

С. Ю. Павлова

<https://orcid.org/0000-0001-7870-2772>

✉ pavlovasy@sgu.ru

Саратовский национальный исследовательский
государственный университет им. Н. Г. Чернышевского
(Россия, Саратов)

САМОПОВТОРЕНИЯ В КОМЕДИЯХ МОЛЬЕРА

Аннотация. В статье рассмотрены самоповторения в комедиях Мольера в аспекте их тематической направленности. Материалом исследования послужили две его поздние пьесы — «Ученые женщины» (1672) и «Мнимый больной» (1673), а также другие комедии, основанные на оригинальной мольеровской версии любовного сюжета, связанного с браком по принуждению. Анализ повторного использования образов, приемов, диалоговых схем показал, что драматург их постоянно трансформировал. Это помогло ему сместить любовную интригу из центра сюжета и сфокусировать его на характере одного из героев-родителей, чьи навязчивые мании отражали значимые составляющие французской культуры XVII в. — ученость и галантность. Поддерживая эту новую тематику с помощью повторов, Мольер постепенно отходил от сниженного фарсового комизма в сторону усиления сатиры над такими проявлениями учености и галантности, которые порождали нелепые подражания и обобщались своей противоположностью. В целом, самоповторения, будучи связаны с риторическими канонами и театральной прагматикой, в значительной степени отражали постоянную рефлексию Мольера над задачами комедии и способствовали трансформации жанра в сторону большей обусловленности образов картиной нравов эпохи.

Ключевые слова: Мольер, комедия, самоповторения, риторика, ученость, галантность, прециозность

Для цитирования: Павлова С. Ю. Самоповторения в комедиях Мольера // Шаги / Steps. Т. 11. № 3. 2025. С. 186–203. EDN: NYBAUI.

Поступило 31 января 2025 г.; принято 21 июня 2025 г.



S. Yu. Pavlova

<https://orcid.org/0000-0001-7870-2772>

✉ pavlovasy@sgu.ru

Saratov State University
(Russia, Saratov)

SELF-REPETITIONS IN MOLIÈRE'S COMEDIES

Abstract. The article examines self-repetitions in Molière's comedies in terms of their thematic focus. The research material were two late comedies by the French playwright — “Les Femmes savantes” (*The Learned Ladies*, 1672) and “Le Malade imaginaire” (*The Imaginary Invalid*, 1673), as well as other plays based on Molière's original version of a love story related to a forced marriage. Analysis of the reuse of images, techniques, and dialog schemes showed that the playwright was constantly transforming them. This helped him to shift the love affair away from the center of the plot and focus it on the character of one of the parent protagonists, whose obsessive manias reflected significant components of French culture of the 17th century — erudition and gallantry. Supporting this new theme with the help of repetitions, Molière gradually moved away from the reduced farcical comedy towards strengthening the satirical treatment of those manifestations of erudition and gallantry that gave rise to ridiculous imitations and turned into their opposite. The results of the study allow us to conclude that self-repetitions, being connected with rhetorical canons and theatrical pragmatics, largely manifested Molière's constant reflection concerning the tasks of comedy and contributed to the transformation of the genre towards a greater determination of his images by the manners and mores of the epoch.

Keywords: Molière, comedy, self-repetitions, rhetoric, scholarship, gallantry, *préciosité*

To cite this article: Pavlova, S. Yu. (2025). Self-repetitions in Molière's comedies. *Shagi / Steps*, 11(3), 186–203. EDN: NYBAUI. (In Russian).

Received January 31, 2025; accepted June 21 2025

Комедии Ж.-Б. Мольера (1622–1673), признанного классика мировой драматургии, обнаруживают свою непреходящую актуальность, поскольку не только продолжают с успехом ставиться на мировых театральных подмостках, но и остаются востребованным материалом для современных исследований. К числу значимых, но пока еще недостаточно осмысленных аспектов творчества французского комедиографа можно отнести самоповторения.

Эта особенность является частью более широкого феномена повторения, изучение которого носит междисциплинарный характер и основывается на философских трудах С. Кьеркегора, Г. Тарда, Ж. Делёза и др. В них отчетливо фиксируется идея о повторении как условии любых изменений в обществе и культуре. Мыслители отталкиваются от сформулированного еще Д. Юмом тезиса о том, что повторение «что-то меняет в созерцающем его сознании» (цит. по: [Делез 1998: 95]), и приходят к выводу, что оно составляет «смысл существования» человека, заставляет его «вспоминая, предвосхищать то, что будет» [Керкегор 1997: 10, 7–8], оказывается необходимым для видоизменений [Тард 1892: 10], продуцирует различия [Делез 1998: 101–102].

Конструктивный характер повторений отмечается и литературоведами. Они видят в повторении прежде всего значимый художественный прием, восходящий к фольклорной традиции и закрепленный риторическими нормами [Веселовский 1989; Лихачев 1998; Мелетинский 1968]. Нередко исследователи в качестве синонима используют термин *повтор* [Эйхенбаум 1922; Жирмунский 1977; Шкловский 1929; Смирнов 1995; Фарино 2004], а в последние десятилетия фокусируются на том, что Ж. Женетт назвал *нарративной повторяемостью* [Женетт 1998: 354]. Современные литературоведческие изыскания в этой области осуществляются на разном материале: от агиографических сочинений, где «повтор позволяет автору подчеркнуть особенно важные моменты жития, усилить выразительность текста» [Шумило 2021: 99], через модернистскую прозу, в которой «повторение как повествовательная стратегия и особый принцип композиции <...> явилось одним из средств модификации традиционного повествования» [Левина-Паркер 2006: 482], до констатации многоплановости этого приема в современной литературе.

Принимая во внимание отсутствие единого подхода к разграничению терминов *повтор* и *повторение*, мы отдадим предпочтение последнему, поскольку сосредоточимся не на приеме, выполняющем в тексте определенную художественную функцию, а на феномене возвращения автора к уже апробированным темам и образам.

В творчестве Мольера разного рода повторения встречаются часто. Их изучение французскими учеными базируется на эссе А. Бергсона «Смех» (1900), в котором философ исходит из идеи о том, что «повторение — любимый прием классической комедии» [Бергсон 1914: 163], и демонстрирует этот тезис, в значительной мере опираясь на мольеровские пьесы. Отметим, что частотность повторений у Мольера вписывается в обще-

принятую практику заимствований, характерную для литературы раннего Нового времени. Жанр комедии и фарса предполагал фиксированный набор сюжетов, образов, приемов, на которые опирались разные авторы. Отчасти повторения объяснялись и театральной прагматикой — необходимостью быстро ставить новые пьесы либо по заказу королевского двора, либо для поддержания финансовой состоятельности труппы. Однако в случае с Мольером речь идет не просто о заимствованиях, а именно о постоянной переработке собственного творческого материала, что позволило Р. Гишемеру назвать великого комедиографа «имитатором самого себя» [Guichemetre 1992: 45].

