

<https://doi.org/10.18485/analiff.2023.35.2.6>

821.161.1.09 Булгаков М. А.

821.133.1.09 Молијер

Михаил Булгаков и Жан Батист Молијер: између власти и слободе стваралаштва

Оливера С. Жижовић*

Универзитет у Београду, Филолошки факултет,
Катедра за општу књижевност и теорију књижевности

 <https://orcid.org/0000-0001-9980-6642>

Кључне речи:

Братство лицемера,
Живот господина де
Молијера,
Тартиф,
Друштво светог
сакраманта,
Луј XIV,
Стаљин,
цензура,
уметничка истина

Апстракт

У раду се сагледава однос Михаила Булгакова према Жан Батист Молијеру, колеги по перу и позоришном занату, тачније према његовом животу и стваралачкој судбини, са којом се Булгаков, у неким аспектима, идентификовао. У средишту пажње су историја настанка и судбина постављања на сцену Булгаковљеве драме *Братство лицемера*, која тематизује забрану извођења Молијеровог *Тартифа*, као и Булгаковљево писање, а затим и одустајање од објављивања Молијерове романсиране биографије, касније насловљене *Живот господина де Молијера*.

Разматра се однос Булгакова према историјској грађи, кључне уметничке одлике његове драме и романа о Молијеру, као и место ових остварења у целини Булгаковљевог стваралаштва, а кроз тематизовање односа уметника и власти, светлости и таме, вечности и времена, бесмртности и пролазности, истине и лажи, као и питање положаја уметника који се налази у процепу између паралишућег страха и стваралачке слободе која га нагони да по сваку цену, упркос страдању, саопшти уметнички досегнуту истину. (*примљено: 12. јуна 2023; прихваћено: 12. новембра 2023*)

<https://anali.fil.bg.ac.rs>



* Филолошки факултет
Катедра за општу књижевност и теорију
књижевности
Студентски трг 3
11000 Београд, Србија
olivera.zizovic@fil.bg.ac.rs

Дугогодишња посвећеност Михаила Булгакова проучавању живота и стваралаштва Жан Батиста Молијера, колеге по перу и позоришном занату, резултирала је најпре Булгаковљевом драмом *Братство лицемера* (*Кабала святош*¹), а затим и Молијеровом романизираном биографијом, која ће, под насловом *Живот господина де Молијера*, угледати светлост дана више од две деценије након Булгаковљеве смрти. Поред Булгаковљевог превода Молијеровог *Тврдице*, штампаног 1939. године у трећем тому Молијерових сабраних дела, у оквиру издавачке куће „Academia“, Михаил Булгаков је аутор и комедије *Малоумни Журден*, с поднасловом „Молијеријана у три чина“, која није објављена нити извођена за његовог живота, а представља слободну адаптацију *Грађанина племића*, комбинованог са другим Молијеровим комедијама.

Писање *Братства лицемера* Булгаков је започео у јесен 1929, тачније у „години катастрофе“, када су сви његови комади – *Дани Турбиних*, *Зојкин стан*, *Пурпурно острво* – склоњени са сцене, након што су претходно прекинуте и пробе *Бекства*, услед забране извођења ове драме.² Њихов аутор био је принуђен да живи и преживи у невероватно тешким условима, како финансијским тако и психичким и духовним, па је у лето те године, нашавши се у стању очаја и безнађа, чак писао Стаљину: да га је снага да живи издала, да је изнурен прогањањима, да зна да више не може бити ни објављиван ни извођен у Совјетском Савезу, да је доведен до нервног слома, те да моли да му буде дозвољено да оде у иностранство (Булгаков, 2012: 75). Молба му, као што је познато, никада неће бити услышена, али ће, након још једног, очајничког писма, из марта 1930. године, адресираног на Владу СССР-а, уследити чувени Стаљинов телефонски позив Булгакову, након којег ће те јесени добити посао помоћника редитеља у Московском художественном академском театру (МХАТ), а тиме и могућност да ради и преживи.

Истовремено, са Владимиром Мајаковским ће, макар у том тренутку, ствари стајати нешто другачије, па ће њихове књижевне судбине нехотице почети да се укрштају и преплићу. Наиме, како подсећа Маријета Чудакова, почетком 1929. године на сцену је постављена прва драма Мајаковског, *Стеница*, да би већ у септембру, поводом читања његове друге драме, *Бања* (*Баня*),³ у Театру имена Мејерхоља, Всеволд Мејерхољд о томе говорио као о „највећем догађају у историји руског позоришта“, поредећи Мајаковског – уз све разлике – ни мање

- 1 *Кабала* на руском значи ропство, то јест „потпуна, изузетно тешка зависност потлаченог, експлоатисаног лица“. Булгаков, међутим, пре свега има у виду значење ове речи на француском: „завера, братство“, како су је користили и Молијер и његови савременици. Превод наслова стога би гласио *Братство фарисеја* или *Завера фарисеја* (дословно *светаца*), при чему је збиља реч о лажним свецима, дакле фарисејима, односно лицемерима. Стога је и *Братство лицемера* адекватан превод на српски, који преноси смисао и интенцију оригиналног наслова.
- 2 Претходно је слична судбина задесила и Булгаковљеву прозу; забрањене су његове „Белешке на манжетнама“, приповетка „Псеће срце“, као и поновљено издање „Баволијаде“, издавање зборника фељтона, као и јавно извођење „Чичиковљевих пустоловина“. Објављивање *Беле гарде* прекинуто је, будући да је часопис у којем је овај роман почео да излази у наставцима забрањен.
- 3 Драма *Бања* Владимира Мајаковског код нас је објављена под насловом *Хладан туш*, превео Александар Флакер, „Веселин Маслеша“, Сарајево, 1975.

ни више него с Гогољем и Пушкином. То поређење касније ће проширити и на Молијера, говорећи о „лакоћи с којом је написана ова драма“ Мајаковског, с чим ће се сложити и Булгаковљеви дојучерашњи пријатељи, Валентин Катајев и Јуриј Ољеша (Чудакова, 1988: 413–414).

Булгакову је све то било добро познато, на основу чега Чудакова претпоставља да је драма о Молијеру осмишљена као одговор на утиске и реакције књижевне и позоришне јавности на *Бању*.

