

## К 400-летию Ж.-Б. Мольера

DOI: 10.31862/0130-3414-2022-1-66-78

**Н.Е. Ерофеева**Российский государственный гидрометеорологический университет,  
192007 г. Санкт-Петербург, Российская Федерация**Первый образец  
жанра комедии-«школы»  
в творчестве Ж.-Б. Мольера**

**Аннотация.** В статье рассматривается первый образец комедии-«школы» в творчестве Мольера. Анализ «Школы мужей» доказывает, что драматург активно искал новые формы, отвечающие на запросы времени. Сосредоточив свое внимание на этических проблемах времени, он смотрит на комедию как на серьезный жанр, в рамках которого шутить и поучать зрителя становится мастерством. Взгляды Мольера нашли отражение в его персональной модели, наполненной личным драматургическим опытом и традицией театра прошлого, на которые он ориентировался в начале своего творческого пути. «Школа мужей» – первый образец комедии-«школы», в котором обозначились и ее жанровые черты: социально-нравственный конфликт, отсутствие прямой дидактики и усиление роли примера, «обучение» зрителя через «уроки» на сцене, что позволяло максимально снять расстояние между партером и сценой. Зритель вовлекался в диалог с драматургом, поэтому такой риторический прием, как обращение в зал, становится характерной чертой нового жанра. Спектакль как зеркало общества настраивал на серьезный выбор, который должен был сделать каждый зритель, хотя драматург предлагал один из вариантов финала пьесы. Поэтому практически открытый финал становится также характерной приметой комедии-«школы». Важное место отводится языку. Речь персонажей нередко позволяет их индивидуализировать, а снижение лексики или, напротив, использование галантных слов позволяло понять сословную принадлежность того или иного персонажа. Сочетание низменного и возвышенного в стилистике речи персонажей обозначало еще одно новаторство комедии-«школы»: ее максимальную приближенность к реальной жизни. Опережая драматургов следующего столетия, Мольер переосмысливает дидактику классицизма, выводит на первый план концепт «добродетель», в содержание которого вводит не только послушание или уважение, но и смелость как необходимое качество для достижения счастья.

**Ключевые слова:** Ж.-Б. Мольер, комедия, комедия-«школа», жанр, театр, этика, персональная модель, поэтика

**Благодарности.** Автор благодарит коллегу Елену Владиленовну Киричук, доктора филологических наук, профессора Омского государственного университета имени Ф.М. Достоевского за помощь в написании статьи и рекомендации по оформлению материала.

ССЫЛКА НА СТАТЬЮ: Ерофеева Н.Е. Первый образец жанра комедии-«школы» в творчестве Ж.-Б. Мольера // Литература в школе. 2022. № 1. С. 66–78. DOI: 10.31862/0130-3414-2022-1-66-78

DOI: 10.31862/0130-3414-2022-1-66-78

**N.E. Erofeeva**

Russian State Hydrometeorological University,  
Saint-Petersburg, 192007, Russian Federation

## The first example of the genre of comedy-“school” in J.-B. Molière’s oeuvre

**Abstract.** The article examines the first example of a comedy-“school” in the works of Molière’s. The analysis of “The School for Husbands” proves that the playwright was actively looking for alternative forms that would respond to the demands of the time. Focusing on the ethical issues of the time, he regards the comedy as a serious genre in which joking and lecturing the viewer become a mastery. Molière’s views are reflected in his author’s model, filled with personal dramatic experience and the tradition of the theater of the past, which he was guided by at the beginning of his career. “The School for Husbands” is the first example of a comedy-“school” in which its genre features were also identified: social and moral conflict, absence of direct didactics, strengthening of the role of an example, “teaching” the viewer through “lessons” on stage. They all made it possible to take away the distance between the pit stalls and the stage to the uttermost. The viewer was involved in a dialogue with the playwright, so rhetorical techniques, like an appeal to the audience, became a characteristic feature of the new genre. The performance, as a mirror of society, set up a serious choice that each spectator had to make, although the playwright offered one option for the ending of the play. Therefore, the almost open ending was also becoming a characteristic feature of the comedy-“school”. Language played an important role. The speech of the characters often allowed to individualize them; and the use of low register or, on the contrary, of gallant words made it possible to understand which class a particular character belonged to. The combination of the low and the sublime in the stylistics of the characters’ speech signified another innovation of the comedy-“school”: its utmost closeness to real life. Anticipating the playwrights of the next century, Molière rethought the didactics of classicism, brought

the concept of “virtue” to the fore, in the content of which he introduced not only obedience or respect, but also courage – as a necessary quality for achieving happiness.

