

## ВОПРОСЫ ТЕОРИИ ЖАНРА КОМЕДИИ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

**В статье рассматриваются пьесы К.-А. Вуазенона, в которых нашли отражение основные проблемы развития жанра комедии в первой половине XVIII века.**

В первой половине XVIII века вопрос о дальнейших путях развития послемольеровской комедии стоял достаточно остро. Это было связано с тем, что «комедийный жанр... вступил в полосу длительного кризиса»<sup>1</sup>. К вопросам теории жанра обращались такие драматурги, как Ф.-М. Вольтер, К.-А. Вуазенон, а позже Д. Дидро, П. Бомарше и другие. Например, уже Вольтер, стремясь соединить в своей драматургии лучшие черты комедии Шекспира и классицистской комедии, написал пьесу «Блудный сын» (1736), утверждая в ней возможность смешения серьезного и шуток, комического и трагического, потому что «так же пестра и человеческая жизнь; нередко одно и то же происшествие влечет за собой все эти контрасты», а в предисловии к трагедии «Скифы» он указывал, что «это театральное новшество все целиком заимствовано из природы»<sup>2</sup>. В «Храме вкуса» (1731) Вольтер высказывался по вопросам развития современного и прошлого искусства, проанализировал состояние драматургии. В частности, говоря об эстетике классицизма, он отмечал творчество П. Корнеля, Ж. Расина, Ж.-Б. Мольера. Их произведения Вольтер оценивал с позиций просветительской эстетики: Корнеля называет «великим и пламенным», Расина – «нежным» и ругает Мольера за отсутствие поучительного начала в его пьесах, особенно в фарсах<sup>3</sup>.

С другой стороны, к анализу состояния комедии в начале XVIII века обратился писатель К.-А. Вуазенон (1708-1775), известный человек своего времени: будучи аббатом, он являлся полномочным представителем святейшего епископа в министерстве, был членом французской Академии, являлся автором ряда стихотворных, прозаических и драматических произведений. Творчество К.-А. Вуазенона специально никогда не исследовалось. Имя писателя приводится в числе талантливых прозаиков литературы рококо, но не более<sup>4</sup>. Тем не менее, известно, что Вуазенон принимал участие в спорах о современном искусстве в салонах Парижа, где на основе антифеодальной и антиклерикальной критики рождалась эстетика Просвещения. Об этом свидетельствует творчество поэтов Г. де Шолье, Ш. Лафара, драматурга К. Кребийона-сына, прозаиков А. Кейлюса, С. де Буффлера.

Следует при этом заметить, что некоторые из писателей рококо были связаны узами дружбы с Вольтером, как, например, С. де Буффлер, но оставались все же «галантными шансонье».

Вуазенон как писатель рококо был известен русскому читателю по «турецкой повести» «Султан Мизапурф и принцесса Гриземина» и комедии «Опыт дружбы», написанной совместно с Ш. Фаваром. Пьеса переведена неким И. Ш.<sup>5</sup>, а комедия – В. Вороблевским<sup>6</sup> в 1779 году. В том же году произведения были напечатаны в Санкт-Петербурге и Москве.

Собственно, этими сведениями и ограничивается знакомство русского читателя с французским автором. Однако две его пьесы, посвященные спорам вокруг послемольеровской комедии, незаслуженно обойденные вниманием критиков и исследователей литературы, требуют пристального изучения. Это своеобразная диалогия из диалога и комедии: «Школа Света, диалог в стихах с прологом с Призраком Мольера» («L'École du Monde, dialogue en vers, précédé du prologue de L'Ombre de Molière») и «Возвращение Призрака Мольера» («La Retour de L'Ombre de Molière»). Аллегорическая диалогия Вуазенона стала заметным явлением во французской литературе начала XVIII века, судя по тому, что комедия «Возвращение Призрака Мольера» появилась спустя месяц после «Диалога», поставленного на сцене Комеди Франсез 14 октября 1739 года. Комедия прошла в том же театре уже 21 ноября.

