

Елена Дунаева

О русском Мольере

Дух и смысл мольеровских комедий прежде сценического искусства был раскрыт гениями русской словесности. Рост популярности театра в Москве и Петербурге по завершении Отечественной войны совпал с наступлением Золотого века русской литературы. Французский язык, на котором говорило русское дворянство, открывал путь к литературе мирового уровня. Россия стремительно догоняла европейскую культуру и уже в период романтизма зашагала с ней в ногу.

Театральная сцена России начала 1820-х гг. свидетельствовала о культурном паритете. В Петербурге в это время играют две французские труппы – замечательная возможность для сопоставлений. Пушкин, сравнивая мадемуазель Марс и Екатерину Семенову, отдает предпочтение русской актрисе. Национальная театральная культура обретает свой стиль, свою индивидуальность. Но проявляют свою индивидуальность русские актеры чаще всего во французской драматургии. Мольер в этом смысле – бесценный источник сценических образов. Тем более что в обеих столицах его играют и по-русски, и по-французски.

В 1816 г. Ф.Ф. Кокоскин сделал перевод «Мизантропа», в котором русифицировал имена героев: Альцест превратился в Крутона, Филит – в Людмила, а Селимена – в Прелестину. В этом переводе А.С. Грибоедов и познакомился с Альцестом, ставшим для него любимой ролью в любительских спектаклях. Несомненно и то, что ему был хорошо известен французский оригинал пьесы, о чем свидетельствует текст комедии «Горе от ума».

Сравнительному анализу «Мизантропа» и «Горя от ума» посвящено множество литературоведческих исследований. Стараясь не повторять известные рассуждения фундаментальных исследований¹, попробуем обратиться к некоторым аспектам проблемы, которые интересны сегодня.

«Мизантроп» рассматривается многими французскими учеными как своего рода вершина, поэтический пик творчества Мольера. После премьеры пьесы в 1666 г. члены французской Академии единогласно признали ее шедевром и предложили Мольеру войти в число «бессмертных» с одним условием – он должен навсегда покинуть сцену, не компрометируя свой поэтический гений низким ремеслом комедианта. Мольер отказался от высокой чести – он считал себя прежде всего актером. После его смерти академики все же водрузили в парадном зале бюст Мольера с латинской надписью «Слава его не знает предела, для полноты нашей славы нам не хватает его»!

Человек театра, Мольер видел острые проблемы своей эпохи. Одной из центральных идей XVII в., вырабатывающего универсальное понятие гражданского общества, обучающего людей искусству жить вместе, был поиск «человека порядочного». К тому моменту, как Мольер начнет писать пьесы, в Париже уже существует салон маркизы де Рамбуи – своего рода прообраз светских салонов. Оказавший большое влияние на современников Гез де Бальзак писал: «Порядочный человек

всегда излагает свои убеждения тем же тоном, что и свои сомнения, и никогда не возвышает голоса, чтобы получить преимущество перед теми, кто говорит не так громко. Ничего нет более отвратительного, чем проповедник в гостиной, благовествующий собственные слова и поучающий от собственного имени»². Русскому читателю невольно вспоминается Чацкий, молодой человек, произносящий обличительные монологи перед Фамусовым и Скалозубом.

В «Мизантропе» и «Горе от ума» много смысловых пересечений и «подстрочных» текстовых совпадений: «Таких ужасных книг преступно даже чтение! / Я книгу бы его без колебания сжег» (Мольер); «Собрать все книги бы, да сжечь!» (Грибоедов). «Господствует разврат над жалким нашим веком, / и должен я порвать общенье с человеком» (Мольер); «Ваш век бранил я беспощадно... / – И знать Вас не хочу, / разврата не терплю» (Грибоедов). «Чтоб счастье вы могли глубокое вкусить, / Желаю я всегда друг друга вам любить. / Все предали меня, и все ко мне жестоки; / Из омута уйду, где царствуют пороки; / Быть может, уголок такой на свете есть, / Где волен человек свою лелеять честь» (Мольер); «Безумным вы меня прославили всем хором. / Вы правы: из огня тот выйдет невредим, / Кто с вами день пробить успеет, / Подышит воздухом одним, / И в нем рассудок уцелеет. / Вон из Москвы! сюда я больше не езду. / Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету, / Где оскорбленному есть чувству уголок!..» (Грибоедов). Примеры можно множить, но главное – отмеченное всеми исследователями сходство Чацкого и Альцеста.