**Key words:** J.-B. Molière, comedy, comedy-“school”, genre, theater, ethics, personal model, poetics

**Acknowledgments.** The author expresses her gratitude to Elena V. Kiritchuck, ScD in Philology, Professor at Dostoevsky Omsk State University (OmSU), for her help with writing this article and advice on the material layout.

CITATION: Erofeeva N.E. The first example of the genre of comedy-“school” in J.-B. Molière’s oeuvre. *Literature at School*. 2022. No. 1. Pp. 66–78. (In Rus.). DOI: 10.31862/0130-3414-2022-1-66-78

В 2022 г. исполняется 400 лет великому французскому драматургу Жану-Батисту Мольеру (1622–1673), творчеству которого посвящено множество фундаментальных исследований. В последние годы интерес к Мольеру возрос. В работах современных отечественных и зарубежных авторов много внимания уделяется поэтике смеха в его комедиях, театрализации его образа в европейской драматургии. Заметен возврат к темам рецепции драматургии Мольера, анализу художественных особенностей его высоких комедий, к проблеме литературного влияния (на примере творчества А.С. Грибоедова и А.Н. Островского).

К сожалению, приходится говорить и о филологических исследованиях в русле тенденциозной “cancel culture”, то есть «культуры отмены». Построение изысканий на уровне текстов с использованием технологии юридической экспертизы вряд ли приведет современного исследователя к важным открытиям, способным потрясти мир. Среди неоднозначных по своим результатам стали работы Е.С. Родионовой, обращенные к проблеме «Корнель-Мольер», оригиналь-

ности текстов и авторства Мольера (см., например: [6]).

Вопрос об авторстве и датировке произведений, входящих в корпус театра Мольера, уже поднимался в работах французских исследователей П. Луи, Д. Лаббе, П. Видаля и др. В частности, в одном из писем, которое цитирует Э. Дюшен, П. Луи указывал, что при сравнении текстов отдельных пьес Мольера, предисловий к произведениям, дат создания он поставил под сомнение авторство Мольера, потому что думает, что тексты были написаны, скорее всего, П. Корнелем: «Хронология параллельная с (журналом) “Время”, которую я остановил в 1659, продолжается и становится все более и более ясной вплоть до 1682, когда Корнель сжигает все свои бумаги, публикует полное собрание своих сочинений и такое же собрание своих сочинений и такое же Мольера в свою очередь с неизданным “Дон Жуаном”...» [8, с. 259]. На основании сравнения словаря, стиля и стихотворного размера Корнеля и Мольера П. Луи поставил под сомнение авторство мольеровских стихотворных комедий, среди которых оказались «Школа мужей» (1661), «Школа жен» (1662), «Тартюф» (1664)

и др. Однако Э. Дюшен на основе собственного анализа замечал, что П. Луи совершенно ошибочно «утверждал, что Корнель еще в 1650 году избрал все формы комедии Мольера» [8, с. 259].

Тем не менее эта идея получила развитие в России. Так, Е. Родионова, опираясь на методы математического моделирования текста, пришла к выводу, «что тексты пьес Мольера являются произведениями П. Корнеля, Ф. Кино и еще одного неизвестного автора» [6, с. 220]. Не представляется возможным согласиться с этими результатами, которые заявлены как важные для литературоведения. Для нас корпус театра Мольера остается единым.