Спор о комедии в пьесе Вуазенона разворачивается на трех уровнях в нескольких вариантах, отражая внутренние противоречия драматурга, который, с одной стороны, оспаривает первенство мольеровской комедии, а с другой, – все же признает ее как единственно верную в финале. В целом, спор разворачивается на таких уровнях, как:

- 1) авторский, представленный в Послании-обращении;
- 2) эстетический, собственно спор между Духом и Призраком в Прологе;
- 3) художественный, проявляющийся в диалоге между Мудростью, Светом и учениками Мудрости Жюли и Дамоном.

Главными действующими лицами являются аллегорические персонажи. Это позволило Вуазе-

нону схематизировать суть споров вокруг послемольеровской комедии, в которых нередко принимался разум. Вот почему понятие «Разум» занимает особое место в тексте Послания, Пролога и Диалога. Оно встречается в пьесах как «la Raison», «l'Esprit» и «Bon-sens». Почему драматург в качестве ведущего образа взял «l'Esprit», становится ясным, если заглянуть в смысловую структуру каждого из трех понятий слова «разум»<sup>7</sup>:

<b>la raison</b>	<b>l'esprit</b>	<b>bon-sens</b>	
разум	ум	чувство	
рассудок	рассудок	рассудок	
интеллект	остроумие	сознание	
рассудительность	<u>дух, сознание</u>	<u>смысл</u>	
здоровый смысл	смысл	здоровый смысл	} Bon-sens
	<u>дух, привидение</u>	здоровомыслие	

Внутренние связи представленных понятий определяли суть главной категории эпохи Просвещения. При этом особо следует отметить и параллельную ей «Bon-sens». Разложение на смысловые части идиоматического словосочетания дает ключ к пониманию сущности спора в эстетике Просвещения: «хорошее чувство» как чувство разума. Формула «Bon-sens» уже заложила основу для объективной необходимости к воспитанию «ума и сердца», к чему придут просветители в результате своих теоретических изысканий.

Наиболее устоявшейся была категория «la raison», которая, согласно «Le Petit Robert. Dictionnaire»<sup>8</sup>, вошла в общественное сознание с 980 года и в основе своей содержит «ratio». В XVII веке «la raison» становится синонимом «bon-sens», к которому апеллировали классицисты, а в XVIII веке этим словом пользовались, когда говорили о философии Просвещения. В то же время уже в XI веке было зафиксировано слово «l'esprit» в значении «Святой Дух». Оно так и осталось среди других лексических значений слова до сих пор. Со временем понятие «l'esprit» приобрело более широкое содержание и стало отражать самые разные аспекты духовной, философской и художественной сфер жизни. Именно данное обстоятельство, на наш взгляд, позволило Вуазенону назвать главного персонажа диалога L'Esprit. В зависимости от контекста он может быть понят и как Дух, и как Разум, и как Дух-сознание. В целом, смысл аллегорий в пьесах драматурга может быть постигнут только в контексте всего действия. Так, например, Послание к «Школе Света» начинается следующим образом:

Ma Femme, je te dois l'hommage de mes Vers;  
Je le refuse aux Grands que le faste enveloppe;  
J'adorai leur éclat, j'adorai leurs travers,  
L'Amour m'a rendu Misanthrope<sup>9</sup>.

Жена моя, я тебе обязан  
выражением признательности за мои стихи;  
Я отказываю в этом Великим,  
которых окружает блеск:  
Я восхищался их блеском, я обожал их недостатки,  
Любовь превратила меня в Мизантропа.