„Молијер?... Показаћу вам какав је заиста био Молијер и ко се данас може поштено упоредити с њим...’ – ово или нешто близу овога могао би бити“, по мишљењу Чудакове, „ток раздражене стваралачке мисли која је [Булгакова] довела до одлуке да напише драму о Молијеру“ (Чудакова, 1988: 415). На уму треба имати и лични антагонизам који је постојао између двојице писаца, као и то да је Мајаковски у своју *Стеницу* унео „речник мртвих речи“, у којем се, поред, рецимо, „бирографије“, „боготражења“ и „боема“, нашао и „Булгаков“. Та, „мртва реч“ још јаче је одјекивала са сцене у години у којој је Михаил Булгаков, у позоришном смислу, збиља био мртав.⁴

Чудакова констатује:

Стваралаштво Мајаковског одувек је било неприхватљиво за Булгакова, али није деловало провоцирајуће све док је остајало у знаку футуризма, модернизма, сваке врсте новотарства. Управо је његово премештање – у оценама књижевне и позоришне заједнице – у другу групу, групу класика, групу Пушкина, Гогоља и Молијера изазвало оштру Булгаковљеву реакцију; било је то залажење у простор који је он рачунао у свој. (Чудакова, 1988: 416)

Стога је његова драма о Молијеру „обојена књижевном полемиком – не са текстом драме Мајаковског, већ са њеним интерпретацијама – то јест са ‘текстовима’ Мејерхољда и других првих слушалаца *Бање*“. Тако се Булгаков, који више није могао да пише о савремености, макар не директно и недвосмислено, „окреће писању драме о драматургу, о позоришту – драме, у којој један чисто лични мотив доживљава дубоку метаморфозу, сублимиран у материјалу другог времена и у другој уметничкој врсти“ (Чудакова, 1988: 416–417).

По сведочењу Булгаковљеве треће супруге, Јелене Сергејевне, он се те јесени, у *наглашено завереничком расположењу*, бацио на посао. Већ у јануару 1930, *Братство лицемера* је прочитано у Московском художественном театру и позориште га је прихватило за постављање на сцени. Међутим, Главни репертоарски комитет (Главрепетком) већ у марту забрањује представу. Стога ће Булгаков, током 1930–1931, неколико пута прерађивати драму, уваживши,

4 Испреплетаност судбина Булгакова и Мајаковског добиће, како време буде пролазило, и трагичнију димензију. Мајаковски ће, наиме, 14. априла 1930. извршити самоубиство, да би четири дана касније Стаљин позвао Булгакова – као следећег који би могао дићи руку на себе, што властима у том тренутку није ишло у прилог – и понудити му посао у Московском художественном театру.

поред осталог, и захтев цензуре да наслов буде промењен у *Молијер*, будући да је *братство лицемера* било схваћено ни мање ни више него као алузија на совјетске цензоре. Две године касније, у марту 1932, после измена првобитног текста, али и интервенција Максима Горког и других значајних личности, Главрепетком ће драму одобрити за извођење.⁵

Пробе ће, међутим, са прекидима трајати пет година, и бити праћене разноврсним тешкоћама, укључујући и Булгаковљево отворено неслагање са Константином Станиславским, који ће се у једном тренутку директно укључити у рад на представи, не би ли је најзад довео до премијере. Изнурени Булгаков ће у пролеће 1935. одбити да изврши нове, сугерисане му преправке одређених сцена, написавши Станиславском: „Назначене текстуалне измене [...] *нарушавају моју уметничку замисао и воде стварању неког новог комада*, који ја не могу да пишем будући да се у основи с њим не слажем“ (Булгаков, 2012: 228).⁶ Станиславски више неће инсистирати на било каквим изменама текста, али ће након четрнаест проба које је одржао са глумцима, а после писма које је дирекцији упутио Николај Горчаков (који је од почетка радио на овој представи као редитељ) и Станиславски бити склоњен са представе, а до премијере ће је, у фебруару 1936. године, довести Владимир Немирович-Данченко.⁷ Након седам успешних извођења пред пуном позоришном салом, представа ће после једне негативне, непотписане критике, објављене у „Правди“ под насловом „Спољни сјај и лажни садржај“, бити скинута са репертоара. У септембру исте године, Булгаков ће дати отказ у МХАТ-у, не желећи више да ради тамо где је, како је говорио, „гробље мојих драма“ и где су „уништили *Молијера*“ (Булгаков, 2012: 274, 276). Понестаће му и разумевања за Станиславског и Немирович-Данченка, на које је сада гледао као на осниваче позоришта који нису слободни у свом деловању.

Братство лицемера прати Молијерову судбину од тренутка када се оженио знатно млађом глумицом Армандом Бежар, све до смрти уметника десетак година касније. Поред истицања несрећног приватног живота чувеног комедиографа, тежиште драме је на односу уметника и власти, од првих речи

5 Шта мисли о Главном репертоарском комитету Булгаков ће написати, ни мање ни више него совјетској Влади, у марту 1930: „Он је тај који одгаја хелоте, пенегиристе и заглашене ‘слуге’. Он је тај који убија стваралачку мисао. Он уништава совјетску драмску уметност и уништиће је“. Затим наводи сопствену позицију: „*Борба против цензуре*, ма каква она била и уз какву год власти стајала, мој је књижевни дуг, као што су и позиви за слободу штампе. Ја сам *ватрени поборник ове слободе* и сматрам да уколико би неки писац наумио да доказује како му она није потребна, био би попут рибе која јавно сведочи да јој вода није потребна“ (Булгаков, 2012: 84–85).

6 Сва истицања, уколико није другачије назначено, О.Ж.

7 О току постављања представе и тешкоћама, видети: Виноградская, 2000: 284–291.

Део искуства везаног за постављање *Братства лицемера* на сцену и свих мука које су пратиле тај процес Булгаков ће овековечити у свом незавршеном *Позоришном роману*. Мада се комад *Црни снег*, о којем Булгаков пише у *Позоришном роману*, то јест у *Белешкама покојника*, како је овај рукопис алтернативно насловљен, садржински може повезати са драматизацијом његовог романа *Бела гарда*, дакле са Булгаковљевом драмом *Дани Турбиних*, нема сумње да је добар део искуства током рада на *Братству лицемера* послужио као основа за овај роман.

