

DOI 10.18522/2415-8852-2023-3-18-32

УДК 821.133.1.09-221+  
929Мольер**НОМИНАТИВНЫЕ АВТООТСЫЛКИ В КОМЕДИЯХ МОЛЬЕРА****Светлана Юрьевна Павлова**

доктор филологических наук, профессор Саратовского национального исследовательского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского (Саратов, Россия)

e-mail: pavlovasy@sgu.ru

ORCID: 0000-0001-7870-2772

**Аннотация.** В статье рассматриваются случаи использования номинативных автоотсылок в комедиях Мольера, которые являются составной частью более широкого явления автореференциальности. Наибольшее количество автоотсылок закономерно присутствует в пьесах теоретического характера «Критика “Урока женам”» (1663) и «Версальский экспромт» (1663), ставших театральным ответом драматурга на полемику вокруг его комедий и способствовавших утверждению нового понимания задач комедиографа. В этих пьесах автореференциальность способствует созданию образа талантливого, но несправедливо критикуемого драматурга, который превосходит своих конкурентов, отвечает недоброжелателям средствами театрального искусства, делает ставку на созидательную силу смеха. Упоминания Мольером собственного имени, названий своих комедий и имен героев встречаются и в других пьесах, не имеющих непосредственного отношения к театру на сюжетно-тематическом уровне. В этих случаях автоотсылки, создавая переключки между мольеровскими произведениями, также дают возможность драматургу выразить его взгляды на жанр комедии, на особенности сценической речи, на суть характеров, которые в его творчестве становятся объектом насмешки. Вместе с тем они позволяют Мольеру подключить зрителя к более активному восприятию сценического действия и отражают его ориентацию на здравомыслящую публику лож и партера. Анализ номинативных автоотсылок позволяет выявить их функции, связанные с усилением комизма, с созданием атмосферы галантной игры, самозащитой драматурга в театральных спорах, с его рефлексией над жанром комедии и собственным творчеством. Автоотсылки в большей степени выступают проявлением метатеатрального начала и способствуют утверждению нового типа комедии, призванной смехом исправлять нравы, но при этом неизменно нравиться.

**Ключевые слова:** Мольер, комедия, номинативные автоотсылки, автореференциальность, метатеатральность

Характерным явлением для комедиографии XVII в., в том числе творчества Мольера, можно считать разного рода отсылки к «чужим» текстам, что проявляется в использовании заимствованных сюжетов, восходящем к традиции паллиаты, в упоминаниях или цитировании как античных авторов, так и новых. Эта особенность отразилась и в творчестве Мольера, который заимствовал сюжетные идеи у Плавта и Теренция, из национального французского фарса, итальянской комедии (ученой и дель арте), испанского театра «золотого века» [Moland; Martinenche; Lebègue; Guichemerre; Андреев: 99–103]. В его пьесах есть прямые упоминания авторов (Аристотеля, Горация, Сенеки, Вожа, Бальзака, Малерба и т. д.), героев (Роланда, Пантагрюэля, Панурга, Кира), произведений («Клеели» Скюдери, «Советов грешникам» Гренада), в «Версальском экспромте» цитируется Корнель, присутствуют скрытые отсылки к сочинениям Лукреция, Монтеня, Рабле и др.

Автоотсылки в драматургии этого периода встречаются значительно реже. Помимо Корнеля, который устанавливает взаимосвязь двух своих комедий уже в названии пьесы «Продолжение “Лжеца”», автореференциальность отличает творчество Кальдерона. Он называет свое имя («С любовью не шутят», «Каждый за себя»), прямо указывает или намекает на свои произведения, например, на «Даму-невидимку» или «Кавалера-призрака».

По словам В.Ю. Силюнаса, который выявляет такого рода переключки в кальдероновских пьесах, они создают «комический, откровенно театральный обертон», отсылают «не только к суровой правде действительности, но и к театру же, хранящему традиции карнавальная свобода» [Силюнас: 200–201].

Примеры номинативных автоотсылок можно обнаружить и у Мольера. При всем обилии работ, посвященных французскому комедиографу, специальных исследований этого вопроса мы не обнаружили, поэтому рассмотрим номинативные автоотсылки и их функции в мольеровских пьесах.

Прежде всего, речь идет об использовании драматургом своего имени. В общей сложности он называет себя 22 раза в трех комедиях: 17 – в «Версальском экспромте» (1663), 3 – в «Критике “Урока женам”» (1663), 2 – в «Мнимом больном» (1673).