Во французском литературоведении самоповторения у Мольера изучаются в контексте более общей темы повторений как составляющей риторической традиции, которая подвергается трансформации в пьесах драматурга [Guardia 2007] и в творчестве его современников [Gauthier 2007; Gruffat 2007; Moncelet 2007]. Ж. Форестье подразделяет мольеровские самоповторения на два типа: «...это может быть переписывание внутри произведения, как при использовании мизанабима, это может быть воспроизводство в другом произведении материалов предыдущего» [Forestier 1988: 197]. Первый тип французский литературовед рассматривает в монографии «Театр в театре на французской сцене XVII в.» [Forestier 1981], а второй — в процитированной выше статье о самоповторениях между «Версальским экспромтом», «Критикой “Урока женам”» и Благодарностью королю, написанной в ходе театральной полемики 1663 г.

Вторая разновидность самоповторений привлекла внимание Р. Гишемера. Он тезисно обозначил ее подвиды на примере разных по типу сюжета комедий и пришел к заключению, что такая особенность творчества комедиографа связана, во-первых, с его «привязанностью к определенным идеям и собственным драматургическим концепциям», а во-вторых, со стремлением обогатить сюжет и характер, максимально развив его комический потенциал [Guichemetre 1992: 59]. Вывод о творческом характере самоповторений у Мольера согласуется с отмеченным выше общефилософским и филологическим подходом к пониманию этого феномена. Исходя из этого положения, мы попытаемся определить тематическую направленность мольеровских самоповторений в комедиях, строящихся на основе его новаторской вариации любовного сюжета. Сразу оговорим, что мы сосредоточимся на образно-тематическом плане пьес. Повтор приемов, диалоговых и сюжетных схем, характерный для комедийной традиции, будет нас интересовать только в качестве средства оригинальной трактовки любовного сюжета, предложенной Мольером.

Большинство комедий французского драматурга, у которого не найдешь «сюжетной изобретательности англичан или испанцев» [Андреев 2011: 97], включает обязательную для жанра любовную коллизию. С нею связаны повторяющиеся мотивы, закрепленные риторическими канонами: любовного соперничества («Мизантроп», «Ученые женщины»), принуждения к браку («Урок женам», «Гартюф», «Мещанин во дворянстве»,

«Мнимый больной»), опознавания детей («Шалый», «Плутни Скапена»), денег («Шалый», «Плутни Скапена», «Скупой»), розыгрыша («Жорж Данден», «Графиня д'Эскарбаньяс», «Мещанин во дворянстве»). Мольер разрабатывает перечисленные мотивы отдельно или совместно, но в целом, как убедительно доказал М. Л. Андреев, тяготеет к одной сюжетной схеме, связанной с браком по принуждению, когда «препятствия к соединению молодых героев комедии исходят от лица, наделенного в отношении героини родительской властью» [Андреев 2011: 102]. В этом проявляется оригинальность Мольера-комедиографа по сравнению с предшественниками, и именно такой любовный сюжет он неоднократно перерабатывает, предлагая различные его вариации.

Рассмотрим особенности повторений в сюжете означенного типа, взяв за основу анализа «Ученых женщин» (1672) и «Мнимого больного» (1673) — две поздние пьесы, в которых героиня попадает в зависимость не от единственного старшего родственника в лице опекуна или отца, как в римской и новоевропейской комедии до Мольера (у него первый тип сюжета ярко представлен в «Уроке мужьям» и «Уроке женам», второй — в «Скупом» и «Господине де Пурсоньяке»), а от одного из двух родителей. В комедии «Ученые женщины» налагает запрет на выбор дочери и навязывает ей другого жениха мать, в «Мнимом больном» — отец. В обеих пьесах выбор героинь продиктован сердечной склонностью, тогда как родители одержимы тщеславным устремлением породниться с теми, кто разделяет их собственные пристрастия. Арган, верящий во всемогущество медицины, видит своим зятем доктора Тома Диафуаруса, Филаминта, поглощенная идеей создания собственной Академии, выбирает для дочери остроумца, ученого и поэта Триссотена.

Женихи, на которых настаивают родители, являются выходцами из буржуазной среды и имеют определенный род занятий. Как справедливо пишет Р. Лебек, в отличие от других комедиографов XVII в., Мольер «наблюдал за социальными условиями и отношениями и отвел им в своих комедиях более или менее значимое место. В этом общая черта между его театром и фарсами» [Lebègue 1964: 193]. Действительно, наличие профессии было характерно для персонажей французских фарсов, в которых задействованы представители различных ремесел и специальностей. Из предложенного фарсовой традицией многообразия Мольер в дошедших до нас тридцати трех пьесах отдает предпочтение двум профессиям, связанным с наукой, — учителя и медика. Представители первой (их галерея особенно ярко представлена в «Мещанине во дворянстве») нередко уступают место ученым и поэтам, как в «Браке поневоле», «Мизантропе», «Любовной досаде», «Докучных», «Блистательных любовниках», «Ученых женщинах». Персонажи-доктора или герои, которые притворяются таковыми, задействованы в «Ревности Барбулье», «Летающем докторе», «Дон Жуане», «Господине де Пурсоньяке», «Лекаре поневоле», «Любви-целипельнице», «Мнимом больном» (к этому перечню можно добавить утраченный фарс «Влюбленный доктор»).

Частотность этих двух образов у Мольера можно объяснить и влиянием итальянской комедии дель арте, где маска доктора (чаще всего в области права, реже — медицины) принадлежала одному из комических стариков и означала невежественного, но при этом тщеславного педанта. Введение доктора или ученого поэта в качестве претендента на место супруга героини можно рассматривать как попытку Мольера усилить комизм за счет насмешки над такими видами деятельности, которые в XVII в., в эпоху зарождения научного знания в современном смысле этого слова, были редкими, а потому вызывали как уважение, так и недоверие. Сочетание учености с претензией на поэтическое мастерство также представляется показательным, поскольку Мольер создавал свои комедии в период расцвета галантной культуры¹, ориентированной прежде всего на образованные элиты. При этом, однако, галантность воспринималась как антитеза сухому ученому педантизму и культивировала остроумие, поэтическую образность, изящное владение словом — будь то в светской беседе или в творчестве. Галантная культура придавала утонченность придворно-салонной жизни, но вместе с тем была не лишена крайних и подчас нелепых проявлений, особенно характерных для такой ее грани, как прециозность. Напомним, что это слово, обозначавшее специфически французское культурно-бытовое явление, стало восприниматься иронически во многом благодаря Мольеру, высмеявшему поведение нарочито манерных девиц в комедии «Смешные прециозницы». Неумелые подражания галантному поведению, наряду с псевдоученостью и непрофессионализмом медиков, становятся для комедиографа важными объектами сатиры.