првог чина, у којима се више пута понавља да краљ, који је у свечаној ложи, *аплаудира*, до завршних речи комада, када се као узрок Молијерове смрти наводи „немилост краља и црно Братство“. У последњем чину, након забране извођења *Тартифа* и губитка краљевог покровитељства, озлојеђени и гневни Молијер, разговарајући са члановима своје трупе о Лују XIV, констатује: „Целог живота сам му лизао мамузе и мислио само једно: Немојте ме пригњечити. И ипак – пригњечио ме је! Тиранин!“ Потом, у замишљеном разговору са краљем, додаје: „Изволите ... можда сам вам се мало улагивао? ... Можда нисам довољно пузао? ... Ваше величанство, где ћете пронаћи такву улицицу као што је Молијер?“ На питање које сам себи поставља – зашто је све то чинио? – Молијер одговара: „Због *Тартифа*. Због њега сам се и понижавао. Мислио сам да ћу пронаћи савезника“ (Булгаков: 1983: 265, 258).

Булгаковљева идентификација са Молијером и његовом стваралачком судбином је несумњива. Након што се суочио са скидањем свих својих представа са репертоара, Булгаков пише драму о Молијеру, стављајући у први план забрану *Тартифа*, тачније отворену хајку и сплеткарење које је против чувеног комедиографа водила тајна верска организација „Друштво светог сакраманта“ (франц. *Compagnie du Saint-Sacrement*), која је у Француској збиља деловала од 1627. до 1666. године. Они су у лику Молијеровог Тартифа видели колективну слику члана свог друштва, те су се заверили да се обрачунају са његовим аутором, настојећи, уједно, да сузбију сваку слободну, а посебно сваку критичку и сатиричну мисао у Француској.

Булгаков је помно проучавао литературу и историјске изворе, не само о Молијеру већ и о епохи, а посебно о позоришној сцени у доба Луја XIV. Биографске, историјске и културолошке податке који су му били доступни користио је као грађу, не кријући да је на неким местима одступио од историјске истине. У складу са правима уметника, у интервјуу уочи премијере истакао је да је написао „романтичну драму, а не историјску хронику“, а да је у романтичној драми „немогућа и непотребна пуна биографска тачност“:

Направио сам читав низ померања која служе за појачавање драматургије и уметничко украшавање представе. Молијер, рецимо, није умро на сцени, већ је, осећајући се лоше, успео да се врати кући; хлађење краља према Молијеру, које се одиграло у историји, ја сам у драми довео до акутног сукоба. («Горьковец», 15. фебр. 1936; наведено према: Смелянский, 1986: 258.)

Коришћена је, дакле, историјска грађа, али су њено „читање“, акценти и померања били Булгаковљеви, због чега неки аутори, попут Валентина Мултатулија, овом комаду чак одричу историчност.

Приказ Молијеровог брака са Армандом Бежар као инцестуозног свакако је, из данашње перспективе, најпроблематичнији и најспорнији део драме, при чему је реч о важном елементу заплета. Тај податак је, међутим, био у

складу са литературом тог времена. Булгаков је користио меродавне и поуздане изворе који су му били доступни. Бројни аутори су, наиме, тврдили да је знатно млађа Арманда била ћерка, а не сестра Мадлене Бежар, са којом је Молијер својевремено био у љубавној вези, те је Арманда могла бити и њихова заједничка кћи. Ова верзија је, након истраживања архивске грађе, у првој половини XX века оповргнута, поред осталог и у студијама Гистава Мишоа, објављеним двадесетих година XX века. Мада је Булгакову, током рада на драми, стизала литература и из Париза, очито му Мишоове књиге нису биле познате. Оне нису наведене ни у библиографији коју је писац користио током рада на драми, а не постоје ни изводи из њих у његовој заоставштини, нити било који други доказ да је са овим студијама био упознат. У осталој литератури доминирала је пак верзија коју је и Булгаков тематизовао.

Па ипак, кључан елемент у заплету, онај о завери тајног религиозног братства, њиховим нападима на Молијера и притисцима без преседана који су вршени на Луја XIV поводом *Тартифа*, у великој мери су у складу са историјском истином. Штавише, како бележи Анатолиј Грубин, подаци о „Друштву светог сакраманта“, то јест о тајном братству описаном у Булгаковљевој драми, који су пронађени у Националној библиотеци Париза, били су обједињени под заједничким називом „Кабала светаца“. Почетком XX века у Француској су, готово истовремено, изашле две књиге посвећене деловању ове тајне организације, а једна од њих – књига Раула Алијера, насловљена *Кабала светаца (1627–1666)* – била је позната и веома читана међу европским историчарима и проучаваоцима Молијера.

Чињеница да је аутор своју „драму о Молијеру прво назвао *Завера фарисеја*, а на крају и *Кабала фарисеја* [дословно *светаца*], сведочи о Булгаковљевом непосредном познавању ове књиге или, вероватније, о њеном познавању посредством руских молијеровских студија с почетка века, у којима је реч “*le sabale*” превођена или, директно, као “ропство” или – да би се нагласила терористичка природа ове организације – “завера”, па чак и “банда”“. Грубин појашњава да је реч о друштву које се борило против „‘неморала’, јереси и недостатка верског жара“, навелико посежући за духовним и физичким насиљем: од денунцијација и клевета до спаљивања људи на ломачи. Посебно су били нетолерантни према позоришту, а „историја забране Молијеровог *Тартифа*, како показује Алијер, уско је повезана са активностима Друштва“ (Грубин, 1988: 144–145).

У припремним белешкама насталим током рада на комаду, Булгаков, поред осталог, издваја карактеризацију Молијера из памфлета језуите Рулеа: „Демон, слободоумник, зао, достојан да буде спаљен“ (наведено према: Ерыкалова, 1990: 637). Потом и у драми настоји да истакне реалну опасност којој је Молијер био изложен, те да нагласи страх који ће се, поред осталог, одразити и на комедиографово физичко и психичко здравље. После сусрета са Лујем XIV, током којег постаје јасно да је пао у краљеву немилост, Булгаковљев Молијер

каже свом слуги: „Ох, Бутоне, данас умало нисам умро од страха. Златни идол, а очи, верујеш ли, дијамантске. Руке су ми се прекриле леденим знојем. Све је почело некако да плови укусо, и јасно ми је само једно – он ме дави! Идол!“ (Булгаков, 1983: 257).

