че любимите им изневеряват. Четирите двусмислени ситуации, водещи до недоразумения, включват винаги един пер-сонаж, който наблюдава друг, без да бъде виждан от него, и с това могат да бъдат свързани и с механизма на повторението. Правдоподобие то на повечето от тези ситуации е съмнително, но похватът е ситуационно плодотворен и до-принася за комичните аспекти в сатиричния портрет на ревнивеца. Друга де, както в трагикомедията *Дон Гарсия Наварски, или ревнивият принц*, ревнос-тта също се актуализира през поредица от недоразумения, тълкувани винаги неблагоприятно от героя.

Недоразуменията имат широко присъствие и пораждат няколкократно си-туационни комични ефекти в *Училище за жени*. Прочутото недоразумение с „корделата“ във второ действие, шеста картина поражда напрежение, стигащо до драматизъм в една без друго тривиална и статична ситуация: настойникът разпитва своята храненица за срещата ѝ с младия герой. Запъването и неже-ланието на Агнес да поясни какво именно ѝ е „взел“ младежът, на които от-говарят като ехо напрегнатите, нетърпеливи и ядни възкличания на Арнолф, играят с комичното еротично недоразумение (за което Молиер е упрекуван в неморалност от критиците на тази своя много успешна пиеса). Недоразуме-нието намира езиков израз в своеобразен дует на кратки реплики, ритмувани от „да“ и „не“: Агнес твърди, че Арнолф ще ѝ се ядоса, а той все по-гневно отрича това:

Агнес

Отне ми... Няма,

Ще ми се сърдите...

Арнолф

Не, няма.

Агнес

Твърдо не?

Арнолф

Ох, боже мой!

Агнес

Защо да се не закълне

Човек...

Арнолф

Кълна се...

Агнес

Той ми взе... ще ви ядосам...

Арнолф

Не!

Агнес

Да!

Арнолф

Не, не и не!... (Молиер 2013–2: 242–243)

Недоразумението активира комичния, но и трагичния регистър: объркването на Арнолф поражда смях у зрителя и истинско страдание у героя.

Следващото комично недоразумение е в същото действие и отново се основава на различно тълкуване на смисъла от двамата участници в диалога: на предложението на Арнолф да се ожени за Агнес тя отговаря с възторг, тъй като смята, че той ѝ предлага да я омъжи за Орас. Това недоразумение е преодоляно доста по-бързо, а комичният му ефект допринася за обрисуването на характерите на персонажите: чистосърдечната и простодушна Агнес и тираничния, ревнив Арнолф. Отново в *Училище за жени*, в трето комично недоразумение, разиграло се между Арнолф и нотариуса, Арнолф разсъждава гласно за положението си и за своя съперник в любовта, докато нотариусът старателно прилага казаното от него към сватбения договор. Тази сцена не би била възможна без многократно повтаряната дидаскалия „Арнолф (Мисли, че е сам)“.

В *Съперникът* Валер признава любовта си към Елиза, докато Арпагон, обсебен от мисълта за златото си, смята, че Валер признава кражбата на неговата касичка с пари. В *Хитростите на Скапен* хитреца, приканен от господаря си Леандър да си признае, че е издал неговата тайна на баща му, успява да направи три признания на дребни кокошкарства и измами срещу господаря си, преди да разбере, че всъщност го питат за нещо съвсем друго.

Драматургична заслуга на Молиер е хомогенизирането на поредиците от комични недоразумения, които той използва в една и съща пиеса, чрез тяхното вписване в поетиката на повторението, наследена от комичната традиция, включително тази на фарса. Така той доразвива и усложнява схемата на комичните недоразумения. Впрочем някои критици смятат, че в епохата на Молиер комичното недоразумение става еквивалент на измамата, но в по-висок регистър: то било със стойността на измама без грубост, която съдбата върши по отношение на героите (Guardia 2007: 38). Без да можем да подкрепим безрезервно подобно твърдение, ние се присъединяваме към констатацията за изключително широкото използване на този драматургичен похват в комедията на XVII в. и за развитието му от Молиер.

## Бой

Най-елементарният механизъм на ситуационното комично, който се радва на голяма популярност във фарса и е използван много често в него, е боят и, по-общо казано, физическото насилие на сцената. Боят на сцената като чист

наглед без думи се представя като невербален похват за преобръщане на ситуация, приключване на ситуация, стигнала до задънена улица, или завършване на фарс, стигнал и без това до естествения си край. В *Мостът на магаретата* пердахът, който мъжът хвърля на опърничавата си жена, успява да обърне ситуацията в негова полза и да му възвърне изгубения авторитет в семейството. Обушарят Калбен от едноименния фарс не намира друг начин освен боя, за да се справи с надхитрилата го със собствената му хитрина жена. Често фарсовете с главни герои наивници завършват с бой не защото съществува драматургична или ситуационна необходимост от него, а като „задължителен“ елемент от фарсовата драматургична структура. Като примери могат да се посочат *Как Женино направи котарака си влѣхва* или *Как наивникът се цани за слуга*. Без преувеличение може да се каже, че боят на сцената е „визитната картичка“ на фарсовата естетика.

Как стоят нещата при Молиер? Несъмнено, изкушението да се свържат сцените с бой в неговите пиеси с фарсовете е много силно за голяма част от критиката. Отново често се забравя, че налагането на сцената е характерно и за други театрални естетики, като например за *commedia dell'arte*. В пиесите на Молиер боят присъства фрагментарно и силно ограничено в сравнение с фарсовете. Често той е редуциран до плесница, дадена или избегната, или, още по-общо, до физически контакт като побутване или събаряне на шапката (слугите на Арнолф в *Училище за жени*). В последните случаи той обикновено е мигновен и еднократен способ за развличане, по-близък до жестовото, отколкото до ситуационното комично.

Боят в Молиеровия театър винаги е обвързан с драматургичната логика и допринася за цялостното художествено внушение на пиесата. Така в *Смешните аристократки* двамата пренебрегнати благородници, изпратили слугите си да се престорят на аристократи, за да се харесат на двете провинциални девойки с големи претенции, не толкова наказват слугите, колкото отмъщават на девойките, като прогонват с тояги мнимите „виконт“ и „маркиз“. Това наказание за простолюдието, приложено към двамата дотогава равноправни събеседници на Мадлон и Като, принизява самите девойки, дава им да разберат на какво равнище са паднали, без да знаят с кого говорят, и по техните собствени думи им нанася „страшна обида“. В *Лекар по неволя* боят е ситуационно необходим, за да се съгласи героят да се представя за лекар, така че комичната ситуация да претърпи развитие. В *Хитростите на Скапен* фарсовото общо място на затваряне в чувал и след това бой, така че битият да не види кой именно му нанася удари (вж. фарса от XIII в. *Момчето и слепецът*), е само кратък епизод на отмъщение измежду многобройните Скапенови хитрини. Впрочем и трите цитирани по-горе пиеси подсказват многократно за връзка с фарсовата материя и най-вече с фарсовите похвати. В *Скъперникът* наказаният с бой готвач, майстор Жак, си отмъщава на младия помощник на Арпагон Валер, като го набеждава пред полицията за крадеца на ковчежето

с пари: и в тази пиеса боят очевидно е сюжетна необходимост, а не просто комична интермедия.

### Иконични предмети

В средновековния френски фарс присъства осезаемо група „комични“ и „измамни“ предмети, свързвани пряко с телесната долница: шише с урина, нечисти гащи, мръсни чаршафи, дъска на нужник. Те са комични сами по себе си и с трансгресията, която определят. В добавка тяхната референциална стойност се изменя и изкривява от фарса, в който те вече не означават обичайните си референти, а чрез игровото изместване в употребата придобиват несвойствени такива и по този начин стават двойно по-комични.

Фарсът дава на предметите свободата да означават вече не себе си, а нещо друго, и освен това, да изобразяват нагледно смеха. Самото присъствие на сцената на един или друг предмет вече може да буди смях. Това става особено видимо във фарса *Кацата за пране*. В него иконичните предмети са два – кацата за пране и свитъкът със задължения. Първо се съставя свитъкът, който с набъбващите си размери, императивните действия, описани в него, и задължителния им характер започва да доминира застрашително над самия персонаж Жакино. Доброволното подчинение на последния засилва тази „ръководна роля“ на свитъка, който в крайна сметка сякаш обсебва персонажа, така че той изгубва собствената си воля и ограничава действията си само до изброеното в свитъка. Във втория етап от развитието на фарса в действието се включва и вторият иконичен предмет – кацата за пране, в която жената на Жакино пада по невнимание. Комичното възниква от вече познатото изместване на първоначалната референциална функция на предмета – в кацата за пране вече има попаднал човек. Жената неволно се оказва в плен на предмета, докато Жакино се е поставил доброволно „в плен“ на своя свитък. За да прекрати зависимостта на жената, Жакино трябва първо да прекрати своята, скланяйки да извърши нещо, което не е изрично описано в неговия списък със задачи. По този начин се осъществява и преобръщането на ситуацията именно благодарение на двата иконични предмета и тяхната внезапна (в случая на жената) или доброволно приета (в случая на Жакино) власт над персонажите.