Пьесу Мольера Грибоедов воспринимал, конечно, через призму своего времени. Как и все европейцы, он не видел в ней сценического текста, восхищаясь литературными достоинствами, драматическими характерами, мыслями, афористичностью слога. К началу XIX в. сложился весьма значительный корпус французской критической литературы, посвященной «Мизантропу», и, скорее всего, русский автор был с ней знаком.

Блестяще образованный, один из самых ярких представителей своего века Грибоедов, как и его окружение, находился под влиянием идей французского Просвещения. Достаточно вспомнить про тайное общество «Чока», созданное московскими вольнодумцами, восхищавшимися идеями Руссо и его теорией общественного договора. Вполне вероятно, что Грибоедов был также знаком и с другими текстами Руссо, в частности, с «Письмом к д'Аламберу», в котором Руссо укорял Мольера: осмеивая порок, он не научил любить добродетель. В полемике,

которая развернулась вокруг «Мизантропа» (в ней участвовали также Мармонтель и Фабр д'Эглантин), выразилось предреволюционное настроение французов, в Альцесте видели настоящего борца с лицемерием общества, провозвестника Французской революции. Жаждой общественной деятельности была охвачена дворянская молодежь и в России времен Грибоедова. Героем дня становился Альцест, что не могло не повлиять на создателя образа Чацкого. Именно поэтому напряжение между идеологическими полюсами создается в паре «Чацкий–Фамусов», а не «Чацкий–Молчалин».

Но Грибоедов не мог игнорировать комедийные характеристики персонажа, которыми Мольер наградил своего Альцеста, что и обусловило нелепый энтузиазм в поведении Чацкого. Начиная с нарушения светских правил, заканчивая тем, что он остается в доме Фамусова на бал, хотя делать ему в этом доме уже нечего, и оставаться незачем. Высоко оценив комедию Грибоедова, на это обращает внимание Пушкин: «В комедии “Горе от ума” кто умное действующее лицо? Ответ: Грибоедов. А знаешь ли, что такое Чацкий? Пылкий, благородный и добрый мальчик, проведенный несколько времени с очень умным человеком (именно с Грибоедовым) и напитавшийся его мыслями, остротами и сатирическими замечаниями. Все, что говорит он, очень умно. Но кому говорит он все это? Фамусову? Скалозубу? На бале московским бабушкам? Молчалину? Это непростительно. Первый признак умного человека – с первого взгляду знать, с кем имеешь дело и не метать бисера перед Репетиловым и тому подоб.»³. В странности поведения главного героя Пушкин усматривает недостаток комедии. Вряд ли в замысел Грибоедова входило превращение Чацкого в комедийный персонаж, издевка над его обличительными речами, в которых так живо обрисовалась физиономия московского света. Автор пьесы «Горе от ума» сознательно или невольно, но сохранил мольеровскую тональность по отношению к герою.

Альцест у Мольера – «смешной маркиз в зеленых бантах», роль, которую королевский комедиант писал для самого себя. Как всегда, он внимательно и остро наблюдал за собой, делая самого себя предметом театральных воплощений. Он сам – Мольер – был ипохондриком и мизантропом, влюбленным в Арманду Бежар, которую в «Мизантропе» превратил в молодую вдову. Он – критик собственного энтузиазма – в комедии обращается к одной из центральных проблем века: люди, образующие свет, ненавидят и презирают друг друга. Вера в разум, жажда

преображения человека через осмысленную деятельность и обнаруженную истину тщетны. Смех «Мизантропа» направлен на моральные искания человека в аморальном обществе. Философский комизм пьесы в полной мере оценили и простые зрители, и почтенные академики. Им и в голову не приходило, что Альцест – положительный герой и носитель главной идеи. На сцене мысль мольеровской комедии, в которой каждый персонаж – мизантроп, была абсолютно ясной. Каждый ненавидит каждого: все злословят, осуждают друг друга, затевают тяжбы. Единственный, кто призывает к терпимости – это Филинт, но и тот, возможно, действует из презрения к окружающим.

В зеркале театра каждый век отражается по-своему, и предреволюционная Франция превратила Филинта в соглашателя, умеренного роялиста, а Альцеста – в якобинца. Фамусов, кстати, называет Чацкого «опасным человеком», «карбонарием». Да, он – «карбонарий», но очень обаятельный и милый! Именно это словечко – «милый» – обронила однажды мадемуазель Жорж, игравшая Селимену. Нарушив сценический рисунок в финале спектакля (во время речи Альцеста она должна была закрыть веер и отвернуться, а она, вздыхая, долго смотрела на Альцеста, и только потом закрывала веер и отворачивалась), актриса пояснила: «Не могу по-другому, он такой милый!».