Произведения настоящего художника невозможно уложить в прокрустово ложе правил. Классицизм (и не только) давно доказал, что талантливый писатель, драматург или поэт, подобно Корнелю, Расину, Мольеру, постоянно ломает правила, выходит за установленные границы и рождает новое. В свое время Гете гениально и просто высказался насчет авторства и оригинальности в творчестве: «Мы вечно слышим разговоры об оригинальности, но что это, собственно, такое? Мир начинает воздействовать на нас, как только мы родились, и это воздействие продолжается до нашего конца. Так что же мы можем назвать своим собственным, кроме силы, энергии, воли? Начни я перечислять, чем я обязан великим предшественникам и современникам, то от меня, право, мало что останется. <...> Но при этом отнюдь не безразлично, в какую эпоху нашей жизни влияет на нас та или иная крупная личность» [7, с. 156].

Личность Мольера всегда вызывала неподдельный интерес, о чем свидетельствуют произведения XVIII–XX вв. Одним из первых его вывел в качестве персонажа К. Гольдони в одноименной пьесе (1751). Итальянский драматург преклонялся перед французским комедиографом и ориентировался на него, работая над своей реформой театра. Тень Мольера как третьей стороны в спорах о современном театре впервые появилась в пьесе «Школа Света, диалог в стихах с прологом с Призраком Мольера» (1739) К. Вуазенона, позже – в комедии Л.-С. Мерсье «Мольер, драма в пяти актах в подражание Гольдони» (1776). В них была поставлена проблема современного состояния театра. По мнению К. Вуазенона, после смерти Мольера в театре наблюдается «настоящий зияющий хаос, беспорядочные отрывки» [13, с. 277].

В XIX в. личная жизнь и отдельные этапы творческой карьеры драматурга вновь стали предметом изображения в комедиях, например у А. Симона в «Нинон, Мольер и Тартюф» (1815). Интересно, что после просмотра водевиля М. Коломба «Любовь Мольера» (1838) Т. Готье выразил сомнения в целесообразности театральной постановки пьес с Мольером в качестве центрального персонажа: «...препятствием, которое делает невозможным на сцене истинный образ знаменитого писателя, это стиль этого писателя. Без труда можно заметить, что драматический автор говорит так же хорошо или так же плохо, как большинство персонажей, которых он вывел на сцену. Но когда он одалживает свой язык гению, Мольеру, только не это! Это неправдоподобно и является

профанацией одновременно. Один Мольер имел право (и он им воспользовался в «Версальском экспромте») сделать себя персонажем комедии, по одной простой причине: никто, кроме Мольера, не может говорить как Мольер» [9, с. 159]. Тем не менее более ста раз Мольер становился персонажем комедий, шоу и прочих постановок, среди которых в XX в. особенно известна пьеса Ф. Адриена «Вызов Мольеру» (1979).

В статье «Мольер как театральный персонаж в XVII–XX веке» Т. Ковзан упоминает пьесы 1960–1980-х гг., написанные по случаю, как, например, для турне Комеди-Франсез по Японии в 1962 г., когда Ж. Кокто написал «Экспромт Пале-Рояля» (1962). В 1985 г. А. Симон своеобразно откликнется пьесой «В ожидании Мольера».

В 1980–1990-е гг. в европейской драматургии пишутся экспериментальные пьесы не только о Шекспире и его трагедиях, подобно пьесе «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (1967) Г. Стоппарда или «Гертруда и Клавдий» (2000) Дж. Апдайка. В той же стилистике создан комикс Ф. Превана «Мольер живой и мертвый» (1981), поставлено шоу с показом Мольера в условиях XX в. по пьесе де А. Дидье «Алло... Жан-Батист» (1985) [11, с. 353–354].

На этом фоне обращение к комедиям Мольера и его эстетической программе представляется актуальным и важным, поможет расширить представление об авторе, уточнить его новаторство в разработке жанра комедии. В этом плане наиболее интересна «Школа мужей» (“L’École des maris”, 1661) как первый образец комедии-«школы» в творчестве французского драматурга, наметивший

новые пути развития жанра комедии в европейской и русской драматургии.

С позиций тезаурусного подхода мы рассматриваем комедию-«школу» как жанровую форму, автором которой стал именно Ж.-Б. Мольер. Этот подход «основан на поиске устойчивых культурных ориентиров, которые организуют структуру тезауруса», согласно концепции Вл.А. Лукова [4, с. 74], позволяет расширить представление о персональной модели драматурга, его эстетической программе, осмыслении им опыта предшествующих эпох, социальных проблем и роли театра в обществе, нашедших отражение в знаменитой формуле «развлекая поучать».