В театъра на Молиер трудно може да се открият подобни иконични и многофункционални предмети, измествали своите референциални функции и използвани като похвати за създаване на ситуационно комично. Разбираемо не се откриват и предмети, фигуриращи елементи от телесната долница. Предметите, които играят определена роля в представлението, допринасят за изграждане на характерите и открояване на смисъла чрез свои добавъчни символични стойности. Така кърпата на Тартюф, която той уж благочестиво мията върху пищното деколте на Дорина, символизира преструвката в неговата декларирана непорочност и по комичен начин се свързва с лъстивото опип-

ване на Елмира няколко картини по-нататък под предлог, че оценява плата на дрехата ѝ. Вече споменатата по повод на комичните недоразумения кордела на Агнес поражда комични ефекти чрез самото си отсъствие и отказ да бъде назована. Ковчежето със злато на Арпагон символизира вътрешния стожер на персонажа, който живее чрез и за своето богатство, негов смисъл на съществуване и негово вътрешно „аз“. Кражбата на ковчежето, почти вълшебен атрибут за поддържане на живота на Арпагон, изпразва персонажа от всякакво съдържание и всякаква цялост. Истеричният, властен, самовлюбен човек мигновено рухва и се превръща в безпомощно подобие на себе си, със засегнат разум и разрушена реч. Така предметите в Молиеровия театър изпълняват символични и метафорични функции, надхвърляйки и обогатявайки референциалните иконични функции на фарсовите предмети.

\* \* \*

Езиковите похвати за създаване на комично, използвани и развивани от Молиер, са обширна и интересна тема за отделно изследване. Подобно изследване би трябвало да се спре не само на тяхното описание и анализиране, но също и на проследяване на техните връзки с комичната традиция и съвременност на Молиер, връзки, които, без съмнение, не са нито лесно определими, нито еднозначни. Тук няма да търсим всеобхватност или изчерпателност на представянето на такива езикови похвати, а ще се спрем накратко само на някои от тях, които са пряко обвързани със ситуационно-сценичните похвати и допринасят за тяхната реализация.

### **Множественост на езиковите кодове и регистри**

Комуникацията във фарсовете се основава върху значителна множественост на езиковите кодове, която се разгръща както в хоризонтален, така и във вертикален план. Множествеността на езиците (основно разговорен среднофренски, но също и развален латински, епизодична поява на различни езици и диалекти, както и на измислени езици) позволява игри на съпоставяне, съчетаване и противопоставяне. Парадигмата на кодовете включва значително стилово и регистрово многообразие: различните стилистични равнища („базово“, „възвишен“ език, просторечие и изпълнен с ругатни език, непристойен и/или скатологичен език) служат като основа за комичен контраст и съответни комични ефекти.

Освен езиковите, във фарсовете се използват инцидентно и неезикови кодове като жестове, движения, звукоподражания или нечленоразделни звуци. Те играят важна роля с оглед на сценичното естество на изпълнението на жанра.

Тази множественост на езиците, съчетана с игровото начало, закономерно води до затрудняване, изместване и понякога дори възпрепятстване на комуникацията. Дори игрите със смисъла на езика представляват за нея сериозно изпитание, в което често игровото начало замества комуникационното намерение.

Множествеността на езиците рядко се среща в рамките на един и същ фарс. По-често се наблюдава опозиция между два езика, обикновено френски и латински. При това в стилистично отношение и двата представляват живописни отклонения от неутралните си регистри: френският е разговорен, често изпъстрен с ругатни или непристойни думи, а латинският – развален. Подобни опозиции се вписват под знака на школарския хумор (вж. напр. *Метр Мимен студент*). Великолепен, макар и изолиран пример за игрова множественост на езиците, съчетана със съзнателно възпрепятстване на комуникацията, е представен във *Фарс за адвоката Пиер Патлен*.

Множествеността на езиците, обичайно свързана и с тяхната игрово-карнавална деформация, допринася за словесното комично и съставлява важен аспект на словесните игри във фарсовете. За отбелязване е и типичното за всяка игра съучастие между играещите.

При Молиер също се откриват немалко примери на множественост на езиковите кодове в отделно взета комедия, най-вече в малките му, ранни комедии, които охотно експлоатират фарсови похвати. „Специализирани“ езици като тези на лекари, нотариуси, учени педанти, прециозни аристократи или техни имитатори, разнообразяват използваните кодове. Така в *Лекар по неволя* присъстват груб селски говор, лош латински език, претенциозни псевдофилософски тиради. В *Дон Жуан* селяните говорят диалект, чиято граматическа неправилност предизвиква смях, но и обозначава тяхното простодушие. Могат да се приведат още много примери.

Функциите на тази множественост обаче се отличават коренно от нейните роли в естетиката на фарса. В комедиите на Молиер езикът допринася за индивидуализиране и изграждане на характерите на персонажите и е средство за сатира на нравите. Прекалената и привидна прециозност на героините в *Смешните аристократки*, а по-късно и в *Учени жени* се изяснява именно чрез натруфените конструкции на прециозния език, които те използват. Комичното се поражда от свръхизобилието (претрупаност на изказа, пренасищане с прециозни изразни средства), но и от неадекватната употреба на този начин на говорене и несъответствието между претенциите за прециозност и реалната глупост, ограниченост и тесногърдие на претендиращите.

Прислужниците и селяните говорят цветист, забавен и неправилен език. Той трудно може да бъде сведен към реално просторечие или диалект, а в по-голяма степен е изкуствено съставен, така че да забавлява с комичния контраст с езиковите претенции на господарките им и по този начин да допринася за тяхното обрисване. Такива са търсените (и постиганите)

ефекти например в речта на прислужниците в *Смешните аристократки* и в *Учени жени*:

*Марот*

Божке! Не отбирам хич от латински, пък и не съм я учила кат' вас филофията от Големия Кир<sup>40</sup>.

*Мартин*

Не учим в наше село като вас  
И си говорим, как си знаем аз<sup>41</sup>.

Традиционно в комичния театър се извличат комични ефекти от професионалния език на лекарите, силно специализиран до степен да бъде неразбираем за простосмъртните. Трябва да отбележим, че подигравките с лекарите, представяни като невежи и претенциозни шарлатани, спадат към вековна традиция, използвана в античните комедии, във фарса, в *commedia dell'arte*. Добре известно е, че сатирата на лекарското съсловие е една от честите тематики на Молиер, разработена в немалко от неговите пиеси. В *Любовта лекар* към комичните синонимни натрупвания на термини, свързани с лекарското изкуство (традиционни методи за лечение като промивки, клизми, кръвопускания), се добавя и особенният изказ на лекарите: един от тях провлачва думите си, докато друг ломоти бързо и неразбрано, а техните редуващи се реплики засилват комичния ефект чрез повторение (действие 2, картина 5). Третата музикално-балетна интермедия, с която завършва комедията балет *Мнимият болен*, представлява бурлескова церемония за приемане на нов член в лекарското съсловие, изиграна от лекари, аптекари, танцуващи хирурзи и пр., и изпълнена изцяло на латински език.

В *Любовта лекар* традиционните и произволни комични ефекти от непонятното и надутото ломотене на лекарите преминават в остра сатира на лекарското съсловие. Четиримата лекари, събрали се на консулт, си приказват за какво ли не, само не и за болната девойка, преди да се скарат по безобразен начин пред всички. По-нататък речта, която лекарят Филрен произнася пред своите събратя, го обрисова като притворен, меркантилен, некадърен, но хитър, циничен и безскрупулен лекар, който се възползва от слабостта на болните хора в своя изгода. Нещо повече, колективното „ние“, което употребява героят, обобщава безочливите му откровения като валидни за цялото лекарско съсловие:

---

<sup>40</sup> *Смешните аристократки*, прев. м., В. Г. В Молиер 2013–1: 257 преводът на същия откъс гласи: „Госпожо, аз не отбирам от латински и не съм учила като вас философия при великия Кир“.

<sup>41</sup> *Учени жени*, прев. м., В. Г.



... le plus grand faible des hommes, c'est l'amour qu'ils ont pour la vie, et nous en profitons nous autres, par notre pompeux galimatias ; et savons prendre nos avantages de cette vénération, que la peur de mourir, leur donne pour notre métier. Conservons-nous donc dans le degré d'estime où leur faiblesse nous a mis, et soyons de concert auprès des malades, pour nous attribuer les heureux succès de la maladie, et rejeter sur la Nature toutes les bévues de notre art. N'allons point, dis-je, détruire sottement les heureuses préventions d'une erreur qui donne du pain à tant de personnes<sup>42</sup>.

Сганарел от *Лекар по неволя* държи подобна реч и също говори „за нас, лекарите“ от името на съсловието, а контрастът между претенциите в словото му и добре известната му същност на прост и вироглав селяк подсказва възможното и дори твърде вероятно невежество на лекарите. Отново Молиер се подиграва на контраста между претенции и възможности, между самомнението и реалността в персонажа, като по този начин допринася за художественото внушение, което се откроява от всички негови комедии с лекари: лекарите са невежи и претенциозни самозванци.