По ходу чтения Послания становится ясным, что женой драматург считает Музу. Он кокетничает с Музой-женой, называя ее плутовкой; он избегает ее, когда та стучится к нему, и очень рад, что Муза не всегда бывает с ним любезной. Великий – это Мольер, Призрак которого появится в Прологе. В результате на сцене предполагается представить сразу трех персонажей – Автора, Великого и Музу, то есть Творчество, олицетворением которого должен быть Дух. Великому Автор бросает своеобразный вызов, патетически заявляя:

J'ai démasqué le monde, &\* j'ai vû sous me yeux.  
Les talens de l'Esprit unis avec le vise...  
Souvent le coeur avec les ennuyeux,  
L'envie au vrai mérite ouvrant un précipice;  
Le flatteur élevé, l'honnête homme abbatu,  
La belle un monstre de caprice,  
La laide, un monstre de vertu...<sup>10</sup>

Я разоблачил мир, я увидел его  
собственными глазами.  
Таланты Разума, объединенные с пороком...  
Сердце часто с тоской,  
Зависть, за заслуги ведущая в бездну;  
Льстец вознесен, честный человек повержен,  
Красавица – капризное чудовище,  
Дурнушка – добродетельное чудовище...

Автор сталкивает разумное и эмоциональное. Дух и Призрак спорят об истинном искусстве и настоящей веселой комедии, о ее роли в жизни общества. Вуазенон сближается с просветителями, заявляя:

Je croyais la Raison orgueilleuse & sauvage ...<sup>11</sup>

Я считал Разум гордым и диким.

«Дикий» разум читается как античный, на который ориентировался Великий. Автор, сам драматург, соединяясь с образом Великого, как бы от лица Призрака Мольера, кокетливо замечает:

Les Dieux me rendent la lumière  
Pour venir réformer Messieurs les Beaux-Esprits.  
Pourront-ils bien en moi reconnoître Molière?  
Le Royaume des Morts est plein de leurs Ecrits.  
Plaute, Térence, & moi, nous jugeons leurs Ouvrages<sup>12</sup>.

Боги отдают мне свет,  
 Чтобы я пришел преобразовать  
 господ Великого Разума.  
 Смогут ли они признать во мне Мольера?  
 Королевство мертвых полно их сочинениями.  
 Плавт, Теренций и я, мы судим об их произведениях.

В споре о комедии, с одной стороны, выступает Разум и его проводник в творчестве Мольер, с другой – Дух и Поэзия, которые не желают иметь ничего общего с Призраком. В частности, Дух не признает в качестве главной цели художника следование за Здравым Смыслом. По его мнению, Великий лишил Духа привлекательности:

Pour critiquer les moeurs, il prenoit ma lumiere.  
 Mes efforts etoient vains pour forcer ma prison,  
 Il commettoit ma garde a la raison,  
 Qui me tenoit toujours par la lisiere<sup>13</sup>

Чтобы критиковать нравы, он брал мой свет.  
 Мои усилия были напрасны,  
 чтобы взломать мою тюрьму,  
 Он доверял мою охрану Разуму,  
 Который держал меня всегда в строгих рамках.

И далее признается, что Мольер создал двух детей – Остроумие и Здравый Смысл как слуг людских. И если Поэзия объявляет себя дочерью Природы, то Дух считает себя лишь сопровождением Фортуны. Он мечтает воспевать только чувства, только пламя любви, но, утверждает Дух, Чувство погублено Эпиграммой, а Поэзия увяла. Против угнетенности, стремления к изысканности и даже вычурности Духа, в образе которого легко угадывался писатель рококо, активно выступает Призрак Мольера. По его мнению, чтобы увидеть Поэзию румяной и прекрасной, подобной Авроре, нужно лишь глянуть в зеркало. Он не верит, что современная публика настроена только на нечто нереальное, что она рукоплещет только банальности, облаченной в вычурные формы. Призрак, подобно самому мэтру Мольеру, обрушивается на критиков, сравнивая их с шершнями, на которых трудится пчела-драматург. Он не понимает, как можно отвергать умную пьесу, рассудительные монологи, пьесу, содержащую Здравый Смысл, поэтому с тоской замечает:

Je ne me mêle point de ce Théâtre – là;  
 Mais celui sur lequel nous sommes,  
 Fut de tous tems le Théâtre des hommes.  
 Le Bon-Sens, la Nature...<sup>14</sup>

Я совсем не участвую в том Театре;  
 Но в этом, в котором мы все,

Который во все времена был театром людей.  
 Здравый Смысл, Природа...