В эстетике Мольера два ключевых тезауруса – «развлекать» и «поучать» – определяли его модель мира, стали впоследствии принципом высокой комедии и обозначили центральную задачу жанра в творчестве комедиографа. Принцип «развлекая поучать» традиционно выводит исследователей на комедию воспитания. В многолетней полемике об авторстве комедий Мольера сегодня просматривается еще одна тенденция – рассматривать произведения драматурга только в контексте классицистической комедии. Об этом свидетельствует, например, статья Е. Половецкой, размещенная на странице электронного журнала «Самиздат». Автор утверждает: «Комедия “Школа мужей” (“L’ecole des maris”, 1661), которая тесно связана с последовавшей за ней еще более зрелой комедией “Школой жен” (“L’ecole des femmes”, 1662), знаменует поворот Мольера от фарса к социально-психологической комедии воспитания. Здесь Мольер ставит вопросы

любви, брака, отношения к женщине и устройства семьи. Отсутствие односложности в характерах и поступках персонажей делает «Школу мужей» и особенно «Школу жен» крупнейшим шагом вперед в сторону создания комедии характеров, преодолевающей примитивный схематизм фарса»<sup>1</sup>.

На фарс и итальянскую комедию масок как источники мольеровской комедии указывали Г. Лансон, Р. Лебек, Вл.А. Луков и др. Фарс действительно сыграл заметную роль в становлении авторской манеры Мольера, но на ранней ступени его творчества. Р. Лебек отмечал: «Актер, он имитировал выразительную игру французских фарсов и итальянских комиков. Актер и автор, он оценил движение, зрелищную ценность, скетчи, игру слов, и, если говорить в двух словах, комические приемы (финты) фарса и комедии дель арте. Определить прямые заимствования сложно, но общее влияние фарса неоспоримо. Однако, за исключением попустительств в одном акте, он не увлекается только одним действием, он усложняет интригу, а главное – углубляет характеры персонажей. Это по-прежнему типы; но каждое воплощение типа различается и дает иллюзию живой реальности» [11, с. 201]. Комедия «Школа мужей» стала новым этапом в развитии жанра комедии и первым образцом комедии-«школы».

Общеизвестно, что Мольер нередко заимствовал свои сюжеты у других авторов и, подобно великому Шекспиру, создавал неповторимые произведения, наполненные автор-

скими идеями и собственными оценками действительности. Опираясь на опыт предшественников, Мольер в качестве источника своей пьесы «Школа мужей» (и «Школа жен») выбрал комедию античного драматурга Теренция «Братья». Теренций же объединил сюжеты пьес Менандра «Адельфы» и Дифила «Вместе умирающий», в центр поставил историю Эсхина и Ктесифона, сыновей Демей, брата Микиона. Одного из сыновей, Эсхина, бездетный Микион взял на воспитание. Запутанная история со скандалом, в результате которого появился повод поговорить о нравах общества, воспитании молодежи, ответственности перед близкими людьми, скорее всего и привлекла внимание Мольера к пьесе Теренция. Он упростил сюжет, замкнув его на нравственных ценностях французского общества XVII в. «Чужое» переосмысливается драматургом сквозь призму опыта прошлого, рождая качественное новое «свое». Применительно к комедии Мольера хорошо прослеживается работа тезаурусного подхода, когда, по словам Вл.А. Лукова, «тезаурус (как характеристика субъекта) строится не от общего к частному, а от своего к чужому. Свое выступает заместителем общего. Реальное общее встраивается в свое, занимая в структуре тезауруса место частного. Все новое, для того чтобы занять определенное место в тезаурусе, должно быть в той или иной мере освоено (буквально: сделано своим)» [4, с. 70]. В результате комедия как жанр не только меняет свое содержание в соответствии с требованиями эпохи, но и позволяет отслеживать ключевые этапы становления авторской модели Мольера.