Je trouve que c'est le Métier le meilleur de tous : car soit qu'on fasse bien, ou soit qu'on fasse mal, on est toujours payé de même sorte. La méchante Besogne ne retombe jamais sur notre Dos : et nous taillons, comme il nous plaît, sur l'Étoffe où nous travaillons. Un Cordonnier en faisant des Souliers, ne saurait gâter un morceau de Cuir qu'il n'en paye les Pots cassés ; mais ici l'on peut gâter un Homme sans qu'il en coûte rien. Les Bévues ne sont point pour nous ; et c'est toujours, la faute de celui qui meurt. Enfin le bon de cette Profession, est qu'il y a parmi les Morts, une honnêteté, une discrétion la plus grande du Monde : et jamais on n'en voit se plaindre du Médecin qui l'a tué<sup>43</sup>.

Молиеровата сатира на лекарите убедително надхвърля традиционните фарсови похвати за извличане на комично от типизирани подигравки с лека-

<sup>42</sup> Molière 2010–1: 625. „... най-голямата слабост на хората е любовта им към живота, и ние (лекарите) се възползваме от нея с помпозните си бръщолевения; ние знаем как да извличаме изгода за себе си от преклонението пред нашата професия, което страхът им вдъхва. Нека, прочее, да останем на почитта, на която тяхната слабост ни е издигнала, и да бъдем единни пред болните, за да можем да си приписваме щастливите избавления от болестта, а да виним природата за всички грешки на нашето изкуство. Казвам ви, нека не разрушаваме глупашки удачните предразсъдъци на една грешка, която дава хляб на толкова много люде“ (прев. м., В. Г.).

<sup>43</sup> Molière 2010–1: 756–757. „Според мен това е най-хубавата измежду всички професии; защото, независимо дали си вършим работата добре, или зле, все едно накрая ни плащат еднакво. Никога не ни винят за некадърната работа: ние кроим плата, по който работим, както си щем. Ако общарят съсипе къс кожа, докато прави обувките, трябва да плати щетите; ние обаче можем да съсипем човека, без това да ни струва нищо. Грешки за нас няма: винаги виновен е умрелият. Накрая, хубавото на тази професия е, че сред мъртвите цари най-голямата почитеност и дискретност на света: те никога не се оплакват от лекарите, които са ги уморили“ (прев. м., В. Г.).

ри, адвокати, нотариуси и в *Мнимият болен* се издига над отделните представителни за съсловието езиково и поведенчески обрисувани образи до сатира на цялата медицина като наука.

### **Затрудняване и възпрепятстване на езиковата комуникация**

Словесните игри в средновековните фарсове нерядко достигат до възпрепятстване на самата комуникация, която е първата цел на общуването чрез езика, или до поставянето ѝ на сериозно изпитание. При тези техни разновидности комуникацията се измества на заден план, а понякога почти се изключва. Например изобилието от ругатни и клетви в препирните между съпрузи или между персонажи може да изключи от техния диалог всякаква комуникативна функция и да го превърне в обикновена и напълно ирационална размяна на обиди, традиционно прерастваща в сбиване. Друг модус на възпрепятстване на комуникацията е постоянното прекъсване на събеседника. Трети вид словесни игри, водещи до временно възпрепятстване на комуникацията, са комичните повторения, изброявания и словесното свръхизобилие. Повторенията са много широко разпространен похват във фарсовете; те се свързват с техните стилистични особености на синкретичен жанр, близък и до музикално-сценичното изпълнение (песни и рефрени). От друга страна, повторенията могат да не позволяват на комуникацията да продължи да се осъществява, да я задържат „на място“ по комичен и явно игрови начин. Комичните изброявания и свръхизобилието от думи функционират в друг механизъм: тук самата прекомерна множественост на езиковите елементи „затрупва“ и спира комуникацията.

По-задълбочен случай на словесна игра, водеща до възпрепятстване на комуникацията, се осъществява чрез паралелните дискурси. Те се свързват с недоразумение, възникнало на основата на нееднакво тълкуване на даден елемент от кода и/или от комуникативната ситуация. Паралелните дискурси са чест похват във фарсовете, а по-късно – в комичния театър изобщо (както и в този на Молиер, в частност), тъй като, освен комичните си ефекти, дават възможност за въвеждане на обрат в ситуацията – още един белег за взаимната обвързаност на ситуационни и словесни комични похвати във фарсовете. Паралелните дискурси могат се базират и на множеството на смислите.

Като цяло словесните игри във фарсовете функционират в условията на преплитане с други типове игри, като по този начин се достига съчетан и съответно усилен комичен и игрови ефект.

Подобни ефекти на словесното комично се откриват и при Молиер, най-вече в малките му комедии, по-доловимо вдъхновени от предшестващи комични традиции. В *Лекар по неволя* например са използвани множество словесни похвати за пораждане на комично, които се откриват и във фарсовете. За отбелязване е съпругеската свада в първо действие, която завършва

с изобилни обиди и заплахи и кулминира в бой. Тази свада силно напомня за фарсове със сходен сюжет, но далеч не се изчерпва с тази реминисценция. Остроумните и словесно изкусни отговори на Станарел на нападите на жена му могат да се свържат по-скоро с *commedia dell'arte*. В същата комедия „излекуваната“ уж няма девойка залива баща си с креслив словесен порой, така че той не успява да вметне нито дума. В *Мнимият болен* хитрата прислужница Тоанет не дава на Арган да ѝ се скара, като се преструва, че си е ударила главата, и постоянно го прекъсва.

Повторението на думи или на цели изрази също поражда комични ефекти. Молиер често използва ефекта на повторението в диалози между спорещи персонажи; когато единият започне да повтаря репликите и възклицанията на другия, комуникацията тъпче на едно място, а комичният ефект е осигурен. Гневните герои често повтарят и подчертават емоционално думите си. Примерите са много. Оргон в *Тартюф*, побеснял от нежеланието на майка си да се вслуша в думите му, разобличаващи самозванеца, крещи:

Видях го бе, видях, с очите си видях,  
погледнах – и видях!<sup>44</sup>

Другаде, персонажите често си подхвърлят като в словесен дуел категорични „Да!“ и „Не!“, замествайки аргументи и убеждаване с емоционални реакции (например в *Хитростите на Скапен*, в *Училище за жени*...). В крайна сметка този словесно-ситуационен механизъм на комичното се вплита органично в Молиеровата драматургия и служи на неговите класицистични цели.

### Мимика, жестовост и сценична игра

Молиеровата мимика, жестовост и телесна сценична игра, чиято голяма и важна роля е добре известна, също могат да бъдат свързани с фарсовото наследство (както и с *commedia dell'arte*). За съжаление, по-тясна съпоставка с фарсовата жестовост не е възможна поради крайно ограничените сведения за актьорската игра в представленията на средновековния фарс, с които разполагаме с оглед на оскъдните дидакалии и още по-оскъдните сведения за представленията. Известно е, че актьорите във фарсовете са се ползвали с известна свобода на интерпретация на ролята и вероятно са включвали мимически и жестови аспекти в нея (макар и предимно под формата на кълчения и гримаси, водени от базовото предназначение на фарса единствено да поражда смях). Тази тяхна жестовост е допринасяла за представянето на типизирания

---

<sup>44</sup> Прев. м., В. Г. В Молиер 2013–2: 115 този откъс е преведен по начин, който по наше мнение не отразява същността на лексикалното и семантичното повторение на „виждам“: в оригинал Оргон възкликва: « Je l'ai vu, dis-je, vu, de mes propres yeux vu,/ Ce qu'on appelle vu. », преведено като „Видях го – казвам ви – със своите очи!“.

персонаж, неизменен и винаги същия, и предполагаемо също е била повторяема и предвидима.

От Молиер има запазени и повече дидаскалии, и немалко свидетелства на очевидци за неговото изпълнение на различни роли. Редица негови съвременници впрочем го упрекват в прекомерна и „фарсова“ жестовост, съдейки експресивните му изпълнения от позициите на класицистичната изчистеност на кинесиката и проксемиката. Всъщност основна и очевидна разлика между Молиеровата и фарсовата жестовост е, че при Молиер жестомимичният елемент на изпълнението не е произволно комичен, а винаги е тясно обвързан с изграждането на образа, разкриването на комичния характер и на нравствените поуки. Трескавото мятане и жестикулиране на скъперника Арпагон по сцената е израз на неговата обсебеност от тревогата за богатството му, обзела цялата му същност, лишила го от покой. В полубезумното търсене на крадеца той сграбчва собствената си ръка, за миг убеден, че го е хванал. Невъзмутимият в хода на цялата пиеса слуга Сганарел от *Дон Жуан* в края ѝ започва да жестикулира яростно, тресящ се от яд, че няма да получи заплатата си, тъй като господарят му е мъртъв, наказан от Небето за своето безбожие. Тези жестове не са описани в дидаскалии, но са обозначени от насечените му, емоционални реплики:

Ах, платата ми! Отиде ми платата! Ето го – умря и всички се радват. Разгневеното Небе, потъпканите закони, съблазнените момичета, опозорените семейства, оскърбените родители, вкараните в грях жени, мъжете, доведени до крайности, всичко живо е доволно; само аз съм нещастен на тоя свят. Платата ми, платата ми, отиде ми платата!<sup>45</sup>

В *Тартюф* жестовостта и основаното на нея комично са богати и разнообразни. Техни прояви са например плесниците: успешни (от г-жа Пернел на Дорина) или неуспешни и двойно по-комични от това (от Оргон на Дорина) – синтезиран микропохват от фарса и от *commedia dell'arte*, който обаче тук се включва органично в комичното на нравите и на характерите. Няколкократното приближаване, а после и посягане на Тартюф към Елмира и нейното отдръпване също са жестово обусловени. Отвъд и чрез породеното от тях комично те допринасят за обрисуването на характерите на персонажите:

*Тартюф*  
[...] (Слага ръка на коляното ѝ.)  
*Елмира*  
Но какво ме пипате?...

