

Скаррон Поль

Трагикомические новеллы

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82-3
ББК 84-4
П53

П53 **Поль С.**
Трагикомические новеллы / Скаррон Поль – М.: Книга по Требованию, 2022. –
323 с.

ISBN 978-5-519-73753-1

ISBN 978-5-519-73753-1

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2022

© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2022

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первозданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



Серия Книжный Ренессанс

www.samizday.ru/reprint

ПОЛЬ СКАРРОН

(1610 — 1660 гг.)

Поль Скаррон известен преимущественно как автор «Комического романа». Уже самый этот заголовок имел во французской литературе первой половины XVII века вполне программное значение. Определение комического само в себе несло понятие реализма.

Житейские злоключения бедных бродячих актеров, разыгрывавших величественные римские трагикомедии и чувствительные пасторали в совсем не идиллических декорациях проезжих дорог, трактиров и игорных домов, среди тумачков и потасовок, — такова была атмосфера «Комического романа» в пору, когда мода устанавливалась на Помпеев, Цезарей и рыцарей сирийских. Комическое служило напоминанием о несовместимости героических вымыслов и негероической действительности, жившей по вполне буржуазным законам.

Еще эпоха Возрождения отвела для комических сюжетов сферу реальной практики и голого интереса. Культура гуманизма вела к идеям героической жизни, комика — к реальным нравам. Так создавалось не только первоначальное разделение жанров в новой европейской литературе, но и их взаимный спор между собой.

В XVI столетии, однако, здравый смысл Санчо Пансы и идеальное сознание Дон-Кихота при всех своих несогласиях еще могли жить в мире и дружбе. То был союз культуры и народа.

Иным стало соотношение реалистической комикки и героических жанров в XVII веке, особенно

во Франции, в условиях становления абсолютизма и его сословно-иерархического порядка.

Сколько бы ни называли французские историки литературы «век Людовика XIV» блестящим веком — он возник в результате ограничения культурного наследия Ренессанса, разложения его гуманистического содержания, обеднения его смелого чувственного языка. Сервильный дух сословных отношений требовал «очищения разума» от всех вольностей предшествующей эпохи.

Уже в начале века в аристократических салонах зародился жеманный литературный стиль, стремившийся отгородиться от всего естественного, чувственного и материального строем условного формализма. Во имя галантности все реальное пряталось здесь за изысканной метафорой.

Из знаменитого отеля маркизы Рамбулье, где этот стиль оформился, вышла значительная группа поэтов и писателей — сторонников очищения языка (Бальзак, Вожла), представителей «прециозной» поэзии (Вуатюр, Ракан), создателей галантно-героического романа (Гомбо, m-lle Скюдери и др.). Как бы ни отличались между собой эти писатели, их связывал общий дух условностей, отказ от гуманистической культуры, от реализма и народного языка прошлого века. «Большой словарь жеманниц» (1661 г.), вышедший уже после падения всей этой литературы феодальной фронды, указывал, что аристократические жеманницы — а именно они были признанными законодательницами «прециозного» стиля — должны «говорить иначе, чем народ, дабы их мысли были понятны только тем, чье просвещение возвышается над всем обыденным». Вот этот-то стиль, осмеянный Мольером, и попытался выступить заместителем литературных традиций Возрождения, его героических жанров. Феодальная реакция по своему «метафоризовала» античность: теперь она могла предстать только в ароматах галантности и рыцарства. Сам Катон Старший, трезвый римский моралист, готов был превратиться в трактовке отеля Рамбулье в некое подобие жеманного маркиза, а Брут — в галантного любовника.

Почин в таком переодевании античности принадлежал Оноре д'Юрфе, автору «Двенадцати книг

Астрей», где во многих историях под видом пастухов, а также других особ выведены различные примеры «пристойной любви» (1607—1619 гг.).

На идиллических берегах Линьона в условном пытом веке, в атмосфере сентиментального эротизма прогуливались в романе жеманные пастухи и пастушки в бантах, ведя софистические любовные разговоры на утопченнейшем светском жаргоне. В основе романа лежала традиция пасторального барокко, шедшая из Италии и Испании.

Галантные отношения в духе рыцарского служения «даме» должны были, по мысли д'Юрфе, заменить школу эллинского героизма, ибо — писал автор в предисловии к своему роману — «не будь Гомера, Гесиода, Пиндара и других великих людей Греции, гора Парнас и источник Иппокрены не почитались бы теперь так, как наша гора Изур и волна Линьона».

Но вся героика романа сводилась лишь к условному платонизму пастушка Селадона, претерпевавшего во имя возрождения рыцарского культа всякие любовные несправедливости со стороны своей пастушки-дамы.

Концепция «Астрей» сказалась на всем дальнейшем развитии галантного романа 30-х—40-х годов XVII века (Гомбервиль, Кальпренед, м-ше Скудери). Это было время сильнейшего развития феодальной реакции, выступавшей с оружием в руках против централизующей политики абсолютизма.