Отношение к учености и/или галантности в той или иной мере влияет на поведение всех действующих лиц рассматриваемых нами комедий. Если один из родителей героини под влиянием своей мании противостоит влюбленным, то второй действует либо с ним заодно, либо ему вопреки. Первая диспозиция представлена в «Мнимом больном». Анжелика сталкивается с мачехой Белиной, которая хочет поскорее от нее избавиться и в этом стремлении идет даже дальше Аргана — предлагает отправить падчерицу не замуж за нелюбимого, а сразу в монастырь. Ради того, чтобы стать полновластной хозяйкой в доме, она не только преследует падчерицу, но и поддерживает зависимость мужа от докторов. Иначе разработан образ Кризалия, отца Генриетты, в «Ученых женщинах». Он отстаивает интересы дочери и выступает идейным противником Филаминты, критикуя излишнюю ученость. Схожим образом ведут себя мачеха Марианы Эльмира в комедии «Тартюф» и госпожа Журден в «Мещанине во дворянстве». Обе помогают героиням и порицают странные пристрастия своих супругов,

¹ В последние два десятилетия вопрос о проявлениях галантности в творчестве Мольера активно обсуждается исследователями и рассматривается в разных аспектах: от биографического, предопределенного его придворной должностью и ролью в постановках королевских дивертисментов, через жанровый, связанный с созданием комедий-балетов, до образно-тематического, затрагивающего содержание пьес, в которых галантное поведение выступает одновременно и как культурная норма, и как объект для насмешки (см.: [Nédélec 2000; Viala 2008: 66–71; Bourqui 2018]).

причем во втором случае жена главного персонажа также противостоит его желанию приобщиться к учености и галантности.

Из ближайших членов семьи Мольер вводит в состав действующих лиц сестру героини. В «Ученых женщинах» старшая сестра Генриетты Арманда является ее соперницей в борьбе за Клитандра и разделяет претензии матери на ученость. Их идейные расхождения выливаются в конфликтные по характеру диалоги. В «Мнимом больном» общение сестер оказывается за пределами сценического действия. Хотя формально младшая сестра Анжелики Луизон также оказывается на стороне властного родителя, она, в отличие от Арманды, действует не сознательно, а из детского страха перед наказанием. Образы сестер в системе персонажей не равны по значению и в сюжетном плане выполняют разные функции. Если в «Мнимом больном» единственная сцена с Луизон (д. 2, яв. 11) служит комическим дополнением к основному сюжету, то в «Ученых женщинах» Арманда активно участвует в его развитии, осложняя положение влюбленных, а главное, дополняет обобщенный образ псевдоученой прециозницы, крайности поведения которой высмеивает Мольер.

Роль других персонажей — родственников героини не ограничивается традиционным для жанра участием в любовной интриге, а способствует развитию новой тематики мольеровских комедий. Так, дядя Анжелики по отцу Беральд не только содействует ее браку с Клеантом, но и пытается побороть маниакальную зависимость Аргана от докторов. С этой целью он вступает с ним в спор о медицине и критикует непрофессионализм медиков (д. 3, яв. 3). Реплики Беральда отражают точку зрения самого комедиографа, неслучайно в качестве одного из аргументов в пользу пагубности действий врачей он предлагает брату посмотреть «какую-нибудь комедию Мольера, затрагивающую этот предмет» [Мольер 1965–1967 (4): 261]. Похожая роль отведена Клеанту в комедии «Тартюф». Будучи шурином Оргона, он поддерживает влюбленных и стремится открыть ему глаза на лицемерие святоши, которого тот прочит в женихи дочери. Основная функция обоих персонажей заключается в разоблачении навязчивой мании заглавного героя. Они выступают в амплуа резонеров и формулируют нравственную идею пьес.

Сатирическому разоблачению псевдообразованности в «Ученых женщинах» помогает образ тети Генриетты Белизы, но не по принципу контраста с героем-родителем, как в «Мнимом больном», а напротив, по принципу дополнения. Она считает себя галантной и образованной дамой под стать Филаминте, не замечая при этом нелепости подобных притязаний. Белиза мнит себя возлюбленной Клитандра, а заодно и его соперника за руку Генриетты Триссотена, и в этом качестве вышучивается остальными персонажами. Ее самомнение и позерство резко контрастируют с чистосердечием и естественностью Генриетты, придавая образу Белизы карикатурные черты.

В соответствии с традиционной сюжетной схемой комедии влюбленным героям помогают слуги, что отчетливо просматривается в «Мнимом больном». Служанка Туанета проявляет не меньшую активность, чем Маска-

риль в «Шалом» или Дорина в «Тартюфе». Она ведет интригу и несколько раз одурачивает Аргана ради счастья Анжелики. При этом ее роль в развитии сюжета не ограничивается любовной линией и дополняется участием в разоблачении пагубного пристрастия хозяина. Именно Туанета переодевается доктором, чтобы нагнать на него страх перед медициной, и придумывает обман с псевдокончиной, в результате которого Арган наконец-то видит истинное лицо своих бессердечной супруги и любящей дочери.

Раскрытию образа ловкой служанки способствуют приемы переодевания и притворства. Они неоднократно встречаются в творчестве Мольера и являются частотными для жанров фарса и новоевропейской комедии наряду с другими, необязательно связанными с любовными перипетиями, — обманом, квипрокво, одурачиванием/поколачиванием хозяина слугой. В «Мнимом больном» перевоплощение Туанеты в лекаря отсылает к нескольким мольеровским пьесам. В «Летающем докторе», «Дон Жуане», «Лекаре поневоле» в докторскую мантию облачается Сганарель (в первых двух комедиях он слуга, в третьей — торговец хворостом), в «Любви-целительнице» врачом притворяется возлюбленный героини. Эти сцены вплетены в любовный сюжет (исключение — «Дон Жуан») и способствуют его благополучному разрешению, но только в «Мнимом больном» наряду с псевдолекарем в качестве соперника возлюбленного героини выведен и настоящий. Отличие этой комедии заключается еще и в том, что сопротивление Аргана выбору дочери продиктовано его навязчивой идеей о необходимости постоянно поправлять свое здоровье и надеждой на то, что зять-медик ему в этом поможет.