С точки зрения хронологии создания пьес впервые такая номинативная автоотсылка возникает в «Критике “Урока женам”», сюжет которой составляет салонная беседа о мольеровской пьесе. Имя ее автора первой произносит Элиза, когда в третьем явлении вместе с хозяйкой салона Уранией пытается сдержать гневные выпады Климены против комедии «Урок женам» (1662): «Сочувствую бедному Мольеру, что у него такой враг, как вы» [Мольер 1965б: 606]. Персонажи, спорящие об этой пьесе, делятся на две группы: ее

сторонников и противников. Их антагонизм отчетливо выявляет второе упоминание имени драматурга в шестом явлении. Придворный поэт Лизидас, имея в виду Доранта, восклицает: «Счастлив Мольер, что у него такой яростный защитник!» [Там же: 622]. Вновь отсылая к своему имени, драматург создает параллельные словесные конструкции, за счет чего возникает лексическая и смысловая оппозиция: «счастливый» – «бедный», «защитники» – «враги». Она показывает разницу в отношении публики к Мольеру и масштаб театральной полемики, вызвавшей такой накал страстей.

Способ разрешить спор вокруг автора «Урока женам» в конце того же шестого явления предлагает Урания: «Раз этого хотят все, то запишите наш разговор, шевадье, и передайте Мольеру, – ведь вы с ним знакомы, – а уж он из этого сделает комедию» [Там же: 628]. Финальная отсылка к имени комедиографа акцентирует его талант и, хотя формально не завершает сюжетное действие, ставит точку в салонной дискуссии. Упоминание Мольером своего имени способствует созданию образа даровитого, но несправедливо критикуемого драматурга, и становится элементом самозащиты, которая продолжится в его следующей пьесе теоретического характера.

«Версальский экспромт» отличает наибольшее количество автоотсылок, в том числе номинативных. Эта особенность об-

условлена сюжетным действием, строящемся как репетиция пьесы Мольера актерами его труппы перед представлением в Версале. Структура комедии, в основе которой лежит прием «театра в театре», позволяет представить персонажей в двух ролях – театральных актеров, выходящих на сцену под своими реальными именами, и героев готовящегося к показу спектакля. Во «вставной» пьесе у каждого из актеров есть свое амплуа, совпадающее с тем, которое каждый из них имел в мольеровской труппе. Сам он выступает режиссером, руководящим репетицией пьесы, и одновременно исполнителем роли смешного маркиза. Напомним, что она закрепила за Мольером после премьеры «Смешных прециозниц» (1659), где он играл псевдомаркиза Маскариля.

Из 17 случаев употребления имени автора в сюжетном действии, обрамляющем вставную пьесу-репетицию, встречается только один. Эта номинация принимает форму обращения «господин Мольер» [Мольер 1965а: 642], посредством которого Латорильер, играющий одного из типичных мольеровских «докучных», отвлекает режиссера еще до начала репетиции. Все остальные отсылки содержатся во втором и третьем явлениях, представляющих собой репетицию. Они относятся к Мольеру-драматургу, комедию которого, согласно сюжету вставной пьесы, обсуждают в приемной короля. Автор вновь использует форму салонной беседы, придаю-

щей «Версальскому экспромту» дискуссионный характер и позволяющей связать эту комедию с предыдущей, а через нее с «Уроком женам» и другими более ранними пьесами.

Тему беседы задают два смешных маркиза, роли которых исполняют Лагранж и Мольер. Они спорят о том, кто был прототипом маркиза в «Критике “Урока женам”». Оба в равной мере открещиваются от незавидной чести быть высмеянными в пьесе, но примечательно, что имя драматурга четыре раза произносит именно маркиз Мольер, что усиливает комизм диалога. В спор включается шевалье Брекур, формально для того, чтобы разрешить вопрос о прототипе, но в действительности ради выявления подлинной сути той полемики, которая лежит в основе сюжета «Версальского экспромта». Она вновь заключается в столкновении сторонников и противников Мольера, но на этот раз как автора комедии «Критика “Урока женам”».

Помимо смешных маркизов, в лагере противников драматурга оказывается подавляющее большинство персонажей «вставной» пьесы, в том числе те, кто называет его имя. Один раз это делает осмотрительная кокетка в исполнении госпожи де Бри, по два раза – госпожа Мольер, изображающая остроумную насмешницу, и госпожа Дюкруази, выступающая в амплу слащавой злоюки. Первая со слов поэта Лизидаса сообщает о том, что против Мольера написана пьеса. Имеется в виду комедия «Потрет живопис-

ца, или Контркритика “Урока женам”» Эдма Бурсо, поставленная труппой Бургундского Отеля и опубликованная осенью 1663 г. Вторая участница беседы выражает уверенность в том, что пьесе Бурсо будут рукоплескать, а третья и вовсе не скрывает своих злобных намерений: «И сочинители и актеры – мы все считаем Мольера нашим злейшим врагом, и мы все объединились, чтобы его уничтожить» [Там же: 651]. Со слов персонажей становится очевидно, что клика гонителей Мольера использовала против него как методы литературной борьбы, так и гневные выпады, обвинения и насмешки.