<sup>1</sup> Половецкая Елена. 1. Глава // Журнал «Самиздат». 2011. URL: [http://samlib.ru/p/poloweckaja\\_e/1-1.shtml](http://samlib.ru/p/poloweckaja_e/1-1.shtml)



Если первое явление выводило на центральную тему – спор молодости и опыта о стиле жизни, то второе явление определяет содержание конфликта, который заключен в споре между братьями о том, чье воспитание правильное. Социально-нравственный конфликт станет основным в пьесе. Сюжет Теренция отходит на второй план, потому что теперь драматург начинает разговаривать со своим зрителем. Об античном сюжете напоминает лишь ситуация, когда две юные сестры берутся под опеку двумя братьями.

В этой ситуации сцена становится местом обучения и опекунов, и воспитанниц. При этом важно, как разворачивается сюжетное действие, параллельно предоставляя варианты решения вопроса. Мольер искусно выстраивает знакомую многим ситуацию с опекуном, когда девушкам давали образование с расчетом получить достойную партию для брака. Знакомая ситуация в комедии ставила зрителя словно перед зеркалом, а в братьях многие могли увидеть себя. Ситуация «зеркало» должна была помочь зрителю сделать выбор, но этот выбор окажется не единственным, а одним из возможных. При этом нравственным ориентиром у Мольера остается партер. Здравый народный взгляд на вопросы семьи и брака, опыта и молодости в выборе супругов был значим для автора. Поэтому нередко откровенные мысли по этому поводу высказывает служанка Лизетта.

На пороге эпохи Просвещения французский драматург не случайно заговорил о воспитании и образовании, потому что театр классицистов оказался довольно чутким ко всем тенденциям, происходящем в обще-

стве. Напомним, что слово «l'éducation» появилось в светском словаре европейцев с XV в. Оно происходит от латинского «educatio» и означает процесс и средство воздействия на человека в ходе образования, воспитания» [1, с. 87; 2, с. 21].

В «Школе мужей» на кону воспитание добродетели. Это не только качество, но и приобретенный жизненный опыт, основанный на доверии и уважении. Конструкты добра и зла также определяют смысловое содержание понятия. Честь и достоинство противоположны обману, вырастающему из недоверия. Важно, что концепт «добродетель» драматург расширяет за счет включения в его содержание не только послушания, доверия, но и смелости. Именно смелостью, не боязнь к эксперименту он наделяет и Ариста, старшего брата, и Изабеллу, воспитанницу Сганареля. Арист не боится строить свои отношения с воспитанницей на доверии, Изабелла – проявляет смелость и изобретательность в своем стремлении освободиться от опеки и стать счастливой. Отсюда особенности смешного в пьесе.

Когда-то Г. Лансон, характеризуя комическое у Мольера, писал: «Никакой правды, лишенной комизма, и почти никакого комизма, лишенного правды: вот формула Мольера. Комизм и правда извлекаются у Мольера из одного и того же источника, то есть из наблюдений над человеческими типами» [3, с. 655]. Стремлением к объективному отражению действительности обусловлены и особенности дидактики в пьесах Мольера. Драматург не дает прямых указаний на то, что плохо, а что хорошо в поступках персонажей. Через сцены, эпизоды, ситуации он подводит

зрителя к осмыслению поступка, пропуская его сознание через череду уроков – нравственных, философских и психологических. Когда-то замеченный прием импровизации в фарсе и комедии дель арте успешно используется драматургом в комедии-«школе».

Импровизация определяет поступки Изабеллы. Пользуясь ограниченностью Ариста, она довольно хитро выстраивает отношения с ним, умело играет страхами своего опекуна, особенно когда оказывается перед реальной угрозой бракосочетания со Сганарелем. Показательны сцены в конце второго (явление VI) и начале третьего действия. Изабелла буквально изобретает себе проблему сестры, «спасти честь» которой ей необходимо, и помощи она «просит» именно у Сганареля. Далее действие напоминает сцены карнавала и комедии дель арте, с переодеванием и словесной игрой. Усиливает эффект ночное время суток. В третьем явлении третьего действия зритель с нетерпением наблюдал за сценой обмана опекуна. Этот прием, как и прием с письмом, которое обязательно должен подписать опекун (или отец), станет одним из самых распространенных в комедиях других авторов: под покровом ночи («В моем смятении мне будет ночь защитой» [5, с. 344]) Изабелла покидает дом с согласия опекуна под видом «сестры», т.е. Леоноры, и откровенно дурачит Сганареля. Последний предстает в неприглядном свете перед зрителем не только потому, что, не доверяя своей воспитаннице, следит за ней, но и потому, что дает оскорбительные характеристики Леоноре (называет ее *chienne* («собачья дочь»), под видом которой действует Изабелла. В стиле фарса