Однако Дух утверждает, что именно разумное начало, умные тирады гонят зрителя из театра. Изменилась и его, Духа, судьба:

Dès qu'il fut mort\*, je sortis d'esclavage.  
 Tout fut rempli de mes accens.  
 La Nature cria; mais ses cris impuissans  
 Ne firent qu'ani mer ma rage,  
 Et j'assassinai le Bon-sens<sup>15</sup>.

Как только он умер, я вышел из рабства.  
 Все наполнилось моим звучанием.  
 Природа закричала, но ее бессильные крики  
 Только возбуждали мою ярость,  
 И я убил Здравый Смысл.

Потому Дух предлагает своеобразное пари Призраку – показать образец новой пьесы, интересной современному зрителю. В ней все будет красиво, а пьеса-премьеры Автора, пронизанная «диким и дурным» вкусом, покажет, как наказывается порок. Пьесу предлагается назвать «Школой Света». Она должна послужить лекарством для Духа. Призрак соглашается, но предупреждает, что еще в «Критике» (имеется в виду «Критика «Школы жен») он, Мольер, указывал:

Nos préceptes sont pour les hommes,  
 Et le public est notre précepteur<sup>16</sup>.

Наши наставления адресованы людям,  
 А зритель – наш учитель.

За собой Призрак оставляет право освистать неудачный опыт. С этим он удаляется в партер. Так ненавязчиво Вуазенон напомнил зрителю об особой любви Мольера к партеру, мнению которого драматург всегда доверял.

Зритель видит, как Призрак Мольера спускается в партер, а на сцене следом появляются персонажи экспериментальной пьесы – Мудрость (Добродетель, как указано в списке действующих лиц) и ее ученики – Жюли и Дамон, за ними – Внешность, Привычка, Свет. Само действие при этом не имеет особого значения. Важен диалог, поэтому используется архаическая форма, когда на сцене всегда три персонажа, попеременно высказывающих свое мнение на предмет. Диалог начинается Мудрость, а завершает – Свет. Если аллегорическая формула Мудрость однозначна по содержанию и толкованию, то Свет воспринимается в Послании как общество, а в диалоге – как персонаж, оли-

цветворяющий это общество. Мудрость выходит на сцену в одежде старухи, а Свет появляется ближе к концу диалога в образе светского человека, аристократа духа, живущего по законам, далеким от представлений Добродетели.

В начале диалога от Мудрости решают уйти ее ученики. Они заявляют, что с ней скучно, ее вид вызывает жалость. Молодые люди не хотят слушать назиданий, их влечет нечто необычное, некое новое наслаждение, способное удовлетворить честолюбивое сердце. Жюли и Дамон хотят найти свое место в искусстве, пренебрегая советами старости. «Мудрость = старость» – достаточно традиционная формула из устной народной поэзии, позволяющая предельно кратко обозначить суть образа Мудрости и всех ее поступков и советов. Интересно, что устами Мудрости Вуазенон практически отстаивал принципы комедии Мольера: правда жизни отражается в искусстве, как в зеркале; каждое мгновение жизни укрепляет сердце, увеличивает нравственное богатство, упрочивает дружбу. При этом Мудрость прибегает к помощи Басни, чтобы доказать ученикам, что источник знаний не имеет возраста.

Басня рассказывает притчу о человеке, который на берегу реки увлекся цветами и не заметил, как зашел далеко и, тем самым, нарушил покой Природы. Он неожиданно оказался возле Цветистого холма, за которым скрывается множество змей. Человеку был подан знак – герб с надписью, гласящей, что «розы увянут, и вас будут окружать одни чудовища, если не успеете перейти реку»<sup>17</sup>. Однако человек презрел и герб, и надпись. Он решил подождать, когда спадет вода, чтобы перейти на другой берег, но поток все усиливался, и человек не воспользовался предоставленной ему возможностью вовремя. Собственно, Басня аллегорически описала спор писателей рококо с их цветистым стилем, уничтожающим за внешними формами содержание, с писателями, придерживающимися разумного начала в творчестве. В продолжение спора появляются на сцене Внешность и Привычка (Склонность). Они высказывают свое представление об искусстве.