Булгаков је желео да Молијеров страх осете и гледаоци. Током показне пробе приређене за Станиславског почетком марта 1935. године, одговарајући на примедбе чувеног редитеља и бранећи основну поставку и акценте своје драме, Булгаков ће рећи: „Крв и борбе вас шокирају, али за мене су оне вредне; можда се варам, али чини ми се да то гледаоца држи у неизвесности: ‘шта ако га закољу’“. Важан му је, наглашава, гледаочев „страх за његов живот“. Стога инсистира на значају приказа *суштине* Кабале фарисеја. На примедбу Станиславског да не види „да Кабала пени на уста на помен *Тартифа*“, Булгаков каже да је то „једино чега се плаши“, јер му је до тога понајвише стало (Виноградская, 2000: 293).

Данас знамо да су доживљај опипљиве животне угрожености и парализујући страх, као и психички и здравствени проблеми које су га пратили, били и Булгаковљева аутобиографска тема, а у тренутку проба са Станиславским су изнова постали и његов акутни проблем, због којег није смео да изађе и сам хода улицом, те се подвргавао и лечењу хипнозом код једног психијатра.

На истој проби, Булгаков одмах додаје: „Моја главна брига била је *да је жив*. Покушао сам да га натерам да буде оштар. Покушао сам да то учиним суптилно...“ (Виноградская, 2000: 293). И заиста, аутор *Братства лицемера* понајвише жели да предочи Молијерову људску страну, док његову стваралачку генијалност сматра подразумевајућом и неупитном, а њено наглашавање и тематизовање на сцени сувишним и непотребним.

У поменутом интервјуу, уочи премијере, Булгаков је рекао да га је привукла „личност учитеља многих генерација драмских писаца – комичара на сцени, губитника, меланхолика и трагичног човека у личном животу“ (наведено према: Соколов, 2022: 152). Прећутао је, међутим, да је превасходно желео да предочи *шта су центри моћи – тајни и јавни – урадили Молијеру*. То је пак, донекле ублажено, рекао на састанку Књижевно-репертоарског комитета МХАТ-а 1930. године, осврћући се на основну замисао свог комада, те истакавши да је „желео да напише драму о *светлом, јарком* генију Молијера, згњеченом *црним* ропством *Кабале фарисеја*, уз пуно повлађивање апсолутне, загушљиве моћи краља“ (наведено према: Муљтатули, 2003: 81). И збиља, у драми је доследно наглашена симболична супротност светлости и таме, при чему светли тонови нису резервисани за „златно доба“ и Сунце Француске, Луја XIV, већ за сјај Молијеровог генија, насупрот мрклом мраку који обавија црно, тајно Братство и власт у чијој сенци се оно крије. Ова симболика присутна је од самог почетка драме, када сцену испуњава заслепљујуће мноштво свећа, али и Молијеров стваралачки сјај и успех, да би крај обележила злослутна монахиња која, као гласник смрти, брзо скупља Молијерове костиме и нестаје са њима.

Станиславском је, међутим, сметало представљање Молијера као обичног човека, а не као великог уметника, генија. Знајући каква ће бити судбина тако

постављене представе, вероватно је желео да спасе и представу и њеног аутора померањем акцента са односа геније – власт, на неспоразум геније – гомила која га не разуме. То је, међутим, из темеља рушило Булгаковљеву основну замисао и целу поставку комада. Он је желео да предочи начине и поступке за којима је власт посезала уништавајући Молијера: од забрана његових драма, психичког изнуривања, директних претњи, преко сплетки, цинкарења, злоупотреба његовог приватног живота и блиских људи из његовог окружења, до ширења атмосфере страха, са све краљевом улогом у тим догађајима. Желео је да укаже и на „трагичну зависност генијалног комедиографа од ништавне власти, од надувеног и празног Луја XIV и ‘братства лицемера’ које га окружује“ (Соколов, 2022: 149).

Да је посреди успостављање аналогije са сопственом судбином биће јасно и председнику Комитета за уметничка питања Платону Михајловичу Керженцеву, који је у фебруару 1936. Политбироу поднео белешку о Булгаковљевом Молијеру. Истакао је да је аутор ову драму писао 1929–1931. године, то јест „у време када је читав низ његових комада био скинут с репертоара или није био одобрен за приказивање. [...] Он је хтео да у својој новој драми прикаже судбину писца, чија је идеологија у супротности с политичким уређењем и чије се драме забрањују“. Керженцев закључује: „без обзира на замагљивање алузија, политички смисао, који је Булгаков унео у своје дело, довољно је јасан“; „он жели да код гледалаца изазове аналогiju између положаја писца у диктатури пролетаријата и у ‘тиранији безакоња’ Луја XIV“ (Соколов, 2022: 150–151).

Судбина писца ће, збиља, постати главна преокупација Булгаковљевог стваралаштва у последњој деценији његовог живота, за шта му Молијер јесте један од важних ослонаца. Ова тема ће свој пуни израз добити у Булгаковљевом најзначајнијем остварењу, овога пута свесно и помирено писаном за фиоку, у *Мајстору* и *Маргарити*. Али, неки од кључних акцената његовог „опроштајног романа“ присутни су већ у драми, а потом и у роману о Молијеру. Посреди није само тема односа уметника и власти, већ и пролазности и времена, са једне, и бесмртности и вечности, с друге стране. Ова линија наговештена је већ у моту *Братства лицемера*, преузетом са натписа на Молијеровој бисти, која се налази на улазу у Француску академију, чији члан Молијер никада није постао: „Његовој слави ништа не недостаје – он недостаје нашој“.

Булгаков не сумња у то да је свака власт, ма колико велика и моћна била, пролазна и ништавна, а да је права, аутентична уметност вечна. Наравно, ово важи само уколико овосветска збивања самеравамо са становишта вечности. Или, како примећује Александар Корабљов, „сагледавајући Булгаковљеве драме у јединству, у њима читамо још једну драму – драму уметника који покушава да преживи у времену, а да се не изгуби у вечности“ (Кораблев, 1988: 42). Посреди је, како примећује и Александар Нинов, „драма стваралачке личности која се не мири са деспотизмом и тиранијом и која ставља циљеве своје уметности изнад сопственог благостања“ (Нинов, 1988: 33).

Осим вечности као пробног камена, ту је и питање критеријума апсолутних моралних вредности. Јер, Булгаков у свом стваралаштву, увек, у крајњем исходу,

долази до односа добра и зла, истине и лажи, при чему се истина налази на самом врху његове вредносне лествице. Саопштавање истине он сматра главним, неупитним задатком уметника.