Мольер мастерски выстраивает сцену собственно обмана Сганареля, уверенного в том, что стал свидетелем обмана Ариста, и с удовольствием восклицающего в итоге: «Обманутый глупец!» [Там же, с. 344–345].

Изабелла преподает «урок» опекуну. Вовлекая Сганареля в свою игру, она его руками устраивает свой брак. Используя из комедии Теренция элемент сюжета с обманутой девушкой и необходимостью брака, Мольер выстраивает сцену с комиссаром и нотариусом, с которыми Сганарель направляется в дом Ариста и которых убеждает в необходимости срочно сочетать «Леонору» и Валера законным браком.

В лучших традициях веселой комедии происходит завершение процедуры бракосочетания. Невеста не выходит из комнаты, Валер не пускает к ней никого, пока не получит письменного согласия опекуна на брак. Не останавливают Сганареля и сомнения Ариста, который удивлен такому поведению, поскольку совсем недавно говорил гостям, что многократно разъяснял своей воспитаннице – «склонностей ее не думает стеснять», поэтому не может поверить в тайный союз Леоноры и Валера. Свою позицию на воспитание и брак, свое отношение к женщине Арист высказал еще в первом действии:

...Свободу слабый пол умеет уважать;  
Одною строгостью их трудно удержать;  
Решеткой и замком

искуснейший радетель  
Не в силах воспитать в их душах  
добродетель...

[Там же, с. 309]

Мольер фактически высказывает и свое мнение о воспитании. Его «школа» – это сама жизнь, в процессе



как Арист рисуется как человек благородный, уважающий свободу Леоноры. Он не ограничивает ее интересы и желание бывать в обществе. При этом сам Арист постоянно на втором плане, потому что драматург априори на его стороне.

В центре действия оказывается и конфликт между стремлением Сганареля уберечься от обмана и стремлением Изабеллы стать свободной любой ценой. Обман – лишь средство достижения цели. Таким образом, конфликт в комедии-«школе» усложняется, добродетельный финал достаточно условный, скорее – назидательный. При этом Мольер не вводит резонера. Нет и прямого назидательного монолога главных персонажей. Функция резонера приглушается размышлениями о воспитании со стороны Ариста, да и то в прямых диалогах с братом, а также насмешками служанки Лизетты. Именно она откровенно радуется, когда узнает о том, что Изабелла сумела освободиться от своего занудливого опекуна (помним совет, который она дала девушке в самом начале пьесы). И именно ее обращением к партеру завершается пьеса:

Коль есть еще мужья с характером таким,  
Пусть в школу к нам идут,

мы им урок дадим.

[7, с. 354]

Разговор о воспитании и опекунстве в «Школе мужей» получил свое продолжение в «Школе жен», критика которой вызвала одноактную пьесу «Критика “Школы жен”». В ней Мольер не только ответил своим противникам, но и высказал важные идеи, обогатившие теорию комедии, впервые заявил о необходимости смотреть на комедию как серьезный жанр. Его Дорант в пространном моноло-

ге обосновал принцип правдивости, основанный на реальном восприятии мира, потому что намного сложнее «приглядеться поближе к смешным чертам в человеке и показать на сцене пороки общества так, чтобы это было занимательно... Когда же вы изображаете обыкновенных людей, то уж тут нужно писать с натуры. Портреты должны быть похожи, и если в них не узнают людей вашего времени, то цели вы не достигли» [Там же, с. 508]. И далее заключает, что мало в красивой форме изложить здравые мысли, в комедии необходимо еще и шутить, «а заставить порядочных людей смеяться – это дело нелегкое» [Там же].