Внешность заявляет, что она стремится избежать высшего света с его изысканными формами выражения мыслей, с его переодеваниями и искусственной оболочкой сердца вместо естественных чувств. Но в то же время Внешность признается, что ей нравится искусство оболыщать манерами и словами:

Je trompe le mortels, & m'en fais applaudir.  
Le monde est compose de divers caractères:  
C'est un tableau changeant de portraits opposés...<sup>18</sup>

Я обманываю смертных и заставляю  
их аплодировать мне.  
Свет – это собрание разных характеров:  
Это меняющаяся картина  
противоположных портретов...

Привычка, напротив, склонна более к реальной, земной жизни, не уводящей человека в мир каких-либо иллюзий, хотя именно мистерией она стремится убеждать и доставлять наслаждение:

Je puise ma naissance au sein de la nature,  
En régnant dans ses bras je forme la beauté.  
Tous mes préceptes sont dictés par l'art plaire...<sup>19</sup>

Я нахожу свои корни в Природе.  
Покоясь на ее руках, я создал красоту.  
Все мои наставления  
продиктованы искусством нравиться.

Привычка замечает, что любовь разрушит время, что это чувство для темных сердец; ее привлекает все то, что рядом, но не то, что зажигает каприз.

И Внешность, и Привычка высказывают достаточно крайние представления о свете, его нравах и о том, какой должна быть комедия, чтобы заинтересовать зрителя: одна отстаивает манерность, загадочность, другая – приземленность, простоту. Однако обе апеллируют, прежде всего, к интересам и запросам публики. Их мнения объединяет в одно Свет, который высказывает надежду, что Жюли и Дамон с умом воспримут его уроки. Свет считает необходимым условием успешной пьесы наличие грации, гримас, наблюдение над характерами, которых так много в свете, и, конечно, немного раздражения. Должно быть ощущение заговора, благодаря которому разрушается дружба; веру следует «увеличивать, пока не лопнет»:

Stratagèmes, noirceurs, faux rapports, calomnie,  
Sur la plus belle épanchent leur poison,  
L'envil étouffe la raison.  
Et sa bouche indifcrette arrache du filence  
Des traits cachés que l'imprudence  
Déposa dans un Coeur rempli de trahison<sup>20</sup>.

Хитрости, обманы, ложные оценки, клевета  
Льют свой яд.  
Зависть душит здравый смысл,  
И рот вырывает из ткани повествования  
Скрытые черты, которые неосторожность  
вложила в сердце, наполненное предательством.

Перед нами программа писателя, ориентированного на темы пороков как главных и наиболее глубоких в раскрытии чувств человека. Сталкива-

ются две школы – Мудрости и Света. За образом первой стоит богатый опыт великих драматургов прошлого, за Светом – поиски писателей первой половины XVIII века, стремившихся создать нечто новое в искусстве, противопоставляя это новое мольеровской традиции. Предельно снижая роль Разума, Свет откровенно ориентирует зрителя на безобразное как источник интриги, заранее оговаривая цель – уничтожение добродетели. Не случайно диалог построен таким образом, что создается полное ощущение разнополярности – Мудрость в начале и Свет в конце. Аристократические вкусы разрушают сознательно все доброе и вечное, все разумное, связанное с уроками Добродетели-Мудрости. Именно так, в единстве, предлагает Вуазенон воспринимать данный образ.