Позицию сторонников автора выражает герой Брекура, представленный в списке действующих лиц как *homme de qualité* (знатный человек), а в характеристике режиссера, предваряющей репетицию, как *honnête homme* (достойный человек). В его монологах имя Мольера употребляется 6 раз. Формально это на 4 меньше, чем 10 номинативных отсылок в репликах врагов драматурга. Однако, в отличие от кратких и эмоциональных фраз оппонентов, монологи Брекура носят развернутый и аргументированный характер. В них формулируется кредо Мольера-комедиографа, который стремится «изображать нравы, не касаясь личностей», «рисовать человеческие недостатки вообще» [Там же: 647]. Отвечая на угрозы испугать автора «Критики» разоблачительной пьесой, шевалье смело замечает, что «самое лучшее в ней заимствова-

но у Мольера», поэтому «он тоже собирается в театр – он хочет вместе со всеми посмеяться над портретом, который с него написали» [Там же: 653]. В монологах Брекура имя Мольера становится неотъемлемой частью образа талантливого комедиографа, который превосходит своих конкурентов, отвечает недоброжелателям средствами театрального искусства и делает ставку на созидательную силу смеха.

Если в комедиях теоретического характера, посвященных пьесам Мольера, присутствие его имени объясняется тематикой, то в «Мнимом больном» оно выглядит неожиданно. Сюжет этой комедии строится на характерном для Мольера смешении любовной интриги с изображением гипертрофированной мании одного из героев. В образе Аргана драматург разоблачает маниакальную веру во всемогущество докторов. В третьем явлении третьего действия его брат Беральд, движимый стремлением образумить Аргана и оградить его от употребления ненужных лекарств, подкрепляет свои аргументы такими словами: «Мне бы только очень хотелось вывести вас из заблуждения и ради забавы показать вам какую-нибудь комедию Мольера, затрагивающую этот предмет <...> Он осмеивает не докторов, он показывает смешные стороны медицины» [Мольер 1967б: 261]. В ответ на это Арган объявляет, что Мольер – «изрядный наглец» [Там же]. С одной стороны, упоминание имени автора вы-

зывает комический эффект за счет того, что драматург, обнажая саморефлективное начало, подшучивает над самим собой. С другой, оно выглядит вполне серьезным в пьесе, посвященной теме медицины, которую именно Мольер неоднократно затрагивал. Кроме того, реплика Беральда позволяет комедиографу еще раз ответить на нападки недоброжелателей и точно определить объект своей насмешки – не конкретные люди, а пороки.

В этом диалоге имя автора отсылает к тематике мольеровского творчества и его пониманию сущности комедийного жанра. Показательно, что драматург первый и единственный раз называет свое имя в комедии, тематически не связанной с театром и ставшей в его творчестве последней по времени создания. Номинативные автоотсылки в «Мнимом больном» могут свидетельствовать о том, что спустя десять лет после пьес теоретического характера Мольер вновь почувствовал необходимость напомнить о своей позиции комедиографа и на этот раз органично соединил авторефлективное начало с традиционным комедийным сюжетом.

В пьесах Мольера на русском языке его имя появляется еще раз – в самом известном переводе комедии «Мизантроп» (1666), выполненном Т. Щепкиной-Куперник. Оно возникает в реплике Филинта, который сравнивает свой спор с Альцестом с поведением мольеровских персонажей (д. 1, яв. 1): «Как будто выбрали двух братьев мы в пример, /

Что в «Школе для мужей» изобразил Мольер» [Мольер 1966б: 320]. Однако в оригинальном тексте имени автора в этой реплике нет: “Et crois voir en nous deux, sous mêmes soins nourris, / Ces deux frères que peint l'École des Maris” [Molière 2010b: 651]. Другие переводчики передают эту строчку по-разному: либо идут по тому же пути, что и Т. Щепкина-Куперник, стремясь через отсылку к автору сделать слова Филинта понятнее русскому читателю (Ф. Кокошкин), либо сохраняют верность французскому тексту (Н. Холодковский).