---

<sup>45</sup> Молиер 2013–3: 197. Цитатите от пиеси на Молиер на български език са от тритомното издание на издателство „Нов Златорог“ в превод на Кирил Кадийски, освен ако не е означено друго.

*Тартюф*

Дали

е хубав тоя плат, пипнете го самичка...

*Елмира*

Ах, не, недейте ме, за бога, гъделичка.

(Помества стола си, но Тартюф доближава своя.)

*Тартюф* (Опипва фишута на Елмира.)

Ах, боже, как добре стои ви ей това,

чудесно правят ги днес тия плетива,

по-хубаво не ще го никой изтипоса...

*Елмира*

Така е, но все пак да минем на въпроса (Молиер 2013–2: 81).

Отчаяният Арнолф от *Училище за жени*, усещайки, че безвъзвратно губи Агнес, се отдава на хаотично жестикулиране и гримасничене в безплоден опит да ѝ „покаже“ нагледно любовта си, уродлива като самия него. Начинанието му е абсурдно, смешно и патетично-жалко:

Каквото искаш ти, душице бедна, туй

ще стане. Страстните въздишки само чуй,

виж как ми хлътнаха очите; [...]

Да, да, при мене връх е взела любовта:

какво да сторя – да повярваш? Да заплача?

Или пък бой да ям, но сам да съм бияча?

Или косите си с треперещи ръце

да скубя? Да умра?... (Молиер 2013–2: 293)

Могат да бъдат приведени още много примери за обусловеността на мимиката, жестовостта и телесната игра в театъра на Молиер от естетиката и отвъд нея, от идеологията на този театър.

\* \* \*

Молиер използва разнообразни похвати за ситуационно комично, които могат да бъдат проследени до френския средновековен фарс и които той творчески интегрира в нова, оригинална драматургична конструкция, подчинена на основната класицистична цел на театъра – да развлича хората и да поправя нравите им. По този начин той доразвива и обогатява тези похвати, като им вдъхва ново идеологическо и често, обогатено естетическо съдържание.

Смехът при Молиер никога не е произволен. Дори когато не може да бъде пряко обвързан с характеризирането на персонажите, развитието на действието или сатирата на нравите, смехът е категорично фатичен<sup>46</sup>, тъй като създава

---

<sup>46</sup> Фатичната (контактоустановяваща) функция на комуникативната система се съсре-

една обгръщаща цялото представление смехова атмосфера на лекота, еуфория и радост, която подпомага съпреживяването на публиката и я прави по-възприемчива към същностните морални послания на неговия театър. Така дори привидно най-безсмислените комични сцени и интермедии придобиват важна роля за изграждане на общия морален смисъл. Смехът по недоловим начин се превръща в обединяващ фактор на моралната санкция срещу осмиваните ексцесии и заблуди.

Похватите за създаване на ситуационно и словесно комично, които могат да бъдат проследени до фарсовете, са свободно и творчески използвани от Молиер в името на основополагащата морална интенция на неговия театър и в контекста на класицистичната театрална естетика, пресътворена и обогатена от неговия гений.

## 6. ПИЕСИ НА МОЛИЕР, ОБИЧАЙНО ОБОЗНАЧАВАНИ ОТ КРИТИКАТА КАТО „ФАРСОВЕ“

С лека ръка критиката от години определя някои от пиесите на Молиер като „фарсове“, при това, както вече установихме, без предварително да уточнява определящите параметри на фарса. Твърде предвидимо, сред авторите няма единомислие по въпроса кои именно са Молиеровите „фарсове“. Тази неустановеност на твърдения „фарсов корпус“ в неговото творчество може да бъде свързана с неопределеността на фарса в критическия анализ и непоследователността в съпоставянето, с липсата или с непостоянното прилагане на ясни критерии за успоредяване на двете групи творби или още с избора на твърде специфични критерии за определяне на „корпуса от фарсове“ в творчеството на Молиер (например в труда на Бернадет Ре-Фло). Тук няма да представяме в сравнителен план вижданията на различните автори за това кои Молиерови пиеси са „фарсове“; ограниченията на този наш анализ ни дават основание направо да преминем към тези, които традиционно и най-често са назовавани като такива, и да разгледаме накратко основателността на подобни твърдения.

Най-често сочени за „фарсове“ са следните Молиерови пиеси: *Ревността на Барбуйе*, *Летящият лекар*, *Смешните фантазюрки*, *Сганарел*, или *Мнимият рогоносец*, *Лекар по неволя* и *Хитрините на Скапен*.

По повод на останалите пиеси на Молиер обикновено се говори за „фарсови сцени“ и „фарсови похвати“. Вече видяхме обхвата и съдържанието на тези похвати; нека сега разгледаме накратко посочваните като „фарсове“ неговите пиеси.

---

доточава върху елемента на контакт в ситуацията на общуване, установяването и поддържането на отношение между участниците, изобщо, поддържането на комуникацията като обединяване на двете страни в нея.

## *Ревността на Барбује и Летящият лекар*

*Ревността на Барбује* и *Летящият лекар* са две пиески в едно действие и в проза, приблизително датирани в средата на 50-те години на XVII в., всяка от които е играна само по няколко пъти. За тях обикновено се смята, че са създадени от Молиер в най-ранния му творчески период, по време на неговите обиколки из Франция с пътуващ провинциален театър като странстващ артист. Те със сигурност са много близки до фарсовете и на пръв поглед биха могли без особени критически усилия да бъдат причислени към тази драматургична форма. Същевременно, във връзка с тях възникват два основни изследователски въпроса: дали авторството на тези две пиеси е на Молиер и, в случай че това бъде установено, дали тези пиеси са фарсове?

Защо възниква въпросът за авторството? Независимо че няма нито един запазен ръкопис на Молиер, удостоверяващ недвусмислено неговото авторство<sup>47</sup>, а значи, липсата на такъв ръкопис не би могла да бъде достатъчен аргумент срещу него, автентичността по-специално на тези две пиеси буди основателни съмнения по причини, които ще изложим по-долу.

Двете произведения не са публикувани приживе на драматурга и не са включени в сборника с пиеси на Молиер, който излиза след смъртта му под редакцията на Вино и Лагранж. За първи път тяхното съществуване става известно едва през 1731 г., когато издателят Шовлен дьо Босежур, подготвящ ново издание на Молиеровите творби, научава, че известният поет Жан-Батист Русо притежава копие от две неизвестни дотогава пиеси на автора, и се обръща към него с молба той да му предостави тези пиеси за включване в сборника.

Русо отговаря с отказ, като обосновава нежеланието си със следния лаконичен, но многозначителен пасаж:

Quant aux petites pièces que notre Auteur représentoit en province, il est vrai qu'il m'en est tombé deux entre les mains ; mais il est aisé de voir que ce n'est pas lui qui les a écrites. Ce sont des canevas tels qu'il les donnoit à ses Acteurs, qui les remplissoient sur le champ à la manière des Italiens, chacun suivant son talent. Mais il est certain qu'il n'en a jamais digéré aucun sur le papier, & ce que j'en ai est écrit d'un stile de grossier Comédien de campagne, & qui n'est digne ni de Moliere ni du Public.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Тази изненадваща за XVII в. липса се обяснява по твърде различни начини, включително от екстравагантни теории за фиктивност на автора Молиер; едно от по-достоверните обяснения се свързва с голямата популярност на пиесите на драматурга и произтичащите от това множество опити за открадване и неправомерно публикуване на техните текстове от недобросъвестни колеги и издатели.

<sup>48</sup> Писмо на Русо до г-н Шовлен, Rousseau 1750: 217–218. „Колкото до малките пиеси, които нашият автор е представял в провинцията, вярно е, че ми попаднаха две такива; лесно е обаче да се види, че не ги е писал той. Това са канави, каквито той е давал на своите артисти, а те са ги запълвали на момента по италиански маниер, всеки според таланта си.