Сцены с переодетой Туанетой предполагают чередование ее появлений в двух различных образах (д. 3, яв. 8—14). Такая структура, встречающаяся в итальянской комедии дель арте, фарсе и испанской комедии «золотого века», была апробирована Мольером в «Летающем докторе», где Сганарель, меняя платье, выдает себя то за лекаря, то за его брата-близнеца (яв. 11). Переодевания сопровождаются быстрыми перемещениям персонажа в пространстве, когда он несколько раз поочередно входит в комнату через окно и предстает в одном одеянии, а затем оказывается на улице уже в другом. В этой сцене сниженный физиологический комизм, присущий фарсу, помогает драматургу вызвать у зрителей смех.

В «Мнимом больном», сохраняя ту же структуру сцены, Мольер усиливает комический эффект с помощью иных драматургических средств. Он лишь дважды меняет наряд Туанеты, зато полнее разрабатывает ее диалог с Арганом. Переодетая служанка ловко пользуется типичными приемами общения лекарей с пациентами, которые Мольер не раз вводил в свои комедии, чтобы сделать образы медиков узнаваемыми: прощупывает пульс, вставляет в речь слова на латыни, задает вопросы о питании (в других пьесах и о физиологических процессах), хвастается своими умениями, критикует коллег, вдается в пространные объяснения по поводу функционирования организма, щеголяет своей занятостью. В репликах Туанеты драматург пародирует ученые речи, в том числе разглагольствования

настоящих врачей, представленных в этой комедии. Длинные монологи Тома Диафуаруса и его отца, равно как любые ученые речи в мольеровских пьесах («Ревность Барбулье», «Любовная досада», «Брак поневоле», «Господин де Пурсоньяк»), строятся с применением профессиональной лексики, цитат (в том числе на латыни), отсылок к авторитетам (чаще всего к Аристотелю и Гиппократу), формализованных словесных конструкций (вводных слов и оборотов, причинно-следственных цепочек, нумерации, перечислений, логических силлогизмов).

Туанета, как и другие доктора, ставит пациенту диагноз. На жалобы Аргана о боли в разных частях тела она неизменно отвечает, что причиной всему — «Легкие!» [Мольер 1965–1967 (4): 271]. Односложность и при этом нелогичность такого вывода напоминают сцену из комедии «Тартюф» (д. 1, яв. 5), когда Дорина рассказывает Оргону о прекрасном самочувствии святоши, а тот без всяких оснований каждый раз восклицает: «Бедняга!» Там же (2): 122–123]. В обоих случаях комизм рождается не столько из-за повтора одного и того же слова, сколько из-за несоответствия между сообщаемым фактом и реакцией на него. Структура диалога призвана подчеркнуть неадекватность поведения заглавного персонажа, вызванную его навязчивой идеей, которая и выступает главной мишенью авторской насмешки.

Самый большой монолог переодетой Туанеты связан с перечислением разнообразных недугов, которые в XVII в. лекари диагностировали у пациентов особенно часто:

Я презираю возню с обычными ничтожными болезнями, всеми этими пустячными ревматизмами, воспалениями, всякими там лихорадочками, истериками, мигреньками. Я ищу серьезных болезней: хороших длительных горячек с мозговыми явлениями, хорошего пятнистого тифа, хорошей чумы, хорошей водяночки, хорошего плеврита с воспалением легких — вот это мне по душе, вот тут я могу развернуться вовсю [Мольер 1965–1967 (4): 270].

Монолог перекликается с предшествующей сценой ссоры между Арганом и его лечащим врачом господином Пургоном, который пугает пациента разными страшными болезнями (д. 3, яв. 6), а также напоминает перечень таковых в стихотворении аптекаря из комедии «Любовь-целительница» (д. 2, яв. 7). Обогащая перечислительный ряд Туанеты эпитетами, контрастирующими по значению с определяемыми словами, Мольер усиливает иронию над самоуверенностью докторов и позволяет намекнуть на их бездушие. Оно в полной мере проявляется в конце диалога, завершающегося до предела абсурдными рекомендациями относительно лечения Аргана: отрезать одну руку и выколоть правый глаз, чтоб они не мешали функционировать оставшимся. В качестве финальной точки этой сцены драматург использует еще один повторяющийся комический пассаж: Туанета объявляет, что собирается на консилиум, чтобы обсудить, как нужно было лечить пациента, скончавшегося накануне. Если в других комедиях подобные приемы отражали авторскую насмешку над медиками, то в «Мнимом боль-

ном» они выполняют пародийную функцию. Ловкая служанка прибегает к ним с нарочитым преувеличением для того, чтобы припугнуть хозяина, отвлечь его от медицины и планов насчет зятя-доктора.

В комедии «Ученые женщины» возникает иной вариант образа слуги, также характерный для творчества Мольера и довольно типичный для фарса и комедии дель арте. Кухарка Мартина, лакей Лепин и слуга Жюльен предстают в амплу простоватого слуги. Из них троих только Мартина задействована в любовном сюжете, и то лишь в качестве вспомогательного персонажа в финальном пятом действии, когда она поддакивает Кризалию в споре с Филаминтой о будущем муже Генриетты. В остальных сценах Мольер использует образ простоватого слуги для высмеивания героинь-прециозниц. Так, когда лакей Лепин падает, подавая ученым дамам стулья (д. 3, яв. 2), его бытовая оплошность становится поводом для неуместных и нелепых наставлений Белизы про «силы равновесья»: «Невежество твое усматриваю здесь я. / Ведь при паденье то смещается, пойми, / Что центром тяжести зовется меж людьми» [Мольер 1965–1967 (4): 131]. Бесполезность таких уроков подчеркивает наивный ответ необразованного слуги: «Все это понял я, когда уже свалился» [Там же].

Тот же принцип комического разоблачения излишнего умствования хозяев лежит в основе эпизода с Мартиной, которую Филаминта хочет выгнать из дома за неумение говорить правильно и соблюдать правила грамматики. Требования к кухарке, не имеющие никакого отношения к ее профессиональным навыкам, уже сами по себе выглядят смешными. Их бессмысленность становится еще более очевидна в диалоге между Мартиной и прециозницами (д. 2, яв. 6). Он строится на комическом столкновении мудреных фраз с простонародными оборотами и, в конечном итоге, обнаруживает полную глухоту между собеседницами, очевидную даже самим ученым дамам. Диалог между претенциозными господами и неподдающимися обучению слугами в творчестве Мольера встречается несколько раз, примером чему, помимо «Ученых женщин», могут служить комедии «Смешные прециозницы» (яв. 7), «Урок женам» (д. 1, яв. 2), «Скупой» (д. 3, яв. 2), «Графиня д'Эскарбаньяс» (яв. 3, 10, 12). Все подобные сцены отражают авторскую насмешку не столько над глуповатыми слугами, сколько над их хозяевами, охваченными манией учености и галантности.