Приведенная цитата из «Мизантропа» представляет собой образец еще одной разновидности номинативных автоотсылок. Речь идет о названиях мольеровских комедий. Филинт не без иронии упоминает пьесу “L'École des Maris” («Урок мужьям» / «Школа мужей», 1661), которая начинается со спора братьев Сганареля и Ариста о том, как вести себя в свете. Эта же тема становится предметом разногласий между Альцестом и Филинтом в первом действии «Мизантропа». Оппозиция между персонажами обеих комедий выстраивается по общей схеме: один из них (Сганарель / Альцест) живет согласно своим представлениям, второй (Арист / Филинт) принимает во внимание господствующие нравы и поведенческий кодекс *honnête homme*. Сходство жизненной позиции персонажей отчетливо отражается в репликах. Так, Арист утверждает, что «считаться

с большинством необходимо всем» и разумному человеку не следует «упрямо избегать обыкновений света» [Мольер 1965д: 405, 406]. Ему вторит Филинт: «Вращаясь в обществе, мы данники приличий / Которых требуют и нравы, и обычай» [Мольер 1966б: 318]. Своих собеседников они оба укоряют в нелюдимости, угрюмости, излишней строгости, что подтверждается в ходе диалога. В ответных репликах сразу же проявляется их упрямое нежелание идти на компромисс. Сганарель: «Ну, что бы ни было, стою на том же я / И лучшей из одежд останется моя» [Мольер 1965д: 406]. Альцест: «Нет! Я не выношу презренной той методы, / Которой держатся рабы толпы и моды» [Мольер 1966б: 318].

Однако при сходстве отдельных черт и реплик образы этих героев, в отличие от Ариста и Филинта, воплощающих один и тот же поведенческий тип *honnête homme*, заметно отличаются. Сганарель выступает ретроградом, решившим взять в жены свою воспитанницу Изабеллу вопреки ее сердечным склонностям. За свою самоуверенность и излишнюю суровость он в конечном итоге оказывается осмеян. Образ Альцеста предстает более сложным, а его конфликт с обществом проистекает не из упрямства характера, как у Сганареля, а определяется системой ценностей. Показательно, что, если персонаж «Урока мужьям» произносит длинный монолог о модных нарядах, высмеивая их нелепости и отстаивая свое право одеваться удоб-

но, «как деда умные» [Мольер 1965д: 406], то герой «Мизантропа», хоть и носит ушедшие в прошлое зеленые банты, возмущен совсем другим. Он не приемлет в окружающих людях панибратства, лицемерия и лжи. При всем комизме своей чрезмерной бескомпромиссности Альцест вызывает симпатию, потому что защищает высокие нравственные идеалы, близкие самому Мольеру. Номинативная отсылка к «Уроку мужьям» намекает лишь на видимое сходство центральных персонажей, которое опровергается в ходе развития сюжета «Мизантропа». Вписывая с помощью автоотсылки эту пьесу в контекст своего творчества, драматург вступает с публикой в игровой диалог, дающий возможность оценить новизну пьесы и образа главного героя.

Еще одна автоотсылка к названию мольеровской комедии встречается в «Графиня д'Эскарбаньяс» (1671). Она возникает в одиннадцатом явлении этой одноактной пьесы, когда графиня и возлюбленная виконта Жюли ведут беседу о парижских нравах. В ходе диалога остроумная Жюли откровенно иронизирует над самовлюбленной графиней, которая критикует провинциальный уклад жизни и хвастается своими успехами в столице. Атмосферу нескончаемых любезностей и развлечений двора она описывает так: «<...> если вам захочется посмотреть военный парад или балет Психею, всё тотчас же к вашим услугам» [Мольер 1967а: 79].

Речь идет о стихотворной трагедии-балете в пяти действиях, написанной Мольером при участии Филиппа Кино и Пьера Корнеля на музыку Жан-Батиста Люлли. Ее премьера состоялась в Париже во время королевского карнавала января 1671 г., т. е. за несколько месяцев до постановки «Графиня д'Эскарбаньяс». «Психея» была написана на мифологический сюжет, почерпнутый из «Метаморфоз» («Золотого осла») Апулея, уже известный парижской публике по одноименному балету середины 1650-х гг., но ставший особенно популярным благодаря повести Жана де Лафонтена «Любовь Психеи и Купидона» (1669). Мольеровская пьеса о Психее отвечала галантным вкусам двора как по содержанию, связанному с любовными перипетиями мифологических героев, так и по форме, предполагавшей соединение стихотворного текста с балетными выходами, сольным и хоровым пением. Изысканную атмосферу придворного спектакля довершало оформление, включавшее пышные декорации и сложную машинерию. Все это объясняло большой успех постановки.

Героиня комедии «Графиня д'Эскарбаньяс» не случайно упоминает именно этот спектакль. Подобным образом она рассчитывает сойти за столичную галантную даму и продемонстрировать свой утонченный вкус. Однако в действительности ее поведение показывает лишь кичливость провинциалки, которая хвастается своим светским опытом, а на



деле не может разгадать ловкого любовного обмана виконта и Жюли, решивших над нею подшутить ради возможности быть вместе.