Пасторальный элемент в литературе уступил место влияниям рыцарского амадис-романа и позднегреческого романа приключений.

Амадисы на античный лад и под античными именами, совершавшие во имя рыцарского идеала нескончаемые подвиги на морях и на суше, нередко при участии волшебников и колдунов, и притом не терявшие манерной жеманности Селадона, были постоянными персонажами этой литературы второго поколения фронды.

По словам просвещенной современницы г-жи Севинье, многочисленные и многотомные произведения такого рода должны были поражать читателей «красотой чувств, силой страстей, величием событий, чудесным успехом страшных мечей».

Возродилась вся та рыцарская романистика, которая еще сто лет назад была осмеяна в образе Дон-Кихота. Но знаменитый идадьго из Ламанчо совершал свои великодушные подвиги во имя высокой гуманистической идеи, тогда как переряженные в одежды античной экзотики Амадисы XVII века были всего лишь слугителями выродившейся феодальной морали.

Достаточно сказать, что еще современники легко узнавали в романах m-De Скюдери сплошной маскарад аристократической фронды: по этим романам можно было — как это и делал Виктор Кузэн в XIX столетии — писать биографии знатных дам литературных салонов и героев феодальных мятежей против монархии Людовика XIII. «Великим Киром» в одноименном романе Скюдери был не кто другой, как принц Кондэ, главарь фронды, то продававшийся монархии за наличное золото, то опять восстававший против нее и помирившийся, наконец, на кардинальской шапке.

Все в галантно-героическом романе было педантичным — и «величие событий», и «красота чувств», и платонизм героев, и добродетель героинь. Тем решительнее подобная романтика напрашивалась на санчо-пансовскую критику. Она, эта критика, возникла в результате естественной оппозиции буржуазного реализма против всяческих форм героических условностей, применявшихся стилем феодальной реакции.

Еще пасторальный роман д'Юрфе и его многочисленные подражания вызвали пародию Шарля Сореля, одного из создателей французского реалистического романа, автора «Комической истории Франсиона».

В 1628 г. Сореель опубликовал произведение под многоговорящим заглавием — «Сумасбродный пастух, где среди любовных фантазий можно видеть нелепость романов и поэзии». Пародия воспроизводила некую параллель к теме Дон-Кихота: героем выступал сын парижского мануфактуриста, готовившийся стать советником парламента, но начитавшийся пасторалей и вообразивший себя «совершенным пастухом» на любовной службе у своей Хариты — Катерины.

Из вымыслов и метафор модных романов Луи-Лизис создает себе, подобно Дон-Кихоту, иллюзорную жизнь, которая в столкновениях с реальной действительностью приводит к постоянным трагикомическим положениям. Крестьянские дома кажутся Лизису заколдованными замками, купцов он принимает за корсаров, крестьян — за сатиров, деревенских девушек — за нимф. Все это не раз стоит ему палочных ударов. Он лезет на балкон к своей Харите — его обливают из ушата нечистотами. Он похищает рукоятку от метлы с надетым на нее чепчиком, желая похитить Хариту. Лезет в реку, намереваясь отдать визит морским богам, воображает себя превращенным в дерево и т. д. и т. д.

Основной прием пародии заключался в комической реализации метафор, в разоблачении самого принципа условно-метафорического повествования. Портрет Хариты — сплошная изнанка метафор, доведенных до абсурда: щеки — аппликации из роз, кожа — как снег белая, две коралловые ветви вместо губ, два солнца — вместо глаз.

Лизис хочет зажечь свечу от глаз Хариты — столько он видит в них пламени. Он убеждает себя, что пламя очей Хариты прожигает ему шляпу, и т. д.

Но во имя чего совершалось все это нападение на «поэзию» и «романы»? Наиболее легким ответом была бы ссылка на стремление буржуазного реализма утверждать законы своей общественной практики, являвшейся живым отрицанием платонизма галантно-героических романов. Однако такую ограниченную программность невозможно приписать ни Шарлю Сорелю ни вслед за ним Полю Скаррону,

Противопоставляя критерий реальности всечеловеческим поэтическим условностям, оба писателя далеки были от морального и эстетического оправдания общества, в котором «честь и талант — только иллюзорные величины, где самые значительные должности берутся приступом с мешком эку в каждой руке, где отправление правосудия и администрации доступно только тому, кто больше дает, где финансисты являются господами и королями» (Ch. Normand, «La bourgeoisie française au XVII^e siècle», 1909, стр. 13).