На протяжении своего творческого пути Мольер, как и другие драматурги, неоднократно вторично использовал удачно апробированные диалоговые схемы, что отчетливо просматривается на примере ученых дебатов и обсуждения стихов. Поскольку для него первостепенное значение всегда имела постановка спектакля, он смело включал наработанный материал, понимая неочевидность такого рода повторов для зрителя. Однако самому Мольеру они были необходимы и помогали осуществлять творческий эксперимент по обогащению сюжета.

Так, спор ученых или медиков стал важным комическим приемом раскрытия этих образов. Драматург разрабатывает подобные сцены с середины 1660-х годов, в частности в комедиях «Любовь-целительница»,

«Мещанин во дворянстве», «Ученые женщины». Дискуссия неизменно начинается с любезностей и комплиментов, которыми обмениваются ее участники, а затем из-за разницы во взглядах по тому или иному вопросу оборачивается ссорой. В «Ученых женщинах» (д. 3, яв. 6) Триссотен и Вадиус поначалу всячески превозносят друг друга, но льстивые преувеличения прекращаются, как только выясняется, что Вадиус презрительно отзывается о сонете Триссотена, а тот отвечает критикой на его балладу. В результате персонажи ссорятся и обмениваются оскорблениями: «стихотропатель», «литературный вор», «рыночный рифмач», «поэзии позор», «тряпичник», «пачкун», «копист», «болван» [Мольер 1965–1967 (4): 146]. Схожим образом строится диалог между двумя врачами в комедии «Любовь-целительница» (д. 2, яв. 4). Его участники господа Томез и Дефонандрес ведут себя церемонно, но как только расходятся в диагнозах и методах лечения пациентки, начинают язвить, бросать взаимные обвинения в профессиональных ошибках, доходят до конфликта. Ученый спор переходит не просто в ссору, а в открытое столкновение с рукоприкладством в комедии «Мещанин во дворянстве» (д. 2, яв. 4). Учителя господина Журдена, выясняя, какая наука важнее, кричат, грубо бранятся, наносят друг другу удары и в конечном итоге, согласно авторской ремарке, уходят со сцены, «продолжая драться» [Мольер 1965–1967 (3): 368]. Во время спора самоуверенные и несдержанные персонажи-ученые обмениваются короткими репликами, построенными на основе параллелизма или градации и таким образом саморазоблачаются. Неоднократно возвращаясь к структуре ученого спора, Мольер стремится полнее раскрыть поведенческие и речевые особенности его участников. За счет повторения они превращаются в стереотипные черты, окрашенные не столько комически, сколько сатирически.

Переклички просматриваются и в построении диалогов, сопровождающих чтение стихов. Драматург включает их в комедии «Смешные прециозницы» (яв. 12), «Мизантроп» (д. 1, яв. 2), «Графиня д'Эскарбанияс» (яв. 15), «Ученые женщины» (д. 3, яв. 3). Здесь цитируются, а затем обсуждаются сочинения, написанные в популярных в галантной среде жанрах экспромта, сонета, куплета, эпиграммы, мадригала. Все диалоги строятся на основе чередования стихов в исполнении автора с репликами-комментариями слушателей.

Чтение предваряет самопредставление поэта, который хвастается своими талантами. Если в разглагольствованиях Маскариля («Смешные прециозницы») об успешности сотен его стихов и переделке в мадригалы всей римской истории Мольер прибегает к откровенным комическим преувеличениям, то в более поздних пьесах предпочитает иронию. Господин Тибоде («Графиня д'Эскарбанияс») с нескрываемой рисовкой объявляет адресата своих куплетов, а Оронт («Мизантроп») и Триссотен («Ученые женщины») откровенно намекают на достоинства своих сочинений («Надежда... Пышности трескучей далеки / Простые, скромные и нежные стишки» [Мольер 1965–1967 (2): 328]; «Столь тонко он (сонет. — С. П.) построен, / Что у принцессы был хвалою удостоен» [Там же (4): 131]). В качестве подтверждения поэтического мастерства используется указа-

ние на быстроту сочинительства: Маскариль сообщает, что написал свой сонет «вчера у герцогини» [Там же (1): 273], Оронт — «в несколько минут» [Там же (2): 328]. В последнем случае иронию автора над такого рода доказательством таланта усиливает скептически трезвая ответная реплика Альцеста: «Количество минут — не главное для дела» [Там же: 328].

Благосклонные суждения о стихах звучат уже после первых прочитанных строк. Похвала поэту может быть выражена в форме нескольких лаконичных реплик, как в «Графине д'Эскарбаньяс» и «Мизантропе», или же представлена более развернуто. В «Смешных прециозницах» и особенно в «Ученых женщинах» диалог включает восхищенные возгласы, цитаты, примеры, суждения. В числе главных поэтических находок объявляются междометие *ого!* (в оригинале *oh*, «Смешные прециозницы») и наречное выражение *так и сяк* (в оригинале *quoi'on die*, «Ученые женщины»). В стихах они выполняют вспомогательную функцию, но в обеих комедиях участники диалога наделяют их надуманными значениями и приравнивают по весомости к поэме (первая) и целой пьесе (вторая). Мольер прибегает к этому преувеличенному сравнению, чтобы подчеркнуть комическую направленность всего диалога. Той же цели служат и другие преувеличения, в частности, обобщающая оценка сонета Филинтом в «Мизантропе» («Изящнее стиха нигде я не слышал» [Мольер 1965–1967 (2): 329]) и Филиантой в «Ученых женщинах» («Никто не сочинял еще таких стихов» [Там же (4): 136]). При незначительной смысловой нюансировке и разном лексическом оформлении мысль персонажей выражается с помощью отрицательных местоимений *нигде* и *никто* (в оригинале идентичное *jamais*), что еще больше сближает процитированные реплики.

Обсуждение стихов строится на повторе слушателями отдельных слов или строк рифмоплета с последующими комментариями. Первый прием позволяет Мольеру подчеркнуть слабые места прочитанных сочинений, второй — недалекость и безвкусицу самих говорящих. Такая форма диалога лучше всего разработана в «Ученых женщинах», где в обсуждении принимают участие сразу три дамы-прециозницы. Они восторгаются стихами без всякой меры и должных на то оснований, самоуверенно рассуждают об особенностях поэтической речи (метафорах, катренах, терцетах), демонстрируют собственное умение выражаться возвышенно, что в их представлении означает говорить перифразами. Реплики ученых дам отражают мольеровскую насмешку над неестественностью псевдогалантной речи. Ее надуманность и избыточность высмеиваются и в «Смешных прециозницах», когда Маскариль дает пояснения к своему сонету. Показательно, что если в ранней комедии драматург использует форму автокомментария поэта, чтобы в трех его репликах подшутить над крайностями галантного стиля, то в «Ученых женщинах», вкладывая суждения о стихах в уста прециозниц, создает целую сцену-пародию на салонную беседу.