Тень мольеровского Альцеста долго не покидала русскую драматургию XIX в. Она проступает в пьесах А.Н. Островского, в его персонажах, борцах за правду. Первый в их ряду, конечно, Жадов – Альцест на русской почве, молодой дворянин-идеалист: «Да, мне все говорят, что я нетерпим, что от этого много теряю. Да разве нетерпимость недостаток? Разве лучше равнодушно смотреть на Юсовых, Белогубовых и на всякие мерзости, которые постоянно кругом делаются? От равнодушия недалеко до порока. Кому порок не гадок, тот сам понемногу втянется»⁴. Мир – явление социальное, в нем все подчинено материальному интересу и практической выгоде, но невозможно смириться с тем, что общество настолько развращено. «Зачем же нас учили!» – восклицает Жадов.

Разрыв между миром книжным и реальным мучительно переживается Жадовым. Островский с завидным постоянством возвращается к этой проблеме. Но Жадов высказывается по этому поводу наиболее развернуто и определенно: «Всегда, Полина, во все времена были люди, они и теперь есть, которые будут идти наперекор устаревшим общественным привычкам и условиям. Не по капризу, не по своей воле,

нет, а потому, что правила, которые они знают, лучше, честнее тех правил, которыми руководствуется общество. И не сами они выдумали эти правила: они их слышали с пастырских и профессорских кафедр, они их вычитывали в лучших литературных произведениях наших и иностранных. Они воспитались в них и хотят их провести в жизнь... Общественные пороки крепки, невежественное большинство сильно. Борьба трудна и часто пагубна; но тем более славы для избранных: на них благословение потомства; без них ложь, зло, насилие выросли бы до того, что закрыли бы от людей свет солнечный»⁵.

Полемика, которая развернулась после появления «Доходного места», вращалась вокруг Жадова. Кто он: герой или пародия на героя? Для разночинской критики Жадов был, конечно, положительным персонажем.

Русские «альцесты» настолько оторвались от своего французского прообраза, что их социальные взгляды порой окрашиваются в тона религиозной проповеди. Мелузов из «Талантов и поклонников» не просто учителствует, он исповедует Негину: «А вот ты мне говоришь, что ты чувствовала, говорила и делала, а я тебе говорю, как надо чувствовать, говорить и поступать. Так ты постоянно и улучшаешься и со временем будешь... будешь совсем хорошей женщиной, такой, какой надо, как это нынче требуется от вашего брата»⁶. Учитель-разночинец, наивно пытающийся перевоспитать актрису, – тема глубоких личностных размышлений Островского, небезразличного к идее актерского наставничества. Со смешным, простодушным Петей Мелузовым он словно делится своими размышлениями: «Дуэль? Зачем? – спрашивает Мелузов Бакина. – У нас с Вами и так дуэль, постоянный поединок, непрерывная борьба. Я просвещаю, а вы развращаете... А если я перестану учить, перестану верить в возможность улучшать людей или малодушно погружусь в бездействие и махну рукой на все, тогда покупайте мне пистолет, спасибо скажу»⁷.

Ригоризм Альцеста оказался близок бескомпромиссным героям русской драмы.

Мольеровская драматургия приходит в Россию XIX в., снабженная комментариями и рассуждениями французских просветителей, зачастую парадоксальными. Начиная с Руссо, Мольера упрекали в излишнем комизме, в имморализме, в слабо простроенной интриге и нелогичной разработке драматических характеров. Нетрудно заметить, что французские комментаторы XVIII в. изучали пьесы как

литературные, а не сценические тексты. Мольер был превращен в мудрого писателя, который не вполне владел искусством построения пьесы. Русские авторы не могли не попасть в силовое поле критического анализа его текстов.

Изучая внимательно пьесы Мольера, А.С. Пушкин вынес свой приговор: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков. Обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера Скупой скуп – и только; у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолубив, остроумен. У Мольера лицемер волочится за женою своего благодетеля, лицемеря; принимает имение под сохранение, лицемеря; спрашивает стакан воды, лицемеря. У Шекспира лицемер произносит судебный приговор с тщеславною строгостию, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он обольщает невинность сильными, увлекательными софизмами, не смешною смесью набожности и волокитства. Анджело лицемер, потому что его гласные действия противоречат тайным страстям! А какая глубина в этом характере!»⁸.