Комедия-«школа» Мольера стала новым этапом на пути от фарсовой к высокой комедии. Уже в своем первом образце – «Школе мужей» – она была ориентирована на этические проблемы своего времени. Выводя на первый план социально-нравственный конфликт, Мольер проводит героев через уроки в «школе жизни», нравственные уроки. Следуя традиции античных авторов, драматург стремится каждую деталь своих характеров брать из реальной жизни. «Обучение» на сцене позволяло ставить острые вопросы, выводить героев, близких и понятных зрителю, рисовать ситуации, актуальные в повседневной жизни. Театр действительно становился зеркалом общества, в котором отражались типы, тенденции, мораль. Рационализм позволил драматургу сосредоточить внимание на внутреннем выборе, обусловленном нравственными принципами обыкновенного человека. Мораль общества и нравственность отдельного человека оказывались в центре внимания драматурга, а внутренний конфликт,

который становится разноуровневым, позволял всесторонне рассмотреть выводимое на сцену явление, увидеть через поступки героев возможные варианты решения конфликта и сделать вывод, необходимый для себя.

Комедия-«школа» становится «учебным пособием», в котором важное место отводится мнению «партера», т.е. народному мнению, мнению обыкновенного человека, не испорченного светскими привычками. Благодаря этому узнаваемое явление, подобно опекунству, осмысливалось по-другому. Нестандартный подход и нетривиальный взгляд на известную проблему позволял достичь так называемого «эффекта очуждения», когда привычное становилось непонятным, чуждым, а после представления зрителю необходимо было определиться со своим выбором финала пьесы, либо принять авторский вариант. Традиционного прямого выбора, характерного для комедии классицизма, в комедии-«школе» нет. Между заголовком комедии и финалом пьесы существует неразрывная связь. Понимание заголовка происходит в конце пьесы, когда герои проходят ряд нравствен-

ных, философских и психологических уроков. Смех Мольера становится серьезным. Комическое нередко граничит с драматическим. Персонажи, оказавшиеся в центре «урока», нередко вызывали больше сочувствия, чем желания посмеяться. В результате комедия-«школа» во многом предвосхитила высокую комедию, о чем будет свидетельствовать уже «Школа жен». В свое время Гете заметил эту особенность комедий Мольера: «...его пьесы граничат с трагическим и полностью захватывают тебя...» [7, с. 156].

Мольеровская традиция «комедии-«школы» получила развитие и в английской литературе. В XVIII в. на английской сцене поставлено более двадцати пьес с названием “The School of...” или “The School for...”, среди которых была и «Школа злословия» Р. Шеридана. В России мольеровская комедия-«школа» способствовала формированию комедии-«урока», первым образцом которой стала небольшая комедия Г.Р. Державина «Кутерьма от Кондратьев», а в XIX в. в комедии «Урок дочкам» И.А. Крылов продолжил тему воспитания на русской сцене.

#### Библиографический список

1. Ерофеева Н.Е. Комедийное творчество Мольера // Зарубежная литература. XVII век. М., 2004. С. 83–103.
2. Ерофеева Н.Е. «Школа» как драматургический жанр во французской и русской литературе XVIII века: монография. Орск, 1997.
3. Лансон Г. История французской литературы. Т. 1: XVII век / пер. с фр. СПб., 1899.
4. Луков Вл.А. Тезаурусный подход к изучению культуры и литературы // Луков Вл.А., Захаров Н.В. Литература: Практикум. Заочные практические занятия. Зарубежная литература / под общ. ред. Вл.А. Лукова. М., 2006. С. 70–74.
5. Мольер Ж.-Б. Собрание сочинений: В 2 т. / пер. с фр. Т. 1. М., 1957.
6. Родионова Е.С. Проблема «Корнель Мольер»: к вопросу об авторстве и датировке стихотворных пьес, приписываемых Мольеру // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. № 61. С. 216–220.
7. Эккерман И.П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни / пер. с нем. Ереван, 1988.
8. Duchène H. Pierre Louÿs, Salomon Reinach et l'affaire Corneille-Molière. *Gueux, frondeurs, libertins, utopiens: Autres et ailleurs du XVIIe siècle*. Aix-en-Provence, 2013. Pp. 253–262.