В числе других пародийных сцен галантного характера, требующих отдельного рассмотрения, назовем церемонию посвящения господина Журдена в мамамуши в четвертом действии «Мещанина во дворянстве» и

финал «Мнимого больного», представляющий собой посвящение Аргана в доктора. В рамках этой статьи ограничимся констатацией того, что обе сцены выполняют функцию вставного спектакля и содержат элементы декламации, музыки и танца. Такого рода интермедии комедиограф регулярно вводит в свои пьесы с середины 1660-х годов, что свидетельствует об усилении влияния галантной культуры на его позднее творчество.

С комедией «Мнимый больной» связан случай текстуального повтора в драматургии Мольера. Самый известный подобный пример — это фрагменты диалогов из «Дона Гарсии Наваррского», перенесенные в «Мизантропа». Они используются во втором и главным образом в третьем явлении четвертого действия, где Альцест предстает одержимым ревностью к Селимене. Все переключки определены и перечислены А. Риффо [Riffaud 2010: 1462–1463]. В дополнение к его данным укажем, что самой большой текстуальной репризой является монолог героя, наполненный стенаниями по поводу неверности и лжи возлюбленной (д. 4, яв. 3, ст. 1286–1311). Он включает 29 строк, из которых 21 (1289–1301, 1304–1310) [Molière 2010 (1): 703–704] полностью воспроизводит фрагмент монолога дона Гарсии (ст. 1276–1289, 1291–1297) [Ibid. (2): 797], состоящего в свою очередь из 36 строк (д. 4, яв. 8, ст. 1266–1301). Обстоятельства, при которых персонажи произносят эти слова, не идентичны, но похожи: Альцест обнаруживает письмо Селимены, адресованное другому, дон Гарсия видит донью Эльвиру в объятиях незнакомого мужчины. Оба воспринимают случившееся как доказательство измены возлюбленных, что и выражают в форме обвинений и упреков. Следующая после ответа Селимены реплика Альцеста, состоящая из четырех строк, также является полным заимствованием из «Дона Гарсии», где, однако, она входит совсем в другой диалог между центральными персонажами (д. 2, яв. 5).

В остальных случаях Мольер использует краткие включения в одну-две строки или находит иные слова и выражения для передачи близкого по смыслу содержания. В «Мизантропе», в сравнении с «Доном Гарсией», сохраняя тематику диалога, драматург укорачивает реплики героя и еще больше — героини. Прибегая к текстуальному самоповтору, он поразному выстраивает общую линию развития сюжета. Если подозрения дона Гарсии оказываются напрасными и в финале он счастливо соединяется с доньей Эльвирой, то Альцеста ждут полное разочарование и разрыв с Селименой, которая лишь по видимости ведет себя галантно, но в действительности оказывается ветреной кокеткой. Такая смысловая трансформация отражает мольеровскую рефлексию над интерпретацией мотива ревности в любовном сюжете. Обратим внимание, что на русском языке смысловые аналогии между отдельными репликами персонажей сохраняются, а вот дословные повторы нет. Это, по всей видимости, объясняется работой разных переводчиков и лишь отчасти компенсируется кратким упоминанием о заимствовании отдельных стихов в комментариях к пьесе [Бояджиев 1966: 527].

В плане текстуальных самоповторений, связанных с любовными перипетиями сюжета, не менее показательна сцена из «Мнимого больного», в которой Арган и Туанета спорят о судьбе Анжелики. Отец семейства гро-

зится отдать свою дочь в монастырь, а служанка уверяет его в том, что ничего подобного не произойдет (д. 1, яв. 5). Этот диалог повторяет схему, апробированную в «Плутнях Скапена», когда Аргант настаивает на своем праве расторгнуть брак сына, а слуга ему возражает (д. 1, яв. 6). Как справедливо указывает Р. Гишемер, при том, что «предмет спора разный, реплики совпадают» [Guichemerre 1992: 55]. Хотя на русском языке пьесы представлены разными переводчиками («Плутни Скапена» — Н. Л. Дарузес, «Мнимый больной» — Т. Л. Щепкиной-Куперник), смысловая, лексическая и синтаксическая близость соответствующих фрагментов не вызывает сомнения. В оригинале текстуальные совпадения еще более очевидны и представляют собой повтор 24 реплик, в которых отличия (выделены подчеркиванием) обусловлены только особенностями содержания:

Molière. Les Fourberies de Scapin.
Acte 1, scène V

SCAPIN: Non, je suis sûr qu'il ne le fera pas.
ARGANTE: Je l'y forcerai bien.
SCAPIN: Il ne le fera pas, vous dis-je.
ARGANTE: Il le fera ou je le déshériterai.
SCAPIN: Vous?
ARGANTE: Moi.
SCAPIN: Bon!
ARGANTE: Comment, bon?
SCAPIN: Vous ne le déshériteriez point.
ARGANTE: Je ne le déshériterai point?
SCAPIN: Non.
ARGANTE: Non?
SCAPIN: Non.
ARGANTE: Hoy! Voici qui est plaisant. Je ne déshériterai point mon Fils?
SCAPIN: Non, vous dis-je.
ARGANTE: Qui m'en empêchera?
SCAPIN: Vous-même.
ARGANTE: Moi?
SCAPIN: Oui. Vous n'aurez pas ce cœur-là.
ARGANTE: Je l'aurai.
SCAPIN: Vous vous moquez.
ARGANTE: Je ne me moque point.
SCAPIN: La tendresse Paternelle fera son office.
ARGANTE: Elle ne fera rien.
[Molière 2010 (2): 380–381]

Molière. Le Malade imaginaire.
Acte 1, scène V

TOINETTE: Non, je suis sûre qu'elle ne le fera pas.
ARGAN: Je l'y forcerai bien.
TOINETTE: Elle ne le fera pas, vous dis-je.
ARGAN: Elle le fera, ou je la mettrai dans un Couvent.
TOINETTE: Vous?
ARGAN: Moi.
TOINETTE: Bon!
ARGAN: Comment, bon?
TOINETTE: Vous ne la mettez point dans un Couvent.
ARGAN Je ne la mettrai point dans un Couvent?
TOINETTE: Non.
ARGAN: Non?
TOINETTE: Non.
ARGAN: Ouais! voici qui est plaisant : je ne mettrai pas ma Fille dans un Couvent, si je veux ?
TOINETTE: Non, vous dis-je.
ARGAN: Qui m'en empêchera?
TOINETTE: Vous-même.
ARGAN: Moi?
TOINETTE: Oui. Vous n'aurez pas ce cœur-là.
ARGAN: Je l'aurai.
TOINETTE: Vous vous moquez.
ARGAN: Je ne me moque point.
TOINETTE: La tendresse paternelle vous prendra.
ARGAN: Elle ne me prendra point.
[Molière 2010 (2) 650–651]

Этот пример текстуальной репризы без смыслового приращения, вероятно, стал следствием практической необходимости побыстрее закончить пьесу, оказавшуюся для тяжело больного драматурга последней.