Противопоставляя Мольера Шекспиру, Пушкин опирался на сложившуюся традицию романтической драмы, которая к 1830 г. дала Франции и миру Дюма, Мериме, Гюго. Начав работать в Болдино над «Маленькими трагедиями», Пушкин внимательно изучает «Скупого» и «Дон Жуана». Несомненно, речь идет не о вульгарном заимствовании. Пушкина как истинного романтика влечет мир великих страстей: он превращает комедийные сюжеты Мольера в «маленькие трагедии». Его вывод точен и безупречен: «...Высокая комедия не основана единственно на смехе, но на развитии характеров, <...> нередко близко подходит к трагедии»⁹. Кстати, о трагической природе «Скупого» Мольера еще в XVIII в. заговорил Вольтер, назвав эту комедию «наитрагичнейшей». Опуская исследование процесса рождения «Маленьких трагедий»¹⁰, обратим внимание на то, что Пушкин, в духе французских комментаторов XVIII в., выделяет в мольеровской комедии конфликт между отцом и сыном, молодым мотом и старым скрягой. На конфликте барона с сыном строится пьеса «Скупой рыцарь», Пушкин воспроизводит отдельные реплики из мольеровского «Скупого» – Клеант: Зачем нам все отцовское богатство, ежели оно придет к нам, когда минует наша цветущая пора, и мы уже не сможем наслаждаться жизнью? (Мольер).

Альбер: ...Да через тридцать лет / Мне стукнет пятьдесят, тогда и деньги / На что мне пригодятся. (Пушкин). Клеант: Да что ж мне остается делать? Вот до чего нас доводит проклятая отцовская скупость! И еще удивляются, что сыновья желают отцам смерти! (Мольер).

«В личном опыте Пушкин не имел удачи в жанре комедии. Дошедшие до нас отрывки и планы свидетельствуют, что комедия не давалась Пушкину», – заметил Б. Томашевский¹¹. Сосредоточившись на изучении психологической природы порока, он создал выдающийся драматический характер Скупого рыцаря.

Знакомство Пушкина с «Дон Жуаном» Мольера, вероятнее всего, было затруднено позднейшими интерпретациями сюжета – оперой Моцарта, новеллой Гофмана. Пушкинисты полагают, что поэт опирался даже не на мольеровский текст, а на испанскую легенду, многократно отраженную в разных художественных произведениях. Стоит в этой связи заметить, что и во французском театре после того, как сам Мольер снял пьесу с афиши (1665 г.), подлинный ее текст в полном объеме снова зазвучал на сцене *Comédie Françaises* только в 1841-м.

Чудесные превращения, которые претерпевал Дон Жуан с XVII в. – тема отдельного исследования. Но, лишь прикасаясь к ней, отметим, что именно Мольер создал классический образ – либертена, философа, ученого скептика. Используя известный сюжет о подвижной говорящей статуе, который в XVII в. лет пятьдесят играли итальянские труппы комедии дель арте, приехавшие в Париж, Мольер написал свою пьесу, опираясь на их сценарий. Упреки критиков всех времен в том, что Мольер сочинил комедию со «слабо оформленным сюжетом», звучали, конечно, из уст деятелей от литературы. Не случайно Пушкин не воспользовался сюжетными перипетиями мольеровской комедии, заменил даже имена главного героя и его слуги. Русского поэта привлекал только характер Дона Гуана, выразившийся в страсти, которая влечет человека к гибели.

Противопоставляя Мольера Шекспиру, Пушкин все же высоко оценивал его драматический гений. По мнению пушкинистов, Александр Сергеевич выше всех драматических произведений Мольера ставил «Тартюфа».

Самым внимательным читателем Мольера в России XIX в. оказался Н.В. Гоголь. Примечательно, что знакомство с мольеровской комедией у Гоголя произошло, когда он, актер-любитель, участвовал в гимназических постановках в Нежине. Исполнительский талант шестнадцатилетнего



М.С. Щепкин – Гарпагон.
С рисунка В. Сизова

ученика весьма высоко оценили друзья и зрители тех спектаклей, он даже попытался поступить актером на сцену Александринского театра. К счастью для русской литературы, руководство театра не оценило актерского дарования молодого Гоголя, и ему пришлось реализовать свою любовь к сцене на бумаге. Однако, встретившись с комедией Мольера на подмостках, Гоголь получил бесценный опыт построения действия, создания драматических характеров и ведения диалога.