Отсылка к галантной трагедии-балету «Психея» служит не только деталью, характеризующей образ центрального персонажа, но и своего рода параллелью к тому типу театрального представления, которым являются обе мольеровские пьесы. Несмотря на иную жанровую принадлежность, комедия «Графиня д'Эскарбаньяс» также строится с ориентацией на галантные нравы парижских салонно-придворных кругов и культивирует «искусство нравиться» (“*Tart de plaisir*”). Тематика пьесы связана с любовью; в диалогах упоминаются такие атрибуты нежного чувства, как светское обхождение, соперничество поклонников, шкатулка с письмами; сюжет включает чтение сонета и галантной записки, разбор двух эпиграмм, наконец, спектакль. Хоть он и заканчивается, толком не успев начаться (лишь скрипки играют вступление), галантная направленность спектакля становится очевидна из пояснений виконта: «Надобно заметить, что эта комедия была написана только для того, чтобы связать воедино музыкальные отрывки и танцы, из которых предполагалось составить это увеселение...» [Там же: 87]. В финале, однако, «комедией в комедии» оказывается не это несостоявшееся представление, а та игра с хозяйкой дома, которую вели виконт и Жюли. Не случайно в последнем

двадцатом явлении виконт заключает: «Мы не хотели оскорбить вас, графиня, – в комедиях такие приемы дозволены» [Там же: 91]. Мольер идет по пути испанских драматургов театра «золотого века», для которых подобное обнажение приема в конце комедии не было редкостью. Реплика виконта подчеркивает игровой характер пьесы и так же, как номинативная автоотсылка к «Психее», способствует созданию атмосферы галантного представления.

Названия произведений Мольера закономерно и неоднократно встречаются в комедиях теоретического характера: в «Критике “Урока женам”» – «Урок женам», в «Версальском экспромте» – «Критика “Урока женам”». Кроме того, вторая пьеса содержит название еще одной его комедии, широко известной тогдашней французской публике, – «Смешные прециозницы». Эта номинативная автоотсылка возникает в тот момент, когда госпожа де Бри, подхватывая слова Мольера-режиссера о том, что у него есть немало врагов среди актеров других театров, заявляет: «Они, однако, жаловались на то, как вы о них отозвались в *Критике и Жеманницах*» [Мольер 1965а: 655]. Автор приводит сокращенные названия двух своих пьес, отсылки к которым имеют важное значение с точки зрения мольеровских представлений о театре.

Именно в этих комедиях драматург подверг критике манеру актерской игры, при-

сущую труппе Бургундского Отеля и считавшуюся образцовой во французском театре середины XVII в. Она предполагала умение декламировать текст торжественно и нараспев. В «Смешных прециозницах» такая сценическая речь высмеивается в монологе Маскариля, который утверждает, что только “grands Comédiens” [Molière 2010c: 21] (так называли актеров Бургундского Отеля) «способны оттенить достоинства пьесы. В других театрах актеры невежественны: они читают стихи, как говорят, не умеют завывать, не умеют, где нужно остановиться. Каким же манером узнать, хорош ли стих, ежели актер не сделает паузы и этим не даст вам понять, что пора подымать шум?» [Мольер 1965в: 276]. Как известно, насмешка Мольера стала способом утверждения иного подхода к сценической речи, предполагавшего гораздо большую естественность.

В «Критике “Урока женам”» драматург продолжает отстаивать свою творческую независимость и право отличаться от соперников, именуемых здесь расширительно – “les autres Comédiens” [Molière 2010a: 502] («другие комедианты»). Устами Доранта он с нескрываемой иронией утверждает, что актеры, дурно отзывающиеся о мольеровской пьесе, – «это люди просвещенные и совершенно беспристрастные» [Мольер 1965б: 617]. Ложная независимость их суждений со всей очевидностью разоблачается в «Версальском экспромте». В ходе диалога, включаю-

щего процитированную выше автоотсылку к «Критике» и «Смешным прециозницам», Мольер-режиссер теперь уже совершенно серьезно ставит на вид «другим комедиантам» не только стремление заработать на громком театральном скандале, но и главную причину неприязни: «Величайшее зло, какое я им причинил, заключается в том, что я имел счастье нравиться публике немножко больше, нежели им бы хотелось» [Мольер 1965а: 655]. Автор пьесы делает ставку на важнейший критерий оценки дарований драматурга, преобладавший в галантную эпоху, – владение «искусством нравиться». Номинативные отсылки помогают Мольеру декларировать его как основной принцип собственного творчества и тем самым усилить аргументацию в защиту сразу нескольких своих пьес.