Као кључна реч, *истина* ће се наћи и на почетку наредног Булгаковљевог дела посвећеног великом комедиографу, у романсираној биографији *Живот господина де Молијера*. Сада је мото Хорацијева реченица: „Шта ће ме омести да, *смејући се, говорим истину?*“, допуњена запажањем Антиоха Кантемира: „Молијер је био славни писац француских комедија за владавине Луја XIV“. Тиме је јасно оцртан оквир и наглашено оно што је за Булгакова и овог пута кључно: истина, саопштена духовито, кроз смех, без намргођености, те живот великог уметника у времену краља изједначавањем са Сунцем.

Средином 1932. године Булгаков ће добити позив да за едицију „Животи знаменитих људи“ издавачке куће „Жургаз“ напише Молијерову биографију. Позив ће прихватити, а роман о Молијеру, тачније његову романсирану биографију, завршити у пролеће наредне године. Издавач ће, међутим, одбити да књигу штампа у том облику, износећи бројне примедбе и захтевајући значајне измене и дораду текста. Овога пута, Булгаков неће дозволити непотребна мрцварења и сам ће одустати од штампања рукописа.

На примедбе уредника Александра Николајевича Тихонова одговориће:

Ствар је у томе што се ради о *потпуном уништењу те књиге коју сам написао*, и писању уместо ње нове, која *треба да говори о потпуно другој ствари од оне о којој ја пишем у својој књизи*. [...] Вама и самом треба да је јасно да написавши књигу онакву каква је, ја не могу да пишем другачије. Забога! (Булгаков, 2012: 121)

На замерку Тихонова да његов наратор „не зна за такозвани марксистички метод испитивања историјских појава“, те да као такав „никако не може бити прихватљив као приповедач за нашег совјетског читаоца“ (Соколов, 2022: 526, 528), Булгаков истиче да он *није историчар*, већ „драматург, који тренутно проучава Молијера. Али пошто сам већ у тој позицији, тврдим да јасно видим *свог Молијера*. Мој Молијер и јесте једини прави [истински] Молијер (с моје тачке гледишта), и форму представљања овог Молијера читаоцу нисам изабрао насумице, већ веома промишљено“. На крају писма, Булгаков види „одличан излаз“ из свега: „Књига је неприкладна за серију. Према томе, не треба је ни штампати. Сахранићемо је и заборавити!“ (Булгаков, 2012: 122. Подвукао М.Б).

Тако ће и бити. Тачније, књига ће бити објављена у едицији којој је првобитно била и намењена, али ће се то десити три деценије касније, тек 1962. године, више од двадесет година након смрти аутора.

И оснивач едиције, Максим Горки, који се неретко заузимао за Булгакова, баш као и за друге совјетске писце који су били у немилости власти, подржаће Тихоновљево одлуку, сматрајући да рукопис не треба штампати. Сачувано је, међутим, сведочење о његовом, истина усмено датом коментару, које је пренела

Булгаковљева друга супруга, Љубов Белозерцка, која је неко време радила са Тихоновим. Горки је, по њеном сведочењу, о Булгаковљевом рукопису рекао: „Нема шта да се каже, наравно, написано веома талентовано. Али *ако будемо штампали такве књиге, нећемо добро проћи*“ (Соколов, 2022: 529). Укратко, књига је била одлична, али тако нешто у Стаљиновој Русији није могло бити објављено.

Уз свој роман о Молијеру Булгаков је приложио и списак од четрдесет седам књига које је користио, списак који ће његова удовица, Јелена Сергејевна, сарађујући на припреми рукописа за објављивање, допунити и проширити са још седам наслова, те ће их у коначном збиру бити педесет четири. Реч је о руским и француским, историјским и књижевним изворима, од Молијерових биографија до књига које су се бавиле епохом, а пре свега позориштем XVII века. Булгаков је желео да оживи свог јунака и визуализује његово окружење, те је истраживао детаље који хране имагинацију, поред осталих: „костиме тога доба, модне радње, храну [...] имена, титуле, [...] лекове, предмете, новац“, чак и Молијеров гроб, споменик-фонтану коју су му подигли у Паризу, па и изглед Молијерове медаље. „Једном речју“, како истиче Јелена Сергејевна, „урадио је ђаволски посао да напише наизглед тако лаку ствар...“ (наведено према: Ерыкалова, 1990: 635–636).

Бројни истраживачи, поред осталих и Ирина Јерикалова, потврдили су да је Булгаков „озбиљно радио на изворима, а под његовим пером, на невероватан начин, оживеле су давно познате и на први поглед најобичније чињенице“. Јерикалова наводи на које се тачно књиге, по поглављима свог романа, Булгаков ослањао, да би на крају закључила да је аутор *Живота господина де Молијера*, „у извесном смислу, заиста био изузетно савестан историчар, који је темељно проучавао ту тему, али само да би интуитивно пронађеним ликовима дао стварна обележја“ (Ерыкалова, 1993).

Непознавање књига Гистава Мишоа и архивске грађе која је коначно оспорила нетачне наводе и клевете о Молијеровом браку које су кружиле више од два века, у овом случају није од посебног значаја. За разлику од *Братства лицемера*, Молијеров брак са Армандом Бежар сада није узет као важан део интриге покренуте против Молијера. Како примећује Нина Жирмунска, „у *Животу господина де Молијера* ова тема има битно другачију улогу, а њена композициона функција је знатно слабија“, те се „тумачење истог биографског материјала у драми и у прозном делу значајно разликује“ (Жирмунская, 1990: 634). Томе у великој мери доприноси приповедач са својим коментарима, праћеним закључком: „Нема никаквих доказа да су гласине о инцесту тачне“, мада, истини за вољу, „нема ни доказа који би у потпуности одбацивали те ужасне гласине“ (Булгаков, 1985: 355).

Ништа од тога није било спорно за уредника едиције. Њему је понајвише сметало оно што је у роману не само кључно већ и најустелије: особени *уметнички поступак* за којим Булгаков посеже и природа, тачније *врста приповедача* кроз чију призму је преломљена прича о чувеном комедиографу. У писму

Булгакову, Тихонов примећује да се његов приповедач „стално меша у приповедање својим примедбама и оценама, готово увек неумесним и двосмисленим“. Штавише, „иза неких од тих примедби јасно су видљиве алузије на нашу совјетску реалност, посебно у случајевима када се то тиче Ваше биографије (о аутору чију драму скидају са репертоара, о социјалном наручивању дела и слично)“ (наведено према: Соколов, 2022: 527). Идентична запажања, само поводом *Братства лицемера*, имао је, видели смо, и партијски чиновник Платон Керженцев.