Проведенное исследование позволяет заключить, что присущие Мольеру самоповторения отражают динамику его художественного поиска, вызванного стремлением разнообразить любовные перипетии и наполнить комедию новым содержанием. Повторное использование ранее апробированных элементов помогло драматургу сместить любовную интригу из центра сюжета и сфокусировать его на характере одного из героев-родителей, которые из-за своих навязчивых идей препятствуют соединению двух влюбленных. Изображение присущих этим героям маний показывает умение Мольера уловить значимые составляющие французской культуры XVII в. — ученость и галантность. Поддерживая эту новую тематику с помощью повторов образов, мизансцен, диалоговых схем, он постоянно их варьирует и полнее разрабатывает. В результате Мольер все больше отходит от сниженного фарсового комизма и усиливает сатиру над такими проявлениями учености и галантности, которые порождали нелепые подражания и оборачивались своей противоположностью. Таким образом, повторения в творчестве драматурга отчасти остаются данью риторической традиции и театральной прагматике, но в большей степени свидетельствуют о постоянной рефлексии Мольера над задачами комедии, следствием которой стала трансформация жанра в сторону большей обусловленности образов картиной нравов эпохи.

Источники

- Мольер 1965–1967 — *Мольер*. Полн. Собр. соч.: в 4 т. [Пер. с фр.] / Вступ. ст. и коммент. Г. Н. Бояджиева. М.: Искусство, 1965–1967.
- Molière 2010 — *Molière*. Œuvres complètes: En 2 vol. / Sous la dir. de G. Forestier, C. Bourqui. Paris: Gallimard, 2010.

Литература

- Андреев 2011 — *Андреев М. Л.* Классическая европейская комедия: структура и формы. М.: РГГУ, 2011.
- Бергсон 1914 — *Бергсон А.* Смех / Пер. с фр. И. Гольденберга // Бергсон А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5: Введение в метафизику. Смех [и др. произв.]. СПб.: М. И. Семенов, 1914. С. 96–206.
- Бояджиев 1966 — *Бояджиев Г. Н.* Комментарии // Мольер. Полное собрание соч.: В 4 т. / Вступ. ст. и коммент. Г. Н. Бояджиева. Т. 2. М.: Искусство, 1966. С. 519–530.
- Веселовский 1989 — *Веселовский А. Н.* Эпические повторения как хронологический момент // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Высш. шк., 1989. С. 76–101.
- Делез 1998 — *Делез Ж.* Различие и повторение / Пер. с фр. Н. Б. Маньковской, Э. П. Юровской. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998.
- Женетт 1998 — *Женетт Ж.* Повторяемость / Пер. с фр. Н. Перцова // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. Т. 2. М.: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. С. 354–377.

- Жирмунский 1977 — *Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика: Избранные труды. Л.: Наука, Ленингр. отд-е, 1977.
- Керкегор 1997 — *Керкегор С.* Повторение. Опыт экспериментальной психологии Константина Констанция / Пер. с датск. П. Г. Ганзена. М.: Лабиринт, 1997.
- Левина-Паркер 2006 — *Левина-Паркер М.* Повторение. Répétition. Репетиция? Об одной повествовательной стратегии у Набокова и Белого // Империя Н. Набоков и наследники. Сб. ст. / Ред.-сост. Ю. Левинг, В. Сошкин. М.: Нов. лит. обозрение, 2006. С. 482–506.
- Лихачев 1998 — *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М.: Наука, 1998.
- Мелетинский 1968 — *Мелетинский Е. М.* Повторы // Мелетинский Е. М. «Эдда» и ранние формы эпоса. М.: Наука, 1968. С. 19–41.
- Смирнов 1995 — *Смирнов И. П.* Порождение интертекста (элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака). 2-е изд. СПб.: [Языковой центр СПбГУ], 1995.
- Тард 1892 — *Тард Г.* Законы подражания (*Les lois de l'imitation*) / [Пер. с фр.]. СПб.: Тип. и Литография С. Ф. Яздовского и К°, 1892.
- Фарино 2004 — *Фарино Е.* Введение в литературоведение: Учеб. пособие. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2004.
- Шкловский 1929 — *Шкловский В.* О теории прозы. М.: Федерация, 1929.
- Шумило 2021 — *Шумило С. М.* Повтор как художественный прием в литературе стиля «плетение словес»: к вопросу о заимствовании гимнографических тропов // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. Т. 43. № 3. 2021. С. 92–101. <https://doi.org/10.15393/uchz.art.2021.606>.
- Эйхенбаум 1922 — *Эйхенбаум Б. М.* Мелодика русского лирического стиха. Пб.: Опо-яз, 1922.
- Bourqui 2018 — *Bourqui C.* Molière auteur galant : *an inconvenient truth*. Conditions d'émergence d'une "vérité qui dérange" // Littéraire : Pour Alain Viala. T. 1 / Sous la dir. de M. Roussillon et al. Arras: Artois Presses Université, 2018. P. 193–202.
- Forestier 1981 — *Forestier G.* Le Théâtre dans le théâtre : sur la scène française du XVII^e siècle. Genève: Droz, 1981.
- Forestier 1988 — *Forestier G.* L'Impromptu de Versailles ou Molière réécrit Molière // Cahiers de la littérature du XVII^e siècle. № 10. 1988. P. 197–217.
- Gauthier 2007 — *Gauthier P.* Répéter pour déniaiser? Figures de la répétition et comique chez Cyrano de Bergerac // Études littéraires. Vol. 38. № 2–3. 2007. P. 101–113. <https://doi.org/10.7202/016347ar>.
- Gruffat 2007 — *Gruffat S.* Le Ragotin de Scarron ou la vitalité du comique de répétition // Études littéraires. Vol. 38. № 2–3. 2007. P. 115–126. <https://doi.org/10.7202/016348ar>.
- Guardia 2007 — *Guardia J. de.* Poétique de Molière. Comédie et répétition. Genève: Droz, 2007.
- Guichemerre 1992 — *Guichemerre R.* Molière imitateur de lui-même : la "retractatio" dans ses dernières comédies // Littératures. № 27. 1992. P. 45–59.
- Lebègue 1964 — *Lebègue R.* Molière et la farce // Cahiers de l'Association internationale des études françaises. № 16. 1964. P. 183–201.
- Moncelet 2007 — *Moncelet Ch.* Répétition et humour dans les Fables de La Fontaine // Études littéraires. Vol. 38. № 2–3. 2007. P. 127–143. <https://doi.org/10.7202/016349ar>.
- Nédélec 2000 — *Nédélec C.* Galanteries burlesques, où burlesque galant? // Littératures classiques. № 38. 2000. P. 117–137.