В своето писмо до писателя Клод Бросет, на когото разказва за кореспонденцията си с Шовлен дьо Босежур, Русо е по-малко съдържан и излага по-подробно своите аргументи:

Quant aux farces que Moliere jouoit sur le champ pendant qu'il couroit les provinces, qu'il étoit vrai qu'il m'en étoit tombé deux entre les mains, mais qu'il étoit aisé de voir qu'elles n'avoient jamais été écrites par Moliere, mais par quelque grossier Comédien de campagne, qui en avoit rempli les canevas à sa manière; que l'on sçait assez que ces sortes de farces n'étoient que des *improvisades* à la manière des Italiens, qui ne pouvoient divertir que par le jeu du Theatre, qu'il n'étoit pas possible de représenter sur le papier, & qui ne pouvoient jamais être ni bien écrites, ni même mal écrites, de quelque manière que ce fût.<sup>49</sup>

Жан-Батист Русо е напълно убеден, че се касае за „канави“, за „*импровизади*“ по италиански маниер, за които дори не твърди, че са съставяни от Молиер. Той изрично отбелязва и ниското драматургично качество на тези пиеси. Настойчивостта на Шовлен дьо Босежур обаче побеждава и Русо неохотно му изпраща пиесите. Изглежда, все пак неговата аргументация, подкрепена от самите им текстове, е достатъчно убедителна: в крайна сметка двете пиеси не са включени в подготвяното тогава издание. Те са публикувани за първи път едва през 1819 г. от Виоле льо Дюк (който не уточнява своя източник), а изданието им днес е съобразено с единствения наличен ръкопис, датиран приблизително след 1735 г.<sup>50</sup>, самият той анонимен (и който впрочем се отличава в немалка степен от текста на Виоле льо Дюк).

Аргументите в защита на автентичността на тези пиеси се основават на наличието на общи елементи между, от една страна, *Ревността на Барбуئے* и комедията *Жорж Данден* (1668) и, от друга страна, *Летящият лекар* и други две несъмнено Молиерови комедии: *Любовта лекар* (1665) и *Лекар по неволя* (1666). На основата на тези общи елементи се твърди, че разглежданите две пиеси представлявали ранни опити на Молиер, още неоткъснали се от фар-

---

Сигурно е обаче, че той никога не е записвал никоя от тях, и онова, с което аз разполагам, е написано в грубия стил на някой селски актьор, недостоеен както за Молиер, така и за публиката“ (прев. м., В. Г.).

<sup>49</sup> Rousseau 1750: 178. „Колкото до фарсовете, които Молиер е играел без подготовка, докато е обикалял провинцията, вярно е, че ми попаднаха два такива; но е лесно да се види, че те никога не са били писани от Молиер, а от някой груб селски актьор, който е запълнил техните канави по свой начин; добре известно е, че този вид фарсове са били само „*импровизади*“ по италиански маниер, които могат да развличат само с театралната игра, не могат да бъдат представени на хартия и никога не биха могли да бъдат нито добре, нито зле написани, по какъвто и да било начин“ (прев. м., В. Г.).

<sup>50</sup> Текстове на двете пиеси в изданието на събраните съчинения на Молиер на френски език в поредицата „Плеяда“ на изд. Галимар от 2010 г., което използваме, се основават именно на този ръкопис от библиотека „Мазарин“. Вж. Molière 2010–2: 1715–1716.



са, и които той впоследствие използвал при създаването на по-зрели творби. Добре известно е, че Молиер системно „рециклира“, пренаписва и актуализира детайли, теми, мотиви, похвати, имена на персонажи от свои предходни творби. По-детайлното вглеждане в тези две пиеси обаче извежда на преден план редица несигурности и неустановени аспекти.

За периода на странстващ актьор на Молиер, продължил близо тринадесет години, днес е известно много малко. От него няма никакви запазени произведения, а само регистрирани заглавия на играни от трупата пиеси с фарсово звучене (като например, *Дебелият Рене – студент*, *Горжибюс в чувала* и др.), за които няма никаква сигурност, че са съчинени от Молиер. Твърде вероятно е през този период Молиер в своите драматургични опити да е черпил от „общата фарсова материя“, която всички автори на фарсове експлоатират, като заемат, преподреждат и пренаписват елементи от нея. Не бива при това обаче да се забравя и сериозният дял на импровизацията в подобни опити, възлизаш пряко към италианската *commedia dell'arte*. В естетиката на импровизирания театър за реализацията на къса, развлекателна пиеска е достатъчна само лаконична основна схема, *канава*, както удачно я нарича Русо, на основата на която актьорите импровизират своите роли.

По наше мнение при разглежданите две пиеси този импровизационен аспект е от съществено значение. *Ревността на Барбуйе* всъщност е транскрипция на представление (както текстовият аспект на пиесата го подсказва с редица грешки в записването на текста, освен други), а значи, на единично свободно изпълнение на базата на основна схема. *Летящият лекар* сама по себе си представлява вариация на *commedia dell'arte*: пиесата изглежда nedovършена, връзката между отделните сцени не навсякъде е добра, има редица недописани пасажки, очевидно оставени на импровизаторския талант на изпълнителите. И за двете пиеси може да бъде приета като възможна и с висока степен на достоверност хипотезата на Жан-Батист Русо за базова „фарсова схема“ (или базова схема от *commedia dell'arte*), която *може би* е от Молиер, а *може би* не е, и която във всички случаи е „запълнена“ от друг, далеч по-малко талантлив драматург.

Колкото до връзките чрез общи елементи между тези две „ранни пиеси“ и последващи Молиерови творби, тук е добре да разгледаме двете пиеси поотделно.

Авторството на *Ревността на Барбуйе* е твърде несигурно. Смята се, че Молиер е написал тази схематична пиеска и впоследствие я е разширил до *Жорж Данден*, пиеса в три действия, в която се откриват общи за двете пиеси имена на персонажи и ключова финална сцена. Някои имена на персонажи, които присъстват в други негови произведения (например Горжибюс, който е персонаж и в *Смешните аристократки*, или Вилбрекен – персонаж от *Сганапел*, или *Мнимият рогоносец*), също са изтъквани като основание за авторство. Същевременно съдържанието, което отдава голямо значение на комич-

ните ефекти около напълно страничния за интригата персонаж на доктора педант, а също така твърде неловкото структуриране на *Ревността на Барбуїе*, без акцентирание и умело използване на ключовата за *Жорж Данден* схема на преобръщане на ситуацията, вследствие на която измаменият съпруг бива изкаран за виновен, дават основания и за друга теория. Съгласно нея *Ревността на Барбуїе* би могла да бъде дело на имитатор, който се вдъхновява от *Жорж Данден* и *може би* използва в своето съчинение пасажки от изгубената, *може би* написана от Молиер ранна пиеса *Докторът педант*<sup>51</sup>. Склонни сме да се присъединим към подобно виждане, което би могло да бъде по-убедително подкрепено със съпоставителен анализ на двете пиеси.

Автентичността на *Летящият лекар* изглежда по-лесно установима, макар и далеч не безспорна: съществуват свидетелства на съвременници, че Молиер е писал пиеса с такова име, която е играна (макар и много малко пъти) от трупата му. Също така връзките с по-късни утвърдени Молиерови творби са явни. Бихме могли да приемем с немалка доза вероятност, че пиесата е негова, но не и че тя е фарс: касае се за канава за импровизация, пряко повлияна от италианския театър на *commedia dell'arte*.

Така ситуацията с тези две твърде близки до фарса пиеси, приписвани на Молиер, изглежда в голяма степен несигурна. Те са издадени едва век и половина след смъртта му по ръкопис с неустановена автентичност. Авторството на *Ревността на Барбуїе* не може да бъде потвърдено със сигурност и днес в средите на критиката преобладава мнението, че тази пиеса не е от Молиер. Авторството на *Летящият лекар* е относително по-сигурно, но тя не може да бъде причислена към фарсовите форми, а притежава значителна близост с италианската *commedia dell'arte*.

### *Смешните аристократки*

Важно е да се отбележи, че Молиер не определя нито една от пиесите си като „фарс“. Това лесно може да се свърже с намаляващата популярност и дори, относителната „немилост“, в която фарсовете постепенно изпадат от средата на XVI в. нататък и особено през века на Класицизма. Същевременно жанрът все още продължава да се играе и през целия XVII в. и не прекратява своето съществуване. Друго възможно обяснение – което ние сме склонни да подкрепим – би било желанието на автора да разграничи своите творби от вече съществуващите форми и да обозначи чрез начина им на назоваване своята творческа оригиналност.

Така Молиер нарича *Смешните аристократки* (1659), една от традиционно сочените като „фарс“ свои пиеси и първата, с която той пробива в Париж и привлича вниманието не само на публиката, но и на краля и двора, не „фарс“, а „развлечение“ (*divertissement*).

<sup>51</sup> Такова е мнението на Жорж Форестие и Клод Бурки, вж. Molière 2010–2: 1715.

Етимологията и значението на думата са важни за изясняването на вложението в нея смисъл. В своя Всеобщ речник (1690) Антоан дьо Фюретиер определя интересуващото ни значение по следния начин: „Увеселение, удоволствие, забавление“<sup>52</sup>. В първото издание на речника на Френската академия от 1694 г. тя е обяснена като „забавление, удоволствие, обикновено почитено“<sup>53</sup>. В четвъртото издание на този речник, датиращо от 1762 г., има важно уточнение: това „развлечение“ в оперния театър означава „празничните танци и песни, които са част от всяко действие в операта или с които завършва всяко действие“<sup>54</sup>. Касае се за регистриране на разширено значение на думата, придобито до голяма степен благодарение на Молиер.

Той назовава близо половината от създадените в Париж пиеси именно „divertissement“. Всички те се отличават с присъщата му оригинална, смела и успешна синергия между театър, музика и танци, в духа на почитеното забавление за почитени хора; това са дворцови спектакли или пиеси за всички<sup>55</sup>.