Решив, что он усвоил уроки французского комедиографа, молодой Гоголь сообщил об этом Пушкину. «Пушкин, – говорил Гоголь, – дал мне порядочный выговор и крепко побранил за Мольера. Я сказал, что интрига у него почти одинакова и пружины схожи между собой. Тут он меня поймал и объяснил, что писатель, как Мольер, надобности не имеет в пружинах и интригах; что в великих писателях нечего смотреть на форму, что куда бы он ни положил добро свое, – бери его, а не ломайся»¹².

Гениальный актер Мольер чувствовал за плечами традицию средневекового французского фарса, непосредственно и органично воспринял опыт итальянских трупп, их импровизации на ренессансные сюжеты, опирающиеся на маски комедии дель арте. Он словно разложил на мелкие фрагменты, пружинки и колесики механизм комедии и собрал его заново, выведя на подмостки современные ему типы и характеры, формирующие обстоятельства, складывающиеся в пестрый узор жизни Парижа. Приглядевшись к своим соотечественникам, Мольер-актер

обнаружил в их чувствах, страстях и слабостях черты, искажающие личность, делающие всех и каждого (как и нас сегодня) смешными. Тонкий аналитик и знаток человеческой души, драматург зафиксировал на бумаге сюжеты, в которых родилась комедия нового типа. Переплавив сценический опыт в литературный текст, Мольер стал создателем своего рода матрицы европейской комедии.

Перечитывая внимательно комедии Гоголя, можно увидеть, как сам он обращается к сходным механизмам организации действия. В «Ревизоре» двигатель сюжета – страх чиновников перед разоблачением, а в «Тартюфе» – стремление Оргона приблизиться к идеалу; конфликт в обеих пьесах завершается вмешательством высшей государственной инстанции. Исследователи часто обращают внимание на сходство Хлестакова и Маскариля из «Смешных жеманниц», хвастающихся своими литературными успехами и связями в столицах, на сходство жены Городничего Анны Андреевны с самими жеманницами. Конечно, нельзя обойтись и без упоминания финального монолога Городничего, обращающегося к залу. Этот прием впервые в истории европейской комедии Мольер использовал в «Скупом», когда Гарпагон, обнаружив пропажу шкапулки, вылетал на сцену и начинал разговаривать сперва со зрителями, сидящими на сцене, затем с партером и галеркой, вызывая поочередно дикий хохот зрительного зала. Фарсовый прием использовался в высокой комедии, где нет добродетельных героев и единственным положительным лицом является смех автора.

Опытом Мольера Гоголь воспользовался и тогда, когда на него обрушилась лавина критики. Королевский комедиант, не считая себя писателем, отвечал оппонентам театральными постановками пьес, так появились на свет «Критика “Школы жен”» и «Версальский экспромт». Гоголь сочинил «Театральный разъезд после представления новой комедии».

Мольеровский след обнаруживается и в «Женитьбе», исследователи соотносят ее перипетии с поворотами сюжета в «Господине де Пурсоньяке»¹⁵.

Гоголь, знаток сцены, проникся особым чувством к Мольеру, продолжая открывать его для себя и после премьерных показов «Ревизора» в Петербурге и Москве. «Я был не так давно, – писал он в письме Прокоповичу 25 января 1837 года, – в *Théâtre Française*, где торжествовали день рождения Мольера. Давали его пьесы “Тартюф” и “Мнимый больной”. Обе были очень хорошо играны, по крайней мере в сравнении с тем,

как играют они у нас. Каждый год *Théâtre Française* торжествует день рождения Мольера. В этом было что-то трогательное. По окончании пьесы поднялся занавес: явился бюст Мольера. Куча венков вознеслась на голове его. Меня обняло какое-то странное чувство. Слышит ли он, и где он слышит это?»¹⁴. Диалог Гоголя с Мольером подарил русской сцене высокую комедию. До него никто в русском театре не смог овладеть всей палитрой комического – от добродушного юмора до сочного комизма, от едкой иронии до злой сатиры, переходящей в буффонаду, в фарс и гротеск.