9. Gautier T. Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans. 1-e serie / par Theophile Gautier. Edition Hetzel, 1858.
10. Kowzan T. Molière comme personnage de théâtre du XVIIe au XXe siècle. *Dix-septième siècle*. 2005. Vol. 227. No. 2. Pp. 349–354.
11. Lebègue R. Molière et la farce. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*. 1964. No. 16. Pp. 183–201.
12. Molière, J.-B. P. L'École des maris. Comédie. *Publié par Gwénola, Ernest et Paul Fièvre*, Octobre 2015.
13. Voisenon C.H. de L'École du Monde, dialogue en vers, précédé du prologue de l'Ombre de Molière. *Oeuvres de Théâtre de M\*\*\**. Paris: Duchesne, 1752.

## References

1. Erofeeva N.E. Molière's comedic art. *Zarubezhnaya literatura. XVII vek*. Moscow, 2004. Pp. 83–103. (In Rus.).
2. Erofeeva N.E. «Shkola» kak dramaturgicheskij zhanr vo frantsuzskoj i russkoj literature XVIII veka ["School" as a drama genre in French and Russian literature of the 18th century]. Orsk, 1997.
3. Lanson G. Istoriya frantsuzskoj literatury. T. 1: XVII vek [History of French literature. Vol. 1: XVII century]. Transl. from French. St. Petersburg, 1899.
4. Lukov V.I.A. Thesaurus approach to the history of culture and literature. *Lukov V.I.A., Zakharov N.V. Literatura: Praktikum. Zaochnye prakticheskie zanyatiya. Zarubezhnaya literatura*. V.I.A. Lukov (ed.). Moscow, 2006. Pp. 70–74. (In Rus.).
5. Moliere Zh.-B. Sobranie sochinenij: V 2 t. [Collection of works in 2 vols.] Transl. from French. Vol. 1. Moscow, 1957. (In Rus.).
6. Rodionova E.S. The problem of "Cornel Molière": On the question of authorship and dating of poetic pieces attributed to Molière. *Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences*. 2008. No. 61. Pp. 216–220. (In Rus.).
7. Ekkerman I.P. Razgovory s Gete v poslednie gody ego zhizni [Conversations with Goethe in the last years of his life]. Transl. from German. Erevan, 1988. (In Rus.).
8. Duchêne H. Pierre Louÿs, Salomon Reinach et l'affaire Corneille-Molière. *Gueux, frondeurs, libertins, utopiens: Autres et ailleurs du XVIIe siècle*. Aix-en-Provence, 2013. Pp. 253–262.
9. Gautier T. Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans. 1-e serie / par Theophile Gautier. Edition Hetzel, 1858.
10. Kowzan T. Molière comme personnage de théâtre du XVIIe au XXe siècle. *Dix-septième siècle*. 2005. Vol. 227. No. 2. Pp. 349–354.
11. Lebègue R. Molière et la farce. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*. 1964. No.16. Pp. 183–201.
12. Molière J.-B. P. L'École des maris. Comédie. *Publié par Gwénola, Ernest et Paul Fièvre*, Octobre 2015.
13. Voisenon C. H. de L'École du Monde, dialogue en vers, précédé du prologue de l'Ombre de Molière. *Oeuvres de Théâtre de M\*\*\**. Paris, 1752.

Статья поступила в редакцию 30.12.2021, принята к публикации 20.01.2022  
The article was received on 30.12.2021, accepted for publication 20.01.2022

## Сведения об авторе / About the author

**Ерофеева Наталья Евгеньевна** – доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры русского языка и литературы Института «Полярная академия», Российский государственный гидрометеорологический университет, г. Санкт-Петербург

**Natalia E. Erofeeva** – ScD in Philology, Full Professor; Professor at the Department of Russian Language and Literature, Russian State Hydrometeorological University, the "Polar Academy" Institute, Saint-Petersburg

E-mail: rshu@rshu.ru; natali-erof@yandex.ru