К числу номинативных автоотсылок в комедиях Мольера можно отнести упоминания двух его героев в «Критике “Урока женам”». Первое имя – Агнеса – принадлежит героине комедии, обсуждаемой в салоне Урании. Оно возникает в контексте спора между хозяйкой дома и Клименой о якобы непристойной сцене из шестого явления второго действия «Урока женам» (1662), когда Агнеса, отвечая на расспросы своего опекуна Арнольфа о том, что у нее взял посещавший дом красивый господин, отвечает: «Он как-то у меня взял ленточку мою; / То был подарок ваш, но я не отказала» [Мольер 1965г: 542]. Климена, воплощающая не раз осмеянный Мольером

поведенческий тип прециозницы, называет эту фразу сальной и двусмысленной, достойной в устах порядочной женщины лишь междометий «ах!» и «фи!». В свои обвинения она дважды вплетает имя Агнесы, тогда как Урания защищает героиню и выражает авторскую позицию: «По-моему, нет ничего смешнее этой щепетильности, которая все видит в дурном свете, придает преступный смысл невиннейшим словам и пугается призраков» [Мольер 1965б: 607]. Действительно, в комедии «Урок женам» Агнеса вкладывает в эту фразу только прямой смысл, за счет чего драматург усиливает комизм ее диалога с ревнивым опекуном. Сочтя свою воспитанницу до предела наивной, Арнольф избавляется от худших подозрений сексуального характера, но в конечном итоге все-таки остается одураченным.

Второй мольеровский герой, названный в «Критике», это Маскариль. Его имя производит Дорант, отстаивая право публики, в том числе партера, судить о пьесе без слепого предубеждения, руководствуясь только здравым смыслом. Таким зрителям он противопоставляет взбалмошность «наших маркизов Маскарилей» [Там же: 612], которые выставляют себя завзятыми театрами, но на деле оказываются не способны оценить спектакль по достоинству. Форма множественного числа, используемая Мольером, подчеркивает распространенный характер такой манеры поведения. В его творчестве она закрепились

за образом маркиза / маленького маркиза, который предстает самовлюбленным вертопрахом, завзятым модником, тщеславным пустозвоном, чьи реплики сопровождаются неуместно игривым «ха-ха-ха!».

Дорант отсылает к первой версии этого образа в комедии «Смешные прециозницы», где слуга Маскариль, переодетый маркизом, в числе прочего хвастается своей влиятельностью в театральных кругах: «Здесь такой обычай: к нам, людям знатным, авторы приходят читать свои произведения, чтоб мы их похвалили и создали им славу <...> Я, например, всегда свое слово держу, и если уж обещал поэту, то и кричу: “Прекрасно!” – когда еще в театре не зажигали свечей» [Мольер 1965в: 275–276]. Монолог Доранта о Маскарильях в «Критике» перекликается со словами псевдомаркиза и содержит их критическую оценку, отражающую точку зрения Мольера: «Меня бесят люди, которые ... смело и решительно судят о том, чего не знают; которые подымают крик в неудачном месте пьесы, а всех ее красот не замечают <...> Ах, господа, господа! Уж лучше бы вы молчали, если бог не дал вам способности разбираться в таких вещах! Не смешите людей» [Мольер 1965б: 613]. Отсылки к именам персонажей позволяют драматургу отчетливее выразить свое понимание характеров, которые в его творчестве становятся объектом насмешки.

Интересный вариант номинативной автоотсылки встречается в одноактной комедии

«Брак поневоле» (1664). Ее главный герой горожанин Сганарель советуется со своим другом Жеронимо относительно женитьбы. Прежде чем высказаться по этому поводу, тот пытается узнать у Сганареля, сколько ему лет. Комический диалог, в ходе которого один собеседник задает вопросы и ведет подсчеты, а другой дает неуверенные ответы, включает реплику Жеронимо, указывающую на время действия пьесы: «А теперь шестьдесят четвертый» [Мольер 1966а: 12]. Названная дата – 1664 г. – совпадает со временем создания и постановки комедии «Брак поневоле». В творчестве Мольера такая автоотсылка является уникальной. Она органично вплетается в сюжетное действие, актуализирует происходящее на сцене и за счет этого еще сильнее вовлекает зрителей в смеховую стихию пьесы.

Таким образом, в комедиях Мольера номинативные автоотсылки выполняют несколько функций, связанных с усилением комизма, созданием атмосферы галантной игры, самозащитой драматурга в театральных спорах, его рефлексией над жанром комедии и собственным творчеством. Проведенный анализ показывает, что автореференциальность в большей степени выступает проявлением метатеатрального начала и способствует утверждению нового типа комедии, ориентированной на здравомыслящую публику лож и партера, призванной смехом исправлять нравы, но при этом неизменно нравиться.