Фактически, Вуазенон полемизировал не только с Мольером, но и с Вольтером, для которого, напомним, добродетель была равна совести. Свет у Вуазенона провозглашает первенство предательства, бесстыдства, лжи и доносов, то есть всего того, что призвано уничтожить разум, а следом честь, достоинство, порядочность. Однако сам драматург прекрасно понимал необходимость продолжения разговора, поскольку в своем диалоге постоянно балансировал между отрицанием и принятием мольеровской традиции, основанной на реалистических принципах. Потому вполне закономерно появление его одноактной комедии «Возвращение Призрака Мольера». Мы как бы заново вновь оказываемся в Прологе «Школы Света» в тот момент, когда Призрак спускается в партер, чтобы посмотреть экспериментальную пьесу Автора. Правда, здесь несколько другие персонажи, но главные остались теми же – это Автор, Призрак Мольера, Здравый Разум. Само действие разворачивается в покоях Талии. Сама Муза на сцене так и не появится, но ее присутствие будет ощущаться во всем, поскольку именно в покоях Талии речь пойдет о комедии. В отличие от диалога, несколько отвлеченного и обращенного, прежде всего, к проблеме вкуса, отраженного в комедии, теперь все разговоры будут сосредоточены только на вопросах содержания комедии. Призрак поднимется на сцену лишь в X сцене. До этого момента слуги Талии Финетта и Леандр будут беседовать и спорить с другими персонажами, находящимися в вестибюле дома Музы.

Интересно, что слуги тоже высказывают свое мнение на современное искусство. Это не ученики Мудрости, а скорее, самостоятельные начинающие авторы, которых привлекают и Тишина, и Здравый Смысл, и Призрак Мольера как носители и выразители принципов настоящей комедии. Что

понимать под настоящей комедией – вопрос, который составляет основную тему данной пьесы. Финетта с сожалением отмечает, что «старые авторы, умом любезные и суждением различные, исправили кривизну человеческой природы»<sup>21</sup>, а современные, хотя и создают большие картины, но вызывают лишь их неприятие. Обращаясь к Леандру, она произносит:

Crois – tu qu'un Michael – Ange, ou bien un Raphaël.  
Un Titien, un Veronese,  
Doivent placer dans un range immortel  
Les Tableaux d'un peintre en pastel<sup>22</sup>.

Веришь ли ты, что произведения Микеланджело или же Рафаэля, Тициана, Веронезе  
Можно поставить в один бессмертный ряд  
с картинами художников в пастели.

Вуазенон возвращает зрителя к спорам об искусстве в парижских салонах. От живописи он непосредственно переходит к комедии, когда Финетта Леандру читает записку, присланную из партера. В ней указывается, что каждый день дает сюжеты для доброй дюжины эпиграмм. В записке откровенно высмеивается комедия, подражающая Мольеру, но совершенно лишенная остроумия мастера, интриги, игры ума. Мы понимаем, что речь идет о той экспериментальной пьесе, которую предложил на спор Дух Призраку в диалоге, но в то же время в записке звучит критика низкопробных пьес авторов, пытающихся подражать «высокой комедии». В результате такой автор критикуется за то, что:

Il les écrit sans suite & sans project;  
Il les rassemble ensuite pièce à pièce;  
Et tout l'ouvrage est un feu violet.  
En trois Actes tous neuss il a fait une Pièce:  
Le premier Act en bouts rimes comme un Sonnet,  
Il a mis le second en mauvaise musique;  
Le troisième, sans doute, étoit le plus parfalt:  
Il étoit en dance gotique,  
Et le dénouement en ballet<sup>23</sup>.

Он пишет без продолжения, без плана;  
Затем он собирает их по кусочкам;  
И все произведение – это фиолетовый огонь.  
Он сделал пьесу в трех совершенно новых актах:  
Первый акт построен, как Сонет,  
Второй он поместил в плохую музыку,  
Третий, конечно, самый совершенный:  
Он был в форме готического танца  
И с развязкой, свойственной балету.

Такая пьеса, конечно, отвергается, а с появлением на сцене Призрака Мольера становится яс-

ным, что приход мэтра просто необходим, потому что невозможно спокойно взирать на умирание комедии. Призрак уподобляется учителю и начинает спокойно и рассудительно объяснять, что значит настоящая комедия. Он убежден, что пьеса будет отвратительной, если она лишена интриги, действия, если она ограничена только анализом этических проблем в аллегорическом диалоге. Серьезное не бывает без поучения. Призрак настаивает на сочетании разума и чувства, способных открыть сердце, уставшее от сухих максим. Призрак с упреком бросает Автору и всем современникам Вуазенону:

Votre morale étoit pleine de rides.  
Vous deviez , éviter le stile languissant,  
Quitter le ton métaphisique,  
Peindre le ridicule en un miroir comique,  
Et forcer le Public à rire en rougissant<sup>24</sup>.