- Riffaud 2010 — Riffaud A. Le Misanthrope. Notes // Molière. Œuvres complètes: En 2 vol. Vol. 1 / Sous la dir. de G. Forestier, C. Bourqui. Paris: Gallimard, 2010. P. 1453–1465.
- Viala 2008 — Viala A. La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution. Paris : Presses Universitaires de France, 2008.

References

- Andreev, M. L. (2011). *Klassicheskaia evropeiskaia komediia: struktura i formy* [Classic European comedy: structure and forms]. RGGU. (In Russian).
- Bergson, A. (1991). *Le rire: essai sur la signification du comique*. Presses universitaires de France.
- Boiadzhiev, G. N. (1966). Kommentarii [Comments]. In Mol'er [= Molière]. *Polnoe sobranie sochinenii* (Vol. 2, pp. 519–530). Iskustvo. (In Russian).
- Bourqui, C. (2018). Molière auteur galant: an inconvenient truth. Conditions d'émergence d'une "vérité qui dérange". In M. Roussillon et al. (Eds.). *Littéraire : Pour Alain Viala* (Vol. 1, pp. 193–202). Artois Presses Université.
- Deleuze, J. (1968). *Différence et répétition*. Presses Universitaires de de France.
- Eikhenbaum, B. M. (1922). *Melodika russkogo liricheskogo stikha* [The melody of Russian lyrical verse]. Opoiaz. (In Russian).
- Farino, E. [= Faryno, J.] (2004). *Vvedenie v literaturovedenie: Uchebnoe posobie* [Introduction to literary studies: A textbook]. Izdatel'stvo RGPU im. A. I. Gertsena. (In Russian).
- Forestier (1981). *Le Théâtre dans le théâtre: sur la scène française du XVII^e siècle*. Droz.
- Forestier, G. (1988). L'Impromptu de Versailles ou Molière réécrit Molière. *Cahiers de la littérature du XVII^e siècle*, 10, 197–217.
- Gauthier, P. (2007). Répéter pour déniaiser? Figures de la répétition et comique chez Cyrano de Bergerac. *Études littéraires*, 38(2–3), 101–113. <https://doi.org/10.7202/016347ar>.
- Genette, G. (1967–1970). *Figures* (3 Vols.). Seuil.
- Gruffat, S. (2007). Le Ragotin de Scarron ou la vitalité du comique de répétition. *Études littéraires*, 38(2–3), 115–126. <https://doi.org/10.7202/016348ar>.
- Guardia, J. de. (2007). *Poétique de Molière. Comédie et répétition*. Droz.
- Guichemerre, R. (1992). Molière imitateur de lui-même : la "retractatio" dans ses dernières comédies. *Littératures*, 27, 45–59.
- Kierkegaard, S. (1843). *Gjentagelsen. Et Forsøg i den eksperimenterende Psychologi af Constantin Constantius* C. A. Reitzel.
- Lebègue, R. (1964). Molière et la farce. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 16, 183–201.
- Levina-Parker, M. (2006). Povtorenie. Répétition. Repetitsiia? Ob odnoi povestvovatel'noi strategii u Nabokova i Belogo [Repetition. Répétition. Rehearsal? On a certain narrative strategy in Nabokov's and Bely's prose]. In Iu. Leving, & V. Soshkin (Eds.). *Imperiia N. Nabokov i nasledniki: Sbornik statei* (pp. 482–506). Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Likhachev, D. S. (1998). *Poetika drevnerusskoi literatury* [The poetics of Old Russian literature] (3rd ed.). Nauka. (In Russian).
- Meletinskii, E. M. (1968). Povtory [Repetitions]. In E. M. Meletinskii. *"Edda" i rannie formy eposa* (pp. 19–41). Nauka. (In Russian).
- Moncelet, Ch. (2007). Répétition et humour dans les Fables de La Fontaine. *Études littéraires*, 38(2–3), 127–143. <https://doi.org/10.7202/016349ar>.
- Nédélec, C. (2000). Galanteries burlesques, où burlesque galant? *Littératures classiques*, 38, 117–137.

- Riffaud, A. (2010). Le Misanthrope. Notes. In G. Forestier, & C. Bourqui (Eds.). *Molière. Œuvres complètes* (2 Vols., Vol. 1, pp. 1453–1465). Gallimard.
- Shklovskii, V. (1929). *O teorii prozy* [On the theory of prose]. Federatsiia. (In Russian).
- Shumilo, S. M. (2021). Povtor kak khudozhestvennyi priem v literature stilia “pletenie sloves”: k voprosu o zaimstvovanii gimnograficheskikh tropov [Repetition as a literary device in “flowery style” writings: the issue of hymnographic tropes borrowing]. *Uchenyye zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta*. 43(3), 92–101. <https://doi.org/10.15393/uchz.art.2021.606>. (In Russian).
- Smirnov, I. P. (1995). *Porozhdenie interteksta (elementy intertekstual'nogo analiza s primerami iz tvorchestva B. L. Pasternaka)* [Generation of intertext (elements of intertextual analysis with examples from the work of B. L. Pasternak)] (n. e.). (In Russian).
- Tarde, G. (1890). *Les lois de l'imitation: étude sociologique*. Félix Alcan.
- Veselovskii, A. N. (1989). Epicheskie povtoreniia kak khronologicheskii moment [Epic repetitions as a chronological moment]. In A. N. Veselovskii. *Istoricheskaya poetika* (pp. 76–101). Vysshaya shkola. (In Russian).
- Viala, A. (2008). *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*. Presses Universitaires de France.
- Zhirmunskii, V. M. (1977). *Teoriia literatury. Poetika. Stilistika: Izbrannye trudy* [Theory of literature. Poetics. Stylistics: Selected works]. Nauka, Leningradskoe otdelenie. (In Russian).

Информация об авторе

Светлана Юрьевна Павлова

доктор филологических наук
доцент, профессор, кафедра русской
и зарубежной литературы,
Саратовский национальный
исследовательский государственный
университет им. Н. Г. Чернышевского
Россия, 410012, Саратов,
ул. Астраханская, д. 83
✉ pavlovasy@sgu.ru

Information about the author

Svetlana Yurievna Pavlova

Dr. Sci. (Philology)
Associate Professor, Professor,
Department of Russian and Foreign
Literature, Saratov State University
Russia, 410012, Saratov, Astrakhanskaya
Str., 83
✉ pavlovasy@sgu.ru