## Литература

Андреев, М.Л. Классическая европейская комедия: структура и формы. М.: РГГУ, 2011.

Мольер. (1965а). Версальский экспромт / пер. с франц. А.М. Арго // Мольер. Полн. собр. соч. В 4 тт. М.: Искусство, 1965–1967. Т. 1. С. 631–659.

Мольер. (1965б). Критика «Урока женам» / пер. с франц. А.М. Арго // Мольер. Полн. собр. соч. В 4 тт. М.: Искусство, 1965–1967. Т. 1. С. 597–629.

Мольер. (1965в). Смешные жеманницы / пер. с франц. Н. Яковлевой // Мольер. Полн. собр. соч. В 4 тт. М.: Искусство, Т. 1. С. 255–286.

Мольер. (1965г). Урок женам / пер. с франц. В. Гиппиуса // Мольер. Полн. собр. соч. В 4 тт. М.: Искусство, Т. 1. С. 509–595.

Мольер. (1965д). Урок мужьям / пер. с франц. В. Гиппиуса // Мольер. Полн. собр. соч. В 4 тт. М.: Искусство, Т. 1. С. 399–458.

Мольер. (1966а). Брак поневоле / пер. с франц. Н. Любимова // Мольер. Полн. собр. соч. В 4 тт. М.: Искусство, 1965–1967. Т. 2. С. 7–38.

Мольер. (1966б). Мизантроп / пер. с франц. Т.Л. Щепкиной-Куперник // Мольер. Полн. собр. соч. В 4 тт. М.: Искусство, Т. 2. С. 313–395.

Мольер. (1967а). Графиня д'Эскарбаньяс / пер. с франц. К. Ксаниной // Мольер. Полн. собр. соч. В 4 тт. М.: Искусство, 1965–1967. Т. 4. С. 65–91.

Мольер. (1967б). Мнимый больной / пер. с франц. Т.Л. Щепкиной-Куперник // Мольер. Полн. собр. соч. В 4 тт. М.: Искусство, Т. 4. С. 183–288.

Силюнас, В.Ю. Театр Золотого века. М.: РГГУ, 2012.

Guichemerre, R. (1992). Molière imitateur de lui-même: la “retractation” dans ses dernières comedies. *Littératures*, 27, 45–59. DOI: <https://doi.org/10.3406/litts.1992.1601>

Lebègue, R. (1964). Molière et la farce. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 16, 183–201. DOI: <https://doi.org/10.3406/caief.1964.2470>

Martinenche, E. (1906). *Molière et le théâtre espagnol*. Paris: Hachette.

Moland, L. (1867). *Molière et la comédie italienne*. Paris: Didier.

Molière. (2010a). La Critique de L'École des femmes. In Molière, *Œuvres complètes* (Vol. 1). Paris: Gallimard, 483–512.

Molière. (2010b). Le Misanthrope. In Molière, *Œuvres complètes* (Vol. 1). Paris: Gallimard, 635–726.

Molière. (2010c). Les Précieuses ridicules. In Molière. *Œuvres complètes*. (Vol. 1). Paris: Gallimard, 1–31.

### References

Andreyev, M.L. (2011). *Klassicheskaya evropeyskaya komediya: struktura i formy* [Classical European comedy: structure and forms]. Moscow: Russian State University for the Humanities.

Guichemerre, R. (1992). Molière imitateur de lui-même: la “retractation” dans ses dernières comedies [Moliere as self-imitator: «retractatio» in his late comedies]. *Littératures* [Literature], 27, 45–59. DOI: <https://doi.org/10.3406/litts.1992.1601>

Lebègue, R. (1964). Molière et la farce [Moliere and farce]. *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises* [The Notes of International Association of French Studies], 16, 183–201. DOI: <https://doi.org/10.3406/caief.1964.2470>

Martinenche, E. (1906). *Molière et le théâtre espagnol* [Moliere and Spanish theatre]. Paris: Hachette.

Moland, L. (1867). *Molière et la comédie italienne* [Moliere and Italian comedy]. Paris: Didier.

Molière. (1965a). L'Impromptu de Versailles [The Versailles impromptu]. (A.M. Argo, Trans.). In Molière, *Œuvres complètes. En 4 vol.* [Complete works in 4 vols.] (Vol. 1). Moscow: Iskusstvo, 631–659.

Molière. (1965b). La Critique de l'École des femmes [Critique of the school for wives] (A.M. Argo, Trans.). In Molière, *Œuvres complètes. En 4 vol.* [Complete works in 4 vols.] (Vol. 1). Moscow: Iskusstvo, 597–629.

Molière. (1965c). Les Précieuses ridicules [The affected young ladies] (N. Yakovleva, Trans.). In Molière, *Œuvres complètes. En 4 vol.* [Complete works in 4 vols.] (Vol. 1). Moscow: Iskusstvo, 255–286.