О каквом приповедачу је овде реч?

На њему је, сазнајемо на самом почетку књиге, „антерија са огромним џеповима“, а у руци му „није челично, већ гушчије перо“. У „Прологу“, он ступа у имагинарни дијалог са бабицом која порађа госпођу Поклен, упозоравајући је да буде посебно брижљива са превремено рођеном бебом, јер би „смрт тог детета могла да буде ненадокнадив губитак за *вашу* земљу!“ (Булгаков, 1985: 257). Он је, дакле, близак времену о којем приповеда, са којим је практично на „ти“, али није Француз, већ, како убрзо сазнајемо, Рус, будући да као своје сународнике наводи Грибоједова, Пушкина и Гогоља, на које ће новорођенче, које бабица управо држи у рукама, у будућности утицати. Он зна шта ће се дешавати и у наредна четири века, макар када је реч о Молијеровом делу и слави. Тако „костим приповедача постаје својеврсни времеплов и маска под којом се крије сопствена припадност другом времену и простору, зарад проницања у тајне Молијеровог живота“ (Степновска, 2015: 114–115).

Одлично обавештен, проницљив, причљив, непосредан, духовит и креативан, Булгаковљев приповедач је и емотиван према свом јунаку, којем је несумњиво наклоњен, мада не прећуткује ни његове лоше стране, нити изоставља податке који му баш и не иду у прилог. Он се ослања на чињенице, али и на говоркања, гласине, анегдоте и легенде, не устручавајући се да отворено изнесе сопствено мишљење и закључке.

Овакав приповедач део је шире промене која је, како примећује Ирина Јерикалова, у Булгаковљевом стваралаштву наступила тридесетих година и довела до увођења сасвим новог лика: приповедача као представника аутора. Такав приповедач присутан је у *Животу господина де Молијера*, *Позоришном роману* и *Мајстору* и *Маргарити*. Ослањајући се на анализу редакција „романа о ђаволу“ (1928–1929 и 1931–1933), који ће касније прерасти у *Мајстора* и *Маргариту*, а коју је спровела Маријета Чудакова, Јерикалова подсећа да су се у претходној Булгаковљевој прози издвајала два лако уочљива тока: један, који се „изливао у форму сатиричне гротеске, ван аутобиографског материјала“ и други, који је „такорећи био литераризација биографије“. Под утицајем неповољних животних околности, у „години катастрофе“, када је отпочело и Булгаковљево уметничко бављење Молијером, „долази до спајања две линије у истом тексту: аутобиографске и сатиричне“ (Ерыкалова, 1993). Такав приповедач обележиће последњу деценију Булгаковљевог стваралаштава.

Па ипак, он се не може сасвим поистоветити са аутором. Булгаковљев нарастор постаје својеврсна маска, блиска улози у позоришту, чиме је, истовремено,

дистанциран и од аутора, те добија могућност иронијског отклона и слободе да отворено, без задршке, приповеда о збивањима. Такав наратор и јесте и није Булгаковљев савременик, што му омогућава да – зависно од тога шта му је у интересу – совјетски контекст и има и нема у виду, односно, он га тобоже не познаје, те га, дакле, игнорише или превиђа, док га истовремено подразумева, будући да на њега постојано алудира.

Већ у „Прологу“, приповедач проговара о *бесмртности* „човека који живи већ четврто столеће заредом“, дакле о теми до које је Булгакову посебно стало, да би се потом, у склопу полемике са ставовима својих претходника, упитао: „да ли је то признавао краљ?“ „Онај што је владао земљом сматрао је бесмртним себе, али је у томе, како ја сматрам, грешио. Он је био смртан, као сви, а то значи – слеп. Да није био слеп [...] могуће да би пожелео да се придружи *правој бесмртности*“ (Булгаков, 1985: 260–261). А она је – то је више него јасно – припала *краљу француске драме*, Жан Батисту Поклену Молијеру.

Тиме се изнова отвара тема односа власти и уметничког стваралаштва, као и компромиса на које зарад сопственог дела, али у неким временима и зарад физичког опстанка, уметник мора да пристане. Приповедач нуди речито поређење драматурга и гуштера, које је Тихонову толико засметало да га је назвао „дрским младићем“. Булгаковљев наратор, наиме, говори о методи која је одавно позната драмским писцима, а којој је, поводом *Смешних прециоза*, „под притиском силе“, прибегао и Молијер. Реч је о „намерном унакажавању свога дела“, по принципу самосакаћења за којим посежу гуштери. Када су ухваћени за реп, они „кидају тај исти реп и беже“, „јер сваки гуштер је свестан тога да је боље живети без репа, него лишити се живота“. У конкретном случају, „Молијер није откинуо реп, већ почетак комада“ (Булгаков, 1985: 260–161).

Мада је задивљен грациозношћу са којом Молијер „скида капу моћницима света, изговара лукаво-ласкаве говоре и удовољава њиховом укусу“ (Ерыкалова, 1990: 641), наратор не пропушта да нагласи колико је снаге и здравља Молијер на то утрошио. Притом је свестан да, без обзира на све маневарске кораке и компромисе, упркос успеху и слави, због супротстављених система вредности, по природи ствари, пре или касније, мора доћи до Молијеровог сукоба са влашћу. Тим пре када је уметник – попут Молијера или Булгакова – рођени сатиричар. „Дрски“ приповедач зна да „сатира може бити часна, али је тешко пронаћи на свету барем једног јединог човека који би властима дао примерак *дозвољене сатире*“ (Булгаков, 1985: 334).

Пишући о Молијеру, са којим се несумњиво идентификовао, успостављајући аналогију између епоха и њихових апсолутистичких господара, Краља Сунца и Стаљина, Булгаков пише о односу уметника и власти, светлости и таме, вечности и времена, бесмртности и пролазности, истине и лажи, те о положају уметника који се налази у процепу између паралишућег страха и стваралачке слободе, која га нагони да по сваку цену, упркос страдању, саопшти уметнички досегнуту истину.