Сорель и Скаррон прекрасно знали это общество, но, расчищая путь буржуазному роману нравов

(«Комическая история Франсиона» Сореля, «Комический роман» Скаррона), оба писателя изображали эти нравы во всей их безидеальности и негероичности. На долю практики ограниченного корыстного расчета у Сореля и Скаррона всегда наготове были меткая шутка, грубоватое слово, изобличающее комическое положение, — все это в достатке доставлялось им новеллистическими сюжетами Возрождения, итальянского и испанского.

Свергая сословно-идеализирующую «поэзию» и «романы» жеманного стиля и одновременно не признавая ничего возвышенного в буржуазной действительности, оба писателя порядком поплатились своими репутациями в буржуазной истории литературы. Они сами прослыли безидеальными писателями, признающими в человеке только его животную природу и готовыми насмех поднять всякое проявление высоких чувств и героического долга. Такой представлялась в этой критике и вся «Комическая история Франсиона», где многочисленные приключения безродного кавалера этого имени следовали друг за другом, казалось, только для того, чтобы показать неутомимость его вожделений и их торжество над всякой моральной догматикой, и где роль морализующей мудрости предоставлена своднице, состарившейся потаскушке, сумевшей в своей вставной новелле наглядно раскрыть истину воспитания буржуазных нравов. Автобиографический рассказ сводницы свидетельствовал о том, что все в этом мире продается, и в том числе честь, любовь, верность, добродетель и девственность.

И все же, хотя приключения Франсиона происходили в той же среде вульгарных отношений, где протекает и жизнь сводницы, облик героя не запятнан ни корыстью, ни ограниченностью, ни тщеславием. Неутомимый кавалер неуязвим для этих пороков, так как в нем воплощена идея прекрасной природы и доброй чувственности — идея, сохранившаяся от эстетики Возрождения.

Правда, Франсиона обучали приспособлению к жизни герои испанского плутовского романа, великие реалисты практики, но это не мешало ему сохранить в себе высокую ясность духа, то гуманистическое отношение к миру, которое в условиях

Возрождения украшалось античным красноречием в прозе, античными мифами в поэзии.

Но классические формы гуманизма, служившие идеальным выражением культуры личности, распались еще в конце XVI века под воздействием развившегося познания буржуазного общества. Сам «натурализм» Возрождения, т. е. культ свободно развитой и разумной природы, стал теперь достоянием реалистического мировоззрения, средством критики общественных нравов. В то же время опустела, формализовалась и подверглась феодальному перерождению высокая поэтическая традиция прошлого века, опиравшаяся на античное наследие. Гуманизм не только покинул эту традицию, но и обрушивался теперь на все ее возвышенные условности, живые иллюзии, ирреальные фантазии. Гуманистическая культура пришла к защите действительности против всяческих форм условно-идеализующего стиля, так как теперь за ним стояла догматика, глубоко враждебная идеям природы и личности в их естественном универсальном содержании. Феодальная реакция и абсолютистская политика, несмотря на свою взаимную борьбу, производили в салонах, а затем в королевской Академии во многом общую работу по созданию «правил» обуздания, очищения и регламентации культурного духа Ренессанса. Но идеи великой эпохи продолжали жить. Они сохраняли в качестве своего оружия «натурализм» Рабле и меткую народную шутку. Этим оружием реалистическая литературная школа XVII века разила и жеманных пастушков пасторалей, и галантных рыцарей m-lle Скюдери, и античные маски нарождавшегося классицизма. Она свержала всякую условную маскировку действительности, чтобы в ней самой выполнять задачу гуманистического воспитания чувств. В этом и заключалось историческое значение начатой Шарлем Сорелем войны против «романов» и «поэзии».

Сохраняя светлую человечность своего Франсисона нетронутой в стихии вульгарных нравов, Сорель другой рукой наносил удары всей античной литературной традиции — основной поставщице всяческих идеализующих форм, всяческих лжегероических масок.

В тринадцатой книге «Комической истории Франсиона», в дискуссии о ценности литературы, античные писатели осуждались за искажение исторической истины, и все современные писатели античной школы вплоть до маркиза д'Юрфе подвергались в прах за то, что «если отнять у них правила и поговорить с ними о каких-либо предметах обыденной жизни, то оказываются они столь беспомощными, как будто их перенесли в чужую страну».

Эта двойная задача реалистической литературы XVII века — свержение форм сословной идеализации, пытавшейся опираться на античность, и выдвижение принципа реальности, чтобы в ней самой, среди всей подлости буржуазной практики защищать идеи гуманистической культуры, — эта двойная задача перешла и к Полю Скаррону, ближайшему продолжателю дела Шарля Сореля.

Сама жизнь, казалось, подготовила Скаррона к выполнению этой литературной программы.