Molière. (1965d). L'École des femmes [The school for wives] (V. Gippius, Trans.). In Molière,

*Œuvres complètes. En 4 vol.* [Complete works in 4 vols.] (Vol. 1). Moscow: Iskusstvo, 509–595.

Molière. (1965g). *L'École des maris* [The school for husbands] (V. Gippius, Trans.). In Molière, *Œuvres complètes. En 4 vol.* [Complete works in 4 vols.] (Vol. 1). Moscow: Iskusstvo, 399–458.

Molière. (1966a). *Le Mariage forcé* [The forced marriage] (N. Lyubimov, Trans.). In Molière, *Œuvres complètes. En 4 vol.* [Complete works in 4 vols.] (Vol. 2). Moscow: Iskusstvo, 7–38.

Molière. (1966b). *Le Misanthrope* [The misanthrope] (T.L. Shchepkina-Kupernik, Trans.). In Molière, *Œuvres complètes. En 4 vol.* [Complete works in 4 vols.] (Vol. 2). Moscow: Iskusstvo, 313–395.

Molière. (1967a). *La Comtesse d'Escarbagnas* [The Countess of Escarbagnas] (K. Ksanina, Trans.). In Molière, *Œuvres complètes. En 4 vol.* [Complete works in 4 vols.] (Vol. 4). Moscow: Iskusstvo, 65–91.

Molière. (1967b). *Le Malade imaginaire* [The imaginary invalid] (T.L. Shchepkina-Kupernik, Trans.). In Molière, *Œuvres complètes. En 4 vol.* [Complete works in 4 vols.] (Vol. 4). Moscow: Iskusstvo, 183–288.

Molière. (2010a). *La Critique de L'École des femmes* [Critique of the school for wives]. In Molière, *Œuvres complètes. En 2 vol.* [Complete works in 2 vols.] (Vol. 1). Paris: Gallimard, 483–512.

Molière. (2010b). *Le Misanthrope* [The misanthrope]. In Molière, *Œuvres complètes. En 2 vol.* [Complete works in 2 vols.] (Vol. 1). Paris: Gallimard, 635–726.

Molière. (2010c). *Les Précieuses ridicules* [The affected young ladies]. In Molière, *Œuvres complètes. En 2 vol.* [Complete works in 2 vols.] (Vol. 1). Paris: Gallimard, 1–31.

Silyunas, V.Yu. (2012). *Teatr zolotogo veka* [The Golden Age theatre]. Moscow: Russian State University for the Humanities.

---

**Для цитирования:** Павлова, С.Ю. Номинативные автоотсылки в комедиях Мольера // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2023. Т. 8. № 3. С. 18–32. DOI: 10.18522/2415-8852-2023-3-18-32

**For citation:** Pavlova, S.Yu. (2023). Nominative self-references in Molière's comedies. *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 8 (3), 18–32 . DOI: 10.18522/2415-8852-2023-3-18-32

### NOMINATIVE SELF-REFERENCES IN MOLIÈRE'S COMEDIES

Svetlana Yu. Pavlova, Dr. Habil. in Philology, Associate Professor, National Research Saratov State University named after N.G. Tchernyshevsky, (Saratov, Russia); e-mail: pavlovasy@sgu.ru

**A**bstract. The paper focuses on nominative self-references, a subclass of the broader phenomenon of self-referentiality, in Molière's comedies. The majority of self-references are found in the plays with theo-retical premises, "Critique of the School for Wives" (1663) and "The Versailles Impromptu" (1663). Both were Molière's theatrical responses to critical debates around his plays and thus contributed to building up a new understanding of the aims of comedy. Self-references in these plays are used to create the character of gifted and unjustly criticized playwright, who beats his competitors and ill-wishers by superiority of his art and relies on the creativity of humor. Molière also names himself, his other comedies and characters, in the plays that do not deal with theatrical circles either in plot or in sub-ject matter. In these cases, self-references create allusions to his other works, opening the opportunities to express his views on comedy, on requirements for the scenic speech, on the substance of his satirical characters. They help Molière to activate viewers' perception of what's going on stage; they also reflect Molière's orientation on the public sitting in the boxes and in stalls. The nominative self-references function to increase the overall comical effect, to create the atmosphere of gallantry, in self-defense during theatrical polemics, in Molière's reflections on his input to the genre of comedy. Self-referentiality is thus concluded to be the effect of meta-theatrical element that serves to establish the new comedy, where laughter is the means of correcting the mores – while being unfailingly entertaining.

**K**ey words: Molière, comedy, nominative self-references, self-referentiality, meta-theatre