Ваша мораль устарела.  
Вы должны избегать томного стиля,  
Отказаться от метафизического тона,  
Изображать смешное в зеркале комического,  
И публику заставить смеяться, стыдась.

Он настаивает на гармоничном сочетании разума и чувства в настоящей комедии, отражающей

жизнь. И только после того, как Автор согласился с ним, Призрак покинул сцену. Фактически, с Призраком Мольера согласился и драматург, осознавший истинность и объективность принципов «высокой» комедии Мольера, которая, подобно трагедии Расина, способна передать сильные внутренние переживания героев, придать действию динамизм и драматическое содержание, одним словом, комедия способна «развлекая поучать». Автор, убежденный, теперь сознательно отказывается от аллегорий и вычурных сравнений, принимает повседневность как источник сюжетов, из развития которых зритель может сделать соответствующий нравственный урок.

Конечно, Вуазенон ограниченно воспринял идею «школь» как системы нравственных уроков для зрителя, ограничившись «уроком-назиданием». Тем не менее, диалогия драматурга стала серьезным трудом по эстетике комедии в первой половине XVIII века, когда эстетика Просвещения только еще складывалась, а сама комедия как жанр оказалась в состоянии переходности – от комедии Мольера к комедии «века Разума». И то, какой ей предстояло быть, вопрос долго оставался открытым. Вуазенон постарался ответить на него одним из первых, склоняя своих коллег к мольеровской традиции как наиболее цельной системе, апробированной временем.

**Список использованной литературы:**

1. Цит. по: История западноевропейского театра / Под ред. С. Мокульского. – М., 1957. – Т. 2. – С.124.
2. Цит. по: Артамонов С. Вольтер. – М., 1954.– С. 82-83.
3. См. подробнее там же. – С. 85-92.
4. История всемирной литературы: В 9 тт. – Т. 5. – М., 1988.
5. Материалы для русской библиографии. Хронологическое обозрение редких и замечательных русских книг XVIII столетия, написанных в России гражданским шрифтом / Сост. Н.В. Губерти. – Вып. 1-2. – М., 1878; Вуазенон К.А. Султан Мизапупф и принцесса Гриземина. Турецкая повесть / Пер. И... Ш... – Ч. 1-2. – Спб., 1779.
6. Вуазенон К.А. и Фавар Ш.С. Опыт дружбы. Комедия с ариями в 2-х действиях, взятая из нравоучительных сказок г. Мармонтеля. Музыка Гретри / Пер. с фр. Василия Вороблевского. – М., 1779.
7. Dictionnaire Encyclopédique. Usuel gйpertoire universel et abrйgй de toutes les connaissances humaines par Charles Saint-Laurent. – edition. – Paris, 1845. – P. 528-529; 1276; Le Petit Robert. – P. 690; 1597; 1797.
8. Le Petit Robert. – P. 1597.
9. Voisenon C. H. L'Йcole du Monde, dialogue en vers, gйsйdй du prologue de l'Ombre de Moliere // Ыuvres de Thйvtre de M\*\*\*. – Paris, 1752. – P. 271.
10. Ibid. P. 271-272. \* В тексте сохраняются типографские е знаки оригинала.
11. Ibid. P. 272.
12. Ibid. P. 275.
13. Ibid. P. 279.
14. Ibid. P. 280.
15. Ibid. P. 279.
16. Ibid. P. 281.
17. Ibid. P. 293-294.
18. Ibid. P. 297.
19. Ibid. P. 307.
20. Ibid. P. 318.
21. Ibid. P. 353.
22. Ibid. P. 353.
23. Ibid. P. 354.
24. Ibid. P. 377.