Тази хибридна театрална форма е категорично Молиерово новаторство и принос в развитието не само на театъра, но и на младите, набиращи популярност и естетическа стойност изкуства на операта и балета. Очевидно, тя не би могла да бъде сбlijена с фарсовата театрална форма.

Нека се върнем към *Смешните аристократки*. Критиката често е изтъквала принадлежността на тази Молиерова пиеса към фарсовете с редица повтарящи се аргументи. Сред тях най-често се посочват следните:

- Формата на пиесата: в едно действие, структурирана в картини;
- Персонажи: близки до фарсовия хитрец наивник (*le badin*) [Маскарий, Жодле] или безименни, назовани по името на актьора, който изпълнява ролята;

---

<sup>52</sup> «Réjouissance, plaisir, recreation. *On gagne les femmes en leur donnant toute forme de divertissement.*» Furetière 1690.

<sup>53</sup> Divertissement. s. m. v. Recreation, plaisir. Il se prend plus ordinairement en bonne part. *La Comedie est un grand divertissement. la Musique est un honneste divertissement. donner du divertissement. on luy a donné le divertissement de la chasse. il prend l'estude comme un divertissement.* (Dictionnaire de l'Académie 1694.)

<sup>54</sup> DIVERTISSEMENT. s.m. Récréation, plaisir. Il se prend ordinairement pour un plaisir honnête. *La chasse est un grand divertissement. Prendre du divertissement. La Musique est un honnête divertissement. Il prend l'étude comme un divertissement.*

On appelle dans les Opéra, Divertissement, Les fêtes de danse & de chant qui font partie de chaque acte dans un Opéra, ou qui le terminent. *Les divertissements de cet Opéra sont bien amenés.* Il se dit aussi en parlant de la Comédie. *C'est une Comédie avec des divertissements.* (Dictionnaire de l'Académie 1762)

<sup>55</sup> Във връзка с това не мога да се съглася с Христатиев 2013, който смята, че Молиер въвежда името „развлечение“, за да назовава с него излезлите от мода в столицата фарсове, каквито всъщност представя: „... онова, което преди било фарс навсякъде, сега е такова само в провинцията. Обратно, в двора правят всичко, включително и се забавляват, само за да се различават от останалите – тук дори фарсът не се нарича фарс“.

– Белези от традиционното облекло на фарсовия хитрец наивник (набрашненото лице на Жодле);

– Елементи от фарсов бой на сцената.

На основата на тези формални признаци обикновено се прави категорично заключение за фарсовата същност на *Смеешните аристократки*.

Нека разгледаме по-внимателно тези признаци, за да видим доколко те са еднозначни, категорични и достатъчни за определянето на жанровата принадлежност на пиесата.

На първо място, възможно ли е те да бъдат отнесени категорично и без колебания към фарсовете? Не смятаме така. Практически всички тези признаци са присъщи и на италианската *commedia dell'arte*, театрална форма, която със своя карнавален произход, смехова насоченост, типизирани персонажи и подчертана жестовост се доближава до фарсовете, но и се отличава рязко от тях с основополагаща устност, преобладаващ дял на импровизацията и на изпълнителската свобода, изключително важно място на сценичната игра, значителна роля на мимиката и като цяло, на кинесиката в представлението. Известно е влиянието на *commedia dell'arte* върху Молиер, несъмнено пречупено творчески през неговия собствен талант, и е трудно да се проследи и да се утвърди категорично кои именно аспекти на неговото творчество са повлияни от фарса и кои – от *commedia dell'arte*. С други думи, съществува непреодолима несигурност относно приписването на изтъкнатите по-горе от критиката признаци именно на фарсовете.

На второ място, дори ако се допусне, че се касае действително за влияние или дори за заемки от фарсовете, дали те биха били достатъчни, за да определят съответната пиеса като принадлежаща към тази театрална форма? Както вече посочихме, фарсовете могат да бъдат определени по редица формално-естетически, структурни, тематични и идеологически признаци.

Във формално-естетически и в структурен план несъмнено присъстват някои сходни белези: структурирането само в сцени, а не в действия, някои външни характеристики на персонажите (име, облекло), а също, един от най-разпространените фарсови похвати за пораждаване на смях, който е боя на сцената. Същевременно, различията са сериозни. Макар и да няма формално разделение на действия, картините са достатъчно обособени и завършени, и на практика могат да се разглеждат като имплицитно структурирани в по-големи смислово завършени структури, съпоставими с действия. Пиесата е написана не в типичния за фарсовете осемеричков стих със съседни рими, а в проза, на много по-изискан и богат език от обичайния фарсов принизен такъв. Персонажите принадлежат към почтеното общество от съвремението на Молиер; те не са елементарно типизирани, а притежават белези на начална индивидуализация и са доста по-богати от фарсовете. Колкото до боя на сцената, той не заема особено важно място в пиесата, а освен това, далеч не е само фарсов признак.

Тематичните разлики между *Смеешните аристократки* и фарсовете са още по-сериозни. Молиеровата пиеса избира за своя тема комичното в прекомерните увлечения по прециозната естетика и идеология – несъмнено популярна тематика във висшите, образованите и културните кръгове на доброто общество, сред които процъфтява прециозността. Фарсовите теми са не особено богати, еднообразни и повтарящи се и принадлежат категорично към ниския регистър.

Още по-съществени са разликите на идеологическо равнище, каквито се откриват на практика между всички Молиерови така наричани „фарсове“ и истинските средновековни фарсови форми. Класицистичната етика и естетика изискват творбата не само да се нрави, но и да поучава, изящно и едва доловимо, така че да помага на хората да се борят с недостатъците си. В классицистичната трагедия това става чрез ужаса и съчувствието; в классицистичната комедия – чрез смеха. Нищо подобно не се наблюдава във фарсовете. Тяхното единствено предназначение и основание за съществуване е да разсмиват чрез поредица от майсторски похвати. Независимо от привидностите (в някои фарсове се откриват шеговити назидания), от тях отсъстват всякаква поука и всякакво назидателно намерение. В това е основната, най-съществена и несводима разлика между Молиеровите пиеси и фарсовете, и дори само тя е достатъчна, за да не се допуска поставянето на знак за равенство или дори, за белег за произход между тях.

Така привидната близост и принадлежност на *Смеешните аристократки* към фарсовете се оказва несигурна и несъществуваща: изтъкваните белези за принадлежност и приемственост са било неотнормирани изключително към фарсовата естетика, било маловажни, формални и разположени на равнището на комичните похвати.

Тази пиеса по-скоро може да се разглежда като успешен новаторски експеримент в преходна форма. След повече от десетилетие живот на актьор в пътуващи трупи, представящи различни по характер и звучене пиеси, след вероятни, но непотвърдени опити за писане на кратки комични пиески, близки до фарсовете<sup>56</sup>, Молиер създава две комедии с доловимо италианско влияние (*Занесеният, или всичко наопаки*, 1655) и *Любовна досада*, 1656), преди да предприеме настаняване на трупата си в Париж. *Смеешните аристократки* е първата му „парижка“ пиеса, с която той трябва да спечели публиката и да впечатли благоприятно краля меценат. Успехът ѝ е много голям: за него свидетелстват множеството имитации и различни начини на експлоатиране на сюжета, появилите се противници и поддръжници на Молиер, дори е напра-

---

<sup>56</sup> За тях съдим само по запазени заглавия, които действително звучат подобно на фарсове; но не може да има никаква сигурност, че тези пиеси са съществували, че са били именно фарсове и че са били писани именно от Молиер. Възможно е да се е касало за своеобразно колективно творчество на трупата или дори за чуждо авторство.

вен безочлив опит пиесата да му бъде открадната, което налага той набързо да я отпечата. Тя става първата му отпечатана пиеса, която го утвърждава като драматург. Този успех се дължи на избора на модерна тема (ексцесиите на прециозните или по-скоро, на техните подражатели), на забавните постановки и ефекти, но и на оригиналната авторова концепция да съчетае в едно представяне реплики, музика и жестовост. Цялата тази хармонична съвкупност създава именно *divertissement*, развлечение. Тази пиеса е много далеч от грубите фарсови ефекти и комични похвати, от низкия, непристоен фарсов език, от елементарните и банални теми от живота на простолюдието.

### *Сганарел, или Мнимият рогоносец*

*Сганарел, или Мнимият рогоносец* (1660) е втората „парижка“ пиеса на Молиер след *Смеешните аристократки*. Тя също е в едно действие, но вече е написана в стихове. С тематиката си за възпрепятствания брак по любов и похватите на комичното недоразумение пиесата видимо се разграничава от фарсовете и се вписва в комедията на интригата. Сганарел<sup>57</sup> в нея е несъмнено комичен и гротесков, но и покъртителен на моменти персонаж. Нещо повече: обрисуването и осмиването на ревността в тази пиеса чрез подозренията, обвиненията, страданията и разобличенията на голяма част от персонажите (Сганарел, но също и жената на Сганарел, Лели и Сели) далеч надхвърля комичната реализация на конкретната фабула за пречка пред брака на младежите и предвещава комично-трагичната и патетична обсебеност от всепоглъщаща страст у други персонажи на Молиер от бъдещи негови комедии като Арнолф, Алцест, Арпагон...