Сын буржуа, купившего себе при Генрихе IV доходную службу по финансовому ведомству и посланного Ришелье за оппозицию абсолютизму, Скаррон рано познал цену условностям в обществе, построенном на сословных привилегиях. После смерти отца никто в семье не хотел дать будущему писателю денег для покупки должности — Скаррону пришлось надеть белый воротник аббата, хотя, по его собственным словам, у него были «несогласия с небом». Впрочем, церковное звание не помешало Полю Скаррону вести жизнь эпикурейца и вольнодумца в оппозиционных салонах своего века.

В это время, в 30-х годах XVII столетия, у знаменитых и вполне просвещенных куртизанок Нинон де Ланкло и Марион де Лорм собиралась всякая неверующая публика, не желавшая признавать величие режима всесильного Ришелье. Рядом с аристократами-фрондерами, вроде Сент-Эвремона, здесь можно было встретить отверженную литературную богему, заклеявленную впоследствии Буало и причисленную романтиком Теофилом Готье к сонму гротескных писателей (Сент-Аман, Шапель и др.). В целом это было общество, готовое противопоставить себя и «двору» и «городу», т. е. и новому дворянству монархии и городской буржуазии. Такая

позиция обеспечивала по меньшей мере непризнание условностей. Характеры здесь подвергались реалистической критике, невзирая на ранги и звания, вопросы морали, политики и религии переносились на почву реальных интересов, в стихии общественной жизни разоблачался всеобщий эгоизм. Мнения далеко не всегда сходились, но общим было недоверие к героическим позам абсолютизма, в которых тот так нуждался, стремясь подчинить все сословия началу государственного долга, абстрактному величию монархии.

В кружках, где вращался Скаррон, римским позам абсолютизма все готовы были противопоставить природу и естественность, хотя идеи природы трактовались весьма различно: аристократа Сент-Эвремона они вели к воспоминаниям о правах феодального замка, вольнодумцев вроде Скаррона — к трезвому ироническому смеху и над иллюзиями старого сословного общества и над пороками нового буржуазного мира.

В том же направлении шло литературное воспитание Скаррона. Его любимцами были Виллон, Клеман Маро, Раблэ — из французов, Сервантес и Фернандо Рохас — из испанцев, насмешники по отношению ко всякой идеальной романтике, реалисты по отношению к действительности, гуманисты, умевшие смехом утверждать свою веру в мудрость природы и ее конечное торжество над всеми уродливыми условиями общественной жизни. Всеми этими качествами обладал и Скаррон.

С классической романтикой он впервые столкнулся при своей поездке в Рим в штате епископа Гренобльского. Руины древней столицы, чьи героические тени призывались теперь для прославления французской монархии, вызвали у насмешливого паломника лишь краткую сентенцию: «если дерзкие годы вас уничтожили, дворцы, то стоит ли горевать, что моя черная куртка, служившая мне два года, продрана на локте!..»

Но не только куртка Скаррона требовала заплат.

Жизнь писателя шла в постоянных тяжбах и процессах — сначала за обещанный ему каноникат, потом за отцовское наследство. Войдя в литературу, Скаррон обивает пороги дворцовых казначеев и пи-

шет бесчисленные ходатайства и посвящения в поисках пенсии, испытывая на собственных плечах кризис вельможного меценатства и превращение литературы в товар. На все неудачи у автора «Комического романа» один отзыв: неискоренимый оптимистический смех. Скаррон смеется над своими тяжбами, над модой льстивых посвящений, над влиянием золота на муз и даже над своей страшной болезнью, которая к сороковым годам века скрутила писателю позвоночник, по его собственному сравнению, наподобие буквы Z.

В маленьком сборнике своих стихов (1648 г.) смелый реалист и насмешник позволил изобразить себя на гравюре в натуральном виде: Скаррон сидит в гротескной позе, повернувшись спиной к зрителю, со шляпой, надвинутой на уши, окруженный созерцающими его женщинами, вдали сатиры играют на флейте. К изображению был присоединен и авторский комментарий, объяснявший, что сочинитель стихов избрал такую позу «не потому, чтобы повернуться задом к компании, но только по той причине, что выпуклость моей спины более пригодна для надписи, чем вогнутость живота, который сплошь скрыт под моей склоненной головой».

Следует упомянуть, что как раз в то время в аристократических салонах возникала мода на изысканные автохарактеристики, подчеркивавшие благородство породы и происхождения. Скаррон смеялся не только над своим изуродованным позвоночником.

Уже застигнутый болезнью, писатель создал все свои комические шедевры.

Из них первым крупным опытом была иронико-комическая поэма «Тифон» (1643 г.), посвященная Мазарини. Адрес посвящения оказался выбранным тоже по иронико-комическому признаку: поэма повергала в прах ту идеализованную античность, в одежды которой начинали рядиться и политика и литература абсолютизма.

Взяв легенду о свержении титанов классическими богами античности, Скаррон вывернул ее наизнанку, — получилось комическое изгнание богов титанами, сынами земли. Впрочем, боги «Тифона» были богами только формально. А на деле Юпитер