Жанр комедии расцветал на русской сцене XIX в., оберегая нравственное и интеллектуальное здоровье человека. В борьбе с водевилем и мелодрамой Гоголь будет взывать к Мольеру: «О, Мольер, великий Мольер! Ты, который так обширно и в такой полноте развивал свои характеры, так глубоко следил все тени их». Интерес к характеру и к процессу «расчеловечивания» человека движет действие в комедиях А.В. Сухово-Кобылина, переключая их в жанр трагифарса. Пьесы А.Н. Островского усваивают в мягком варианте мольеровский комизм, погружая современников в мир социальный и бытовой. На первый взгляд трудно угадать в комедиях Островского знакомые «пружины» и «интриги», настолько глубоко укоренены они в русской почве. Формирующийся русский реалистический театр требует достоверности, порой катастрофичности сюжетных развязок. Герои Островского покорно подчиняются социальным условиям, печальным обычаям русской жизни. Но стоит только перенести акцент с сюжета на характеры героев, как проступают тени самодуров-отцов, взбалмошных и непокорных детей, продувных служанок, неожиданно разбогатевших купцов, одуревших от своего могущества хитрых сводней и властолюбивых родителей. Исследуя природу лицемерия и алчности, скупости и тщеславия, Мольер удерживает свои тексты в рамках комедии. Знаток русской жизни Островский балансирует на грани комизма (Аполлон Мурзавецкий: ...Близ города, среди белого дня, лучшего друга... Тамерлана... волки съели!), но историческое время берет свое, социальные конфликты разъедают человека изнутри, жизнь подминает его под себя.

Последним апологетом Мольера в России на излете XIX в. был Лев Толстой. Раскритиковав кумира своего столетия Шекспира, Толстой всякий раз, работая над пьесами, обращался к комедиям Мольера, как к первооснове драматургического жанра. Он высоко ценил мольеровский юмор и тонкое знание человеческой природы.

Пройдут сказочные тридцать лет и три года, и в 1933 году уже в советской России, любитель и страстный почитатель Гоголя, М.А. Булгаков примется заново переводить «Скупого», а затем обратит взор на жизнь и судьбу драматурга, обнаружив явное сходство с самим собой. По крупицам собирая биографию Мольера, проникаясь его юмором и силой духа, Булгаков откроет тайну жизни и творчества «лукавого и обольстительного галла», «королевского комедианта и драматурга», «в бронзовом парике и бронзовых бантах на башмаках».

¹ *Веселовский А.* Этюды и характеристики. М.: Типо-литография т-ва И.Н. Кушнерев и К^о., 1894; *Пиксанов Н.* Грибоедов и Мольер. М.: Гос. изд-во, 1922; *Пиксанов Н.* Творческая история «Горе от ума». М.: Наука, 1971, и др.

² Цит. по *Бордонов Ж.* Мольер. М.: Искусство, 1983. С. 214.

³ Цит по: <http://www.literaturus.ru/2015/08/kritika-gore-ot-uma-griboedov-otzyvu.html> [Дата обращения 12.10.2018]

⁴ Цит по: http://az.lib.ru/o/ostrowskij_a_n/text_0050.shtml [Дата обращения 12.10.2018]

⁵ Цит по: http://rulibrary.ru/ostrovsky/doxodnoe_mesto/29 [Дата обращения 12.10.2018]

⁶ Цит по: <https://www.litres.ru/aleksandr-ostrovskiy/talanty-i-poklonniki/chitat-onlayn/page-2/> [Дата обращения 12.10.2018]

⁷ Цит по: <https://www.livelib.ru/book/3454/read-talanty-i-poklonniki-audiokniga-mr5-aleksandr-ostrovskij/~43> [Дата обращения 12.10.2018]

⁸ Цит по: <http://www.as-pushkin.ru/index.php?cnt=7&sub=11&part=3> [Дата обращения 12.10.2018]

⁹ *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений в 10-ти т. М.: ГИХЛ, 1959–1962. Т. 7. С. 213.

¹⁰ Это блистательно сделано Б. Томашевским в статье «Маленькие трагедии» Пушкина и Мольер.

¹¹ Цит. по: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/vr1/vr12115-.htm?cmd=2> [Дата обращения 12.10.2018]

¹² Цит. по: *Анненков П.В.* Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина. М.: Современник, 1984. С. 323.

¹³ *Иваницкий А.И.* «Господин де Пурсоньяк» Мольера и «Женитьба» Гоголя. – <http://www.domgogolya.ru/science/researches/1611>

¹⁴ *Гиппиус В.В.* Гоголь. Воспоминания. Письма. Дневники. М., 2014. С. 149.