В пиесата присъстват някои комични имена на персонажи като Горжибюс и Гро-Рене (дебелият Рене), които може да са били заети от общата комична и фарсова традиция, но същността на персонажите далеч не е фарсова. Краткостта на пиесата (в едно действие) също представлява формален, но недостатъчен признак за принадлежност към фарсовата форма. Каскадата от недоразумения, залегнала в основата на развитието на действието, честотата и динамиката на обратите по-скоро я доближават до някои реализации на италианската комедия на интригата.

---

<sup>57</sup> Сганарел като име на персонаж е използвано в още шест Молиерови произведения, но с различно амплуа: като слуга в *Летящият лекар* и в *Дон Жуан*, буржоа в *Сганарел, или Мнимият рогоносец* и в *Любовта лекар*, учител в *Училище за мъже* и селянин дървар в *Лекар по неволя*. Между тези персонажи няма друга връзка и приемственост освен името, произтичащо от италианския глагол *sgannare*: отварям очите някому, подтиквам го да види онова, което не знае или което не иска да знае. Молиер често предпочита да играе именно ролята на Сганарел и изглежда, дава това име на персонажите, чиято роля възнамерява да изпълнява. В представленията Сганарел нерядко се явява с нещо като утвърдено сценично облекло и комични провиснали мустаци (белег на фарса и на *commedia dell'arte*).

Макар и да притежава някои формални белези, които се откриват и във фарсовете, *Сганарел, или Мнимият рогоносец* не може да бъде причислена към тях поради своите естетически и идеологически особености. Чрез репликите и изразителната си мимика (успешно доразвила и заменила традиционната фарсова и италианска жестовост) Молиер разкрива страданията на ревнивеца чрез съчетание от комични и патетични внушения, и за първи път в своето творчество се издига от комедия на интригата и на нравите към комедия на характерите.

### *Лекар по неволя*

За тази малка пиеса в три акта и в проза, написана и представена през 1666 г. веднага след *Мизантроп*, обикновено прибързано се посочва, че е създадена на основата на известното фаблио *Селякът лекар* (*Le Vilain mire*). Всъщност материята на това фаблио от XIII в. отдавна е разпространена в европейския фолклор и неговата тематика и ситуации са преминавали в множество различни творби, включително, в италиански комедии. Изобщо, тематиката за „лекаря по принуда“ съществува и е утвърдена отдавна във фолклора<sup>58</sup>. Към нея Молиер добавя, както често прави, „рециклирани“ мотиви, ситуации и реплики от свои предходни пиеси като *Летящият лекар* (мотивът за мнимия лекар самозванец) и *Любовта лекар* (мотивите за престорената болест, предreshения любовник и дори името на героинята, както и традиционните подигравки срещу лекарите). По този начин се изгражда една съшита от много парчета интрига, която талантът на драматурга и актьора Молиер успява да превърне в органично цяло с богат и присъщ смисъл.

Пиесата би могла да бъде доближена до фарсовата естетика, на първо място, с широкото прибегване към комичното на жестовите. Същевременно, това комично никога не е произволно и винаги е подчинено на драматургичната необходимост, за разлика от фарсовата жестовост, почти винаги предназначена единствено да породи смях. Жестовостта е силно застъпена впрочем и в *commedia dell'arte*. Част от персонажите в *Лекар по неволя* са простодушни и стоят далеч от всякаква галантност както с имената, така и с езика и поведението си; с това те могат да бъдат съпоставени с фарсовите персонажи. Друга част обаче, като двамата влюбени и бащата на девойката, смущаващо много напомнят на съответните типизирани персонажи от италианското импровизиционно развлечение. Изкусните шеги (като духовития отговор на псевдо-лекаря Сганарел на отчаяната молба на бащата да направи отново дъщеря му няма<sup>59</sup>, или още, бурлесковата рецепта, която Сганарел „изписва“ на уж пора-

<sup>58</sup> Засвидетелствана е в множество литературни и фолклорни източници, измежду които *Фацеции* на Поджо Брачolini, сборника *Вечери* на Гийом дьо Буше и дори известна индийска приказка.

<sup>59</sup> Тази шега е проследена до глава 34 от Трета книга на Франсоа Рабле, но очевидно принадлежи на общия фонд на комичната традиция.

зената от немота Люсинда, напомнят както на фарсовата естетика с буйството на словесната си фантазия, така и на *lazzi* със своята изящна оформеност и завършеност:

SGANARELLE. – (*Il appelle l'apothicaire et lui parle.*)

Un mot. Vous voyez que l'ardeur qu'elle a pour ce Léandre, est tout à fait contraire aux volontés du Père, qu'il n'y a point de temps à perdre, [...] et qu'il est nécessaire de trouver promptement un Remède à ce Mal qui pourrait empirer par le retardement. Pour moi, je n'y en vois qu'un seul, qui est une prise de Fuite Purgative, que vous mêlerez comme il faut, avec deux Drachmes de Matrimonium en Pilules.<sup>60</sup>

Семейната свада, завършваща с бой, с която започва пиесата и която принадлежи към мотива за лекаря по принуда, неслучайно прилича толкова много на фабулата и комичните похвати на фарсове като *За женския инат*<sup>61</sup>, *Мостът на магаретата*<sup>62</sup> или *Обущарят Калбен*<sup>63</sup>. Това е и една от най-разпространените представи за фарсовата материя сред публиката, която Молиер възпроизвежда като забавна референция, доставяща удоволствие с нейното разпознаване, но като я „пренаписва“ и обогатява с елементи от *commedia dell'arte* (вж. по-горе).

Игровият, забавен тон и стилът, повлиян от комичната традиция, без да може да бъде определен с точност произходът на различните заемки от нея, се съчетават с изцяло галантна тематика: възпрепятстван брачен съюз, стремеж за преодоляване на пречките пред съчетаването на влюбените сърца, любовта, която най-добре лекува всички болести. Така в тази комедия Молиер синтезира в неделимо и органично цяло различни традиционни и съвременни комични, естетически и драматургични тенденции, за развлечение и поучение на публиката.

### *Хитрините на Скапен*

*Хитрините на Скапен*, комедия в три действия и в проза, е творба от зрялата възраст на драматурга Молиер. Той я пише и представя през 1671 г. между поредица от комедии балети и дворцови представления, а публиката, изненадана, не успява да оцени нейните високи драматургични качества приживе на автора.

---

<sup>60</sup> Molière 2010–1: 763. „Сганарел (*вика аптекаря и му дава наставления*): Само две думи. Виждате, че пламенната ѝ любов към този Леандър изцяло се противопоставя на волята на нейния баща, че няма никакво време за губене [...] и е необходимо бързо да се намери лекарство за тази болест, която би могла да се влоши от забавянето. Аз виждам само един възможен лек, а именно, Очистително бягство, което да смесите старателно с два драма Матримониум на хапчета“ (прев. м., В. Г.).

<sup>61</sup> *L'Obstination des femmes*, Tiss., XXXI.

<sup>62</sup> *Le Pont aux ânes*, Tiss., XXXII.

<sup>63</sup> *Le Savetier Calbain*, Tiss., XV.



В тази своя пиеса Молиер вплита в органично единство заемки от латинската комедия, *commedia dell'arte*, фарсови похвати и реминисценции от свои по-ранни пиеси. Основната част от фабулата, множество сцени и дори някои реплики са заети от комедията *Формио* на Теренций и отразяват изтънченото комично на образованите кръгове. Двойката старци, които се завръщат от пътуване, симетричната двойка младежи, влюбени в неподходящи красавици, конфликтите около тази ситуация и умелите начини, по които героят хитрец измъква пари от старците и в крайна сметка, урежда нещата, са преки заемки от латинската комедия. В пиесата на Молиер се открива и отзвук от Плавтовата комедия *Вакхиди* в сцената, в която слугата на младия Октав, Силвестър, се преоблича като агресивен дуелист, за да уплаши Аргант и с хитрост да му измъкне пари. Откриват се прилики и с пиеси на съвременници: например прочутата сцена с галерата препраща към *Изиграният педант* на Сирано дьо Бержерак.

Фарсовите похвати, присъстващи в *Хитрините на Скапен*, отново се свързват с множество словесни и жестомимични ефекти на комичното, каквито са употребявани и в множество други Молиерови произведения. Така например прочутата сцена с чувала може да се проследи чак до най-стария запазен старофренски фарс *Момчето и слепецът* от XIII в., но всъщност принадлежи на по-широката популярна комична традиция и се среща и другаде, по-специално, в италианския театър, както и в по-близките до Молиер Табаренови фарсове<sup>64</sup>.