Попут Молијера, и Булгаков је током живота пристајао на многобројне компромисе, осим једног: да у питање доведе своју *стваралачку слободу* и саопштавање из ње израсле *истине*. Он се не либи да тематизује и Молијеров друштвени конформизам, али не пропушта да истакне да све што је чувени комедиограф чинио – чинио је зарад свог дела, не би ли оно живело на сцени. Баш као што је својевремено у свом интимном дневнику забележио да се око листа „Накануне“, са којим сарађује, „окупља друштво изузетног олоша“, те да ће му бити веома тешко када касније буде морао да струже „накупљену прљавштину са свог имена“. Али, додаје и да „чиста срца“ мора рећи да га је на то приморала „*тешка мука*“. Јер, да није тог листа, „*светлост дана не би никада виделе ни „Белешке на манжетнама“*, ни многе друге, кроз које ја могу да се *истинито* књижевно изразим“ (Булгаков, 2012: 29–30).

А да се изрази – морао је, пишући макар и за фиоку, за нека друга, боља времена. И совјетској Влади и генералном секретару комунистичке партије, спрам којег је, како је веровао, било могуће „само једно – *истина*, и то озбиљна“ – писао је: „Молим да се узме у обзир да је онемогућавање да пишем, за мене, исто као да сам жив сахрањен“ (Булгаков, 2012: 98, 87).

Мада је власт настојала да га придобије и стави у своју службу, као једног од несумњиво најталентованијих совјетских писаца – што је свима, укључујући и Стаљина, ако не и *почевши од Стаљина*, било више него јасно – Булгаков је знао да би тиме физички опстао, али би суштински као писац био мртав. Властима је, штавише, 1930. године недвосмислено написао: нисам послушао савете да напишем комунистички комад и одрекнем се својих ранијих погледа, изражених у књижевним делима, нити желим да било кога уверавам да ћу радити као писац-сапутник, предан идеји комунизма. Јер, такво уверавање било би „лажно“ и представљало „нечастан и уз то наиван политички испад. А да напишем комунистички комад нисам чак ни покушао, знајући добро да такав комад мени неће поћи за руком“ (Булгаков, 2012: 82–83).

Чак и у својим обраћањима властима Булгаков се определио за *истину* као неупитно начело. Ризик и улог били су огромни, али је такав приступ – необјашњиво и равно чуду – уродио плодом. Упркос свим страдањима којима је био изложен, Михаил Булгаков је успео да сачува најпре живот, а затим и себе као уметника, купујући време које му је било неопходно да напише своје најзначајније дело: *Мајстора и Маргариту*. Ђаво је пак био принуђен да изнова одигра своју стару улогу: да буде део „снаге која вазда жели да твори зло, а увек добро сазда“ (Гете, 1997: 49).

Испунивши свој најважнији уметнички задатак, након што је написао и дописао свој „роман о ђаволу“, Михаил Булгаков је из свог времена-невремена спокојно отишао у вечност.

Литература

- Булгаков, М. (1985). *Бела гарда; Живот господина де Молијера; Позоришни роман* (М. Чолић, прев.). Београд: Народна књига.
- [Bulgakov, M. (1985). *Bela garda; Život gospodina de Molijera; Pozorišni roman* (M. Čolić, prev.). Beograd: Narodna knjiga]
- Виноградская, И. Н. (сост., ред., автор предисловия и вступ. статей) (2000). *Станиславский репетирует: Записи и стенограммы репетиций*. Москва: Московский Художественный театр. <https://library.mxat.ru/books/18>.
- [Vinogradskaya, I. N. (sost., red., avtor predisloviya i vstup. statej) (2000). *Stanislavskij repetiruet: Zapisi i stenogrammy repeticij*. Moskva: Moskovskij Hudozhestvennyj teatr. <https://library.mxat.ru/books/18>]
- Гете, Ј. В. (1997). *Фауст* (Б. Живојиновић, прев.). Подгорица: ЦИД.
- [Gete, J. V. (1997). *Faust* (B. Živojinović, prev.). Podgorica: CID]
- Грубин, А. (1988). О некоторых источниках пьесы М. Булгакова «Кабала святош» («Мольер»). В кн. А. Нинов (Сост.), М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: Сборник статей (с. 140–153). Науч. ред. В. Гудкова. Москва: Союз театральных деятелей РСФСР.
- [Grubin, A. (1988). O nekotoryh istochnikah p'esy M. Bulgakova «Kabala svyatosh» («Mol'er»). V kn. A. Ninov (Sost.), M. A. Bulgakov-dramaturg i hudozhestvennaya kul'tura ego vremeni: Sbornik statej (s. 140–153). Nauch. red. V. Gudkova. Moskva: Soyuz teatral'nyh deyateley RSFSR]
- Ерыкалова, И. (1990). Комментарии к роману «Жизнь господина де Мольера». Источники, черновая рукопись, текстология. В кн. М. А. Булгаков, *Собрание сочинений в пяти томах* (Том 4). (с. 635–645) Москва: Художественная литература.
- [Erykalova, I. (1990). Kommentarii k romanu «Zhizn' gospodina de Mol'era. Istočniki, chernovaya rukopis', tekstologiya». V kn. M. A. Bulgakov, *Sabranie sochinenij v ryatu tomah* (Tom 4). (s. 635–645) Moskva: Hudozhestvennaya literatura]
- Ерыкалова, И. (1993). Парик, камзол, гусиное перо... (Рассказчик в романе М.А. Булгакова «Мольер». По материалам черновой рукописи). В кн. М. А. Булгаков, «Этот мир мой ...»: Сборник научных статей. Т. 1. [ред.-сост.: Ф. Р. Балонов, А. А. Грубин, И. Е. Ерыкалова, Т. Д. Исмагулова]. Российский институт истории искусств; Санкт-Петербургское Булгаковское литературно-театральное общество. Санкт Петербург: Деан. <http://м-булгаков.ру/публикации/михаил-булгаков-этот-мир-моу/п12>
- [Erykalova, I. (1993). Parik, kamzol, gusinoe pero... (Rasskazchik v romane M.A. Bulgakova «Mol'er». Po materialam chernovoj rukopisi)». V kn. M. A. Bulgakov, «*Etot mir moj ...*»: Sbornik nauchnyh statej. T. 1. [red.-sost.: F. R. Balonov, A. A. Grubin, I. E. Erykalova, T. D. Ismagulova]. Rossijskij institut istorii iskusstv; Sankt-Peterburgskoe Bulgakovskoe literaturno-teatral'noe obshchestvo. Sankt Peterburg: «Dean». <http://м-булгаков.ру/публикации/михаил-булгаков-этот-мир-моу/п12>]
- Жирмунская, Н. (1990). История создания и публикации. Комментарии к роману «Жизнь господина де Мольера». В кн. М. А. Булгаков, *Собрание сочинений в пяти томах* (Том 4). (с. 645–659) Москва: Художественная литература.