Драматургичната структура, основана на паралелизма между двойките (старци, младежи, слуги), става основа за множество игри на повторения на хитрините на Скапен, който осигурява единството на действието и реализира адекватната му динамика. Свърхизобилието и натрупването на хитрости и номера върви възходящо във все по-лудешки ритъм и кулминира във финалния триумф на лукавия слуга. Персонажът на Скапен, изначално зает от *commedia dell'arte*, е качествено развит и обогатен, придобил психологическа

---

<sup>64</sup> Табарен (Антоан Жирар, 1584–1626) е много известен фокусник и „фарсьор“ – автор и изпълнител на импровизирани фарсове от началото на XVII в., който съчетава в своите импровизации наследството на късносредновековния френски фарс с някои аспекти от естетиката на *commedia dell'arte*. Предполагаемо от италиански произход (Табарини), той представя в своя уличен театър на площад „Дофин“ в Париж импровизирани пиески, речи, памфлети, в които впечатлява публиката със словесната си вещина и комически таланти. Огромната му популярност намира израз и в публикуването на сборника с фарсове, анекдоти, шеги, смешни истории *Всеобщ опис на произведенията на Табарен* през 1622 г., както и на множество други по-дребни публикации от негово име. Според редица автори от първата половина на XX в. Молиер е повлиян от Табарен; този въпрос не е поставян задълбочено в по-ново време, но определено си струва да бъде проучен. Един от фарсовете на Табарен се нарича *Игра за чувала* и възпроизвежда гега със затварянето в чувал и набиването с тояги.

убедителност образ на хитреца като изкусен майстор на измамата, талантлив съзидател на въображаеми светове. Впрочем критиката отдавна е привидяла в него метафора на театралния творец (Serrou 1988): автор, режисьор, изпълнител, Скапен властва над света на илюзиите, които сам сътворява, режисира и реализира. Пиесата е един от върховете на драматургичното майсторство на Молиер. Тя остойностява по качествено нов и синкретичен начин заемките и вдъхновенията, залегнали в основата ѝ, а нейното драматургично богатство трудно може да бъде приписано единствено или преимуществено на фарса.

## 7. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

И така, нека се върнем към поставения в началото въпрос. Може ли да се говори за „фарсове“ на Молиер? Достатъчни ли са общите жанровоопределящи елементи между двата театрални корпуса, за да се приеме и твърди, че Молиер възприема и доразвива фарсовата идеология и естетика в своето класицистично съвремие?

На основата на предложеното жанрово определение на фарса и от направените съпоставителни анализи може да се заключи, че не е основателно и не е научно коректно да се говори за Молиерови „фарсове“, тъй като сред неговите произведения такива няма. Между двата съпоставени корпуса от драматургични произведения се откриват коренни и несводими отличия на структурно-формално, тематично и най-вече, идеологическо равнище, а между персонажите им няма приемственост или дори същностни съответствия.

Същевременно, при Молиер се откриват редица похвати за създаване на комично, които могат да бъдат проследени до фарсовете, но не и категорично свързани именно с тях. Практически всички тези похвати са широко използвани в предшестващата популярна театрална традиция, както и от немалко съвременници на драматурга. Необходимо е да се подчертае тази непреодолима несигурност при точното определяне на произхода на фарсовите похвати у Молиер.

Молиер доразвива, усложнява и обогатява фарсовите похвати, като ги включва и осмисля в светлината на своята централна художествена идея за възпитаване и поправяне на недостатъците чрез комичния театър. Тяхното използване в неговия театър никога не е произволно, необосновано, с единствена цел да предизвика смях, както е във фарсовете. В Молиеровите пиеси наблюдаваните фарсови похвати за създаване на ситуационно-сценично и ситуационно-словесно комично се включват органично в развитието на действието и в изграждането на характерите на неговите персонажи и чрез реализираните с тяхна помощ комични ефекти дават своя важен принос за изграждането на комедията на нравите и на характерите.

Оригиналността на Молиеровото творчество стъпва върху множество различни вдъхновения, които могат да бъдат отнесени към твърде различни източници като античната комедия, *commedia dell'arte*, общото фарсово наследство, либертинските идеи и възгледи, моралистично осмислените наблюдения върху съвременниците... Синкретичният гений на драматурга, режисьора и актьора ги претопява творчески и новаторски в самобитни творби, които обаче винаги остават категорично вписани в моралните императиви на класицистичната естетика.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

- Aubailly 1975: Aubailly, J.-C. *Le théâtre médiéval profane et comique. La naissance d'un art*. Librairie Larousse, 1975.
- Bergson 1924 : Bergson, H. *Le Rire. Essai sur la signification du comique*. Paris: Editions Alcan, 1924.
- Bowen 1964: Bowen, B. C. *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550–1620*. University of Illinois Press: Urbana, 1964.
- Dictionnaire de l'Académie 1694: *Le dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roy*. ...Veuve de J. B. Coignard & J. B. Coignard, 1694. <[http://books.google.fr/books?id=jEQ8AAAAMAAJ&hl=bg&source=gbs\\_navlinks\\_s](http://books.google.fr/books?id=jEQ8AAAAMAAJ&hl=bg&source=gbs_navlinks_s)>.
- Dictionnaire de l'Académie 1762: *Dictionnaire de l'Académie française, 4th Edition* (1762), консултиран онлайн на <<http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/dicos/pubdico1look.pl?strippedhw=divertissement>>.
- Furetière 1690: Furetière, A. *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts...* ([Reprod.]) / par feu Messire Antoine Furetière. Ed. A. et R. Leers (La Haye), 1690. <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50614b/f658.image>>.
- Garapon 1957–1: Garapon, R. *La Fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français du Moyen Age à la fin du XVIIe siècle*. Paris: A. Colin, 1957.
- Garapon 1957–2: Garapon, R. La permanence de la farce dans les divertissements de cour au XVIIe siècle. – In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1957, No. 9, 117–127.
- Guardia 2007: Guardia, J. de. *Poétique de Molière: comédie et répétition*. Librairie Droz, 2007.
- Lanson 1901: Lanson, G. Molière et la farce. – In: *La Revue de Paris* 1894–1970, No. 5/1901, 129–153.
- Lebègue 1964: Lebègue, R. Molière et la farce. – In: *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises* 16 (1964): 183–201.
- Mazouer 1998: Mazouer, Ch. *Le théâtre français du Moyen Age*. Paris: SEDES, 1998.
- Molière 2010–1: Molière. *Œuvres complètes*, tome I. Edition dirigée par Georges Forestier, avec Claude Bourqui. Bibliothèque de la Pléiade, éditions Gallimard, 2010.
- Molière 2010–2: Molière. *Œuvres complètes*, tome II. Edition dirigée par Georges Forestier, avec Claude Bourqui. Bibliothèque de la Pléiade, éditions Gallimard, 2010.
- Palleschi 2005: Palleschi, M. *The Commedia dell'Arte: Its Origins, Development & Influence on the Ballet*. Auguste Vestris, 2005. <<http://auguste.vestris.free.fr/Essays/Commedia.html>>.

- Rey-Flaud 1973: Rey-Flaud, H. *Le cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age*. Paris: Gallimard, 1973
- Rey-Flaud 1984: Rey-Flaud, B. *La farce, ou La machine à rire : théorie d'un genre dramatique, 1450–1550*. Genève, Droz, 1984.
- Rey-Flaud 1996: Rey-Flaud, B. *Molière et la farce*. Genève, Droz, 1996.
- Rousse 2004: Rousse, M. *La scène et les tréteaux. Le théâtre de la farce au Moyen Age*. Orléans: Paradigme, 2004.
- Rousseau 1750: *Lettres de Rousseau sur différents sujets*, tome troisième. Genève, 1750.
- Sand 1860: Sand, M. *Masques et bouffons: (comédie italienne)*. Paris, Michel Levy Frères, 1860. <livre digital: <http://books.google.fr/books?id=0hxzTjhpXosC&printsec=titlepage#v=onepage&q&f=false>>.
- Serroy 1988: Serroy, J. Scapin dramaturge. – In: *Recherches et travaux; Théâtre et dramaturgie en hommage à Pierre Monnier*. Grenoble: Bulletin de l'Université, No. 34, 1988.
- Smith 1920: Smith, W. *The Commedia Dell'Arte: A Study in Italian Popular Comedy*. New York: Columbia University Press, 1912.
- Somaize 1660: Somaize. *Les précieuses ridicules, comédie représentée au Petit Bourbon, nouvellement mise en vers*. Auteur: Molière. Auteur: Somaize. Monographie imprimée. 1660 (consultée sur Gallica: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k72661r.r=Somaize.langFR>>).
- Tissier 1986–2000: Tissier, A. *Recueil de farces, 1450–1550* (textes annotés et commentés par André Tissier). Genève: Droz, 1986–2000), 35–38.
- Zélinde 1828: *Zélinde ou la véritable critique de l'École des femmes*. Genève, J. Gay et fils, 1828.
- Молиер 2013: Молиер, Ж.-Б. *Пиеци в три тома*. Прев. Кирил Кадийски. София: ИК „Нов Златогор“, 2013.
- Недев 2003: Недев, М. Комедия дел Арте – изкуството на импровизацията. – В: *Media Times Review*, юни 2003 г. <<http://www.mediatimesreview.com/june03/ComediaDelArte.php>>.
- Речник 1980: *Речник на литературните термини*. София, Наука и изкуство, 1980.
- Христакиев 2013: Христакиев, К. *Високата комедия на Молиер*. В. Търново: Фабер, 2013.

Март 2015 г.

Рецензенти: проф. дфн Дина Манчева,  
проф. д-р Стоян Атанасов