- [Zhirmunskaya, N. (1990). Istorija sozdaniya i publikacij. Kommentarii k romanu «Zhizn' gospodina de Mol'era». V kn. M. A. Bulgakov, *Sabranie sochinenij v ryatu tomah* (Tom 4). (s. 645-659) Moskva: Hudozhestvennaya literatura]
- Кораблев, А. (1988). Время и вечность в пьесах М. Булгакова. В кн. А. Нинов (Сост.), М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: Сборник статей (с. 39–56). Науч. ред. В. Гудкова. Москва: Союз театральных деятелей РСФСР.
- [Korablev, A. (1988). Vremya i vechnost' v p'esah M. Bulgakova. V kn. A. Ninov (Sost.), M. A. Bulgakov-dramaturg i hudozhestvennaya kul'tura ego vremeni: Sbornik statej (s. 39–56). Nauch. red. V. Gudkova. Moskva: Soyuz teatral'nyh deyatelej RSFSR]
- Мультатули, В. (2003). Мольер в жизни Булгакова. *Молодежный вестник СПбГУКИ Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств*, ноябрь, 82–86.
- [Mul'tatuli, V. (2003). Mol'er v zhizni Bulgakova. *Molodezhnyj vestnik SPbGUKI Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*, noyabr', 82–86]
- Нинов, А. (1988). О драматургии и театре Михаила Булгакова (Итоги и перспективы изучения). В кн. А. Нинов (Сост.), М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: Сборник статей (с. 6–38). Науч. ред. В. Гудкова. Москва: Союз театральных деятелей РСФСР.
- [Ninov, A. (1988). O dramaturgii i teatre Mihaila Bulgakova (Itogi i perspektivy izucheniya). V kn. A. Ninov (Sost.), M. A. Bulgakov-dramaturg i hudozhestvennaya kul'tura ego vremeni: Sbornik statej (s. 6–38). Nauch. red. V. Gudkova. Moskva: Soyuz teatral'nyh deyatelej RSFSR]
- Смелянский, А. (1986). *Михаил Булгаков в Художественном театре*. Москва: Искусство.
- [Smelyanskij, A. (1986). *Mihail Bulgakov v Hudozhestvennom teatre*. Moskva: Iskusstvo]
- Соколов, Б. (2022). *Энциклопедија Булгаков* (М. Грбић, М. Јончић, прев.). Београд: Логос.
- [Sokolov, B. (2022). *Enciklopedija Bulgakov* (M. Grbić, M. Jončić, prev.). Beograd: Logos]
- Степновска, Т. (2015). Стилистика нарратива в романе «Жизнь господина де Мольера» Михаила Булгакова (литературоведческий аспект). *Acta Universitatis Lodzianensis, Folia Linguistica Rossica*, 11, 109– 121.
- [Stepnovska, T. (2015). Stilistika narrativa v romane «Zhizn' gospodina de Mol'era» Mihaila Bulgakova (literaturovedcheskij aspekt). *Acta Universitatis Lodzianensis, Folia Linguistica Rossica*, 11, 109– 121]
- Чудакова, М. (1988). *Жизнеописание Михаила Булгакова*. 2-е изд., доп. Москва: Книга.
- [Chudakova, M. (1988). *Zhizneopisanie Mihaila Bulgakova*. 2-e izd., dop. Moskva: Kniga]
- Bulgakov, M. (1983). Bratstvo licemera. U M. Bulgakov, *Četiri drame* (M. Čolić, prev.). (str. 211–266) Beograd: Nolit.
- Bulgakov, M. A., Bulgakov E. S. (2012). *Dnevnik Majstora i Margarite sa pismima Majstora* (N. Uzelac, prev.). Beograd: Bukfal E.O.N.

Olivera S. Žižović

Summary

MIKHAIL BULGAKOV AND JEAN-BAPTISTE MOLIÈRE: BETWEEN AUTHORITY AND FREEDOM OF CREATIVITY

This paper looks at the long-standing dedication of Mikhail Bulgakov to the study of the life and works of Jean-Baptiste Molière, his colleague in pen and fellow playwright, which, among other things, resulted in Bulgakov's play *The Cabal of Hypocrites*, and then in the biographical novel about Molière's life, *The Life of Monsieur de Molière*, published more than twenty years after Bulgakov's passing.

The first aspects that are considered are motives and circumstances that led Bulgakov to write a play about Molière, in "the year of disaster" (1929), when all his plays – *The Days of the Turbins*, *Zoyka's Apartment*, *The Purple Island* – were removed from repertoires. Attention is then focused on numerous difficulties that Bulgakov faced during the attempts to put his play on the stage of the Moscow Art Theatre, but still, after years of rehearsals and seven performances, it was also removed. The author's attitude towards historical material, as well as the key features of this play, and the basic artistic idea, which Bulgakov, despite numerous difficulties and pressures, did not want to give up, are considered.

Having been invited to write a book about Molière for the edition *Lives of Famous People*, Bulgakov will continue and deepen his research into Molière's life and art, as well as into the times of Louis XIV, in which "the King of French Drama" lived as well. When he completed the work, in the spring of 1933, he received a letter with editorial remarks, and decided not to make any changes, but to refrain from publishing it altogether. With a review of Bulgakov's somewhat modified reading of the material, now adapted to the requirements of a prose text, we consider what is crucial and most successful in this Bulgakov's work, while for the editor it was the most problematic: a special artistic approach and the nature, more precisely the type of narrator, through whose prism the story of the famous comedy playwright is told.

Bulgakov – who undoubtedly identified himself with his hero, by establishing an analogy both between the epochs and between their absolutist masters, the Sun King and Stalin – writes about the relationship between the artist and authority, light and darkness, eternity and time, immortality and transience, truth and lie, and about the position of the artist in the crack between paralysing fear and creative freedom, which drives him to communicate, at any cost and in spite of suffering, the truth he attained in his art.

Key words:

The Cabal of Hypocrites, *The Life of Monsieur de Molière*, *Tartuffe*, Company of the Blessed Sacrament, Louis XIV, Stalin, censorship, artistic truth