

Дж. ГАРРАРД

«РУССКИЙ СКАРРОН» (М. Д. ЧУЛКОВ)

Выражение «русский Скаррон» прежде всего вызывает в памяти имя Ивана Баркова. Вспоминается, например, карамзинский перечень русских писателей от Бояна до Михайлы Попова — «Пантеон российских авторов», где Карамзин писал, что Барков «есть русский Скаррон и любил одни карикатуры».¹ Совсем недавно Г. П. Макогоненко доказал, что когда Василий Майков обращается к «возлюбленному Скаррону» в первой песне поэмы «Елисей, или Раздраженный Вах», он в действительности имеет в виду Баркова и откликается на некоторые из его стихотворений.² Однако существует иной и более подходящий претендент на титул «русского Скаррона»: Михаил Дмитриевич Чулков. Как в прозаических, так и в стихотворных произведениях Чулкова мы находим следы чтения произведений Скаррона, примеры его прямого влияния. Существуют также черты сходства между творчеством и мировоззрением обоих писателей, которые зависят не столько от хорошего знакомства Чулкова с тем, что Скаррон писал более чем столетием раньше, но, как кажется, представляют естественный результат подобия общественной обстановки, в которой жили писатели, и особенно тождества процессов развития прозаических жанров во Франции на протяжении первой половины XVII в. и в России во второй половине XVIII в.³

¹ Карамзин Н. М. Избр. соч. в двух томах, т. II. Л., 1964, с. 167. Замечание Карамзина вряд ли можно считать исчерпывающей характеристикой творчества Баркова; несправедлива она и по отношению к Скаррону, и влиянию, которое он оказал на русскую литературу XVIII в.

² Макогоненко Г. П. Враг парнасских уз. — Русская литература, 1964, № 4, с. 136—148. См. также критические замечания А. В. Западова во вступительной статье к изданию: Майков Василий. Избр. соч. М.—Л., 1966, с. 37—38.

³ Кажется, первым, кто отметил сходный характер творчества Скаррона и Чулкова, был Виктор Шкловский. См. его книгу «Чулков и Левшин» (Л., 1933, с. 109).

Мы не в состоянии узнать, предполагал ли Барков, что о нем будут упоминать как о «русском Скарроне», но Чулков, кажется, приветствовал это прозвище и, если можно доверять эпиграмме, которая была направлена против Чулкова его литературным врагом Федором Эмином, действительно считал себя писателем в духе Скаррона. Эпиграмма, напечатанная в журнале Новикова «Трутень», имеет форму «задачи» и «решения». Эмин задает в ней вопрос:

Кто в сказках написал сорок нам да ворон
И вздумал о себе, что будто он Скаррон,
Умен или дурак? ⁴

Эмин здесь имеет в виду прозаическое произведение Чулкова «Пересмешник, или Славенские сказки», третья и четвертая части которого были опубликованы в предшествующем, 1768 г.⁵

«Пересмешник» действительно содержит ряд повестей, которые напоминают прозу Скаррона, особенно его «Комический роман» (1650—1657).⁶ Те части «Пересмешника», которые мы имеем в виду, включают вступительные главы, рассказанные от лица Ладона и предназначенные «обрамлять» сборник повестей в целом, а также и те новеллы, которые рассказывает молодой монах в основном тексте произведения. Следует, кстати, напомнить, что вводный рассказ и повествование монаха занимают лишь около трети всей книги. Остальные две трети рассказываются от лица Ладона и восходят к традиции французского романсе, авантюрного романа, жанра, к которому относится большинство оригинальных беллетристических произведений Федора Эмина.

«Комический роман» Скаррона был переведен Василием Тепловым с немецкого текста в 1763 г., и нет сомнения, что Чулков читал это произведение.⁷ Пародийные упоминания классической мифологии, которые встречаются в романе Скаррона и которые были отличительной чертой его стиля, по-видимому, поразили воображение Чулкова. «Комический роман» открывается следующими известными строками: «Le soleil avoit achevé plus de la moitié de sa course et son char, ayant attrappé le penchant du monde, rouloit plus viste qu'il ne vouloit. Si ses chevaux eussent voulu pro-

⁴ Трутень, 1769, л. 14, 28 июля. Эта эпиграмма была ответом на выпад Чулкова в журнале «И то и сьо» как против журнала Эмина («Адская почта»), так и против журнала Новикова. Она перепечатана Б. Томашевским в «Ирои-комической поэме» (Л., 1933, с. 717—718).

⁵ Пересмешник, или Славенские сказки, ч. 1—4. СПб., 1766—1768; пятая часть появилась при третьем, проверенном и исправленном издании (М., 1789). Несколько отрывков из «Пересмешника» перепечатаны в сборнике: Русская проза XVIII века, т. I. М.—Л., 1950, с. 89—156.

⁶ Я пользовался текстом издания: S c a r r o n Paul. Le Romant Comique. Texte établi et présenté par Henri Benac. 2 vol. Paris, 1951.

⁷ С к а р р о н П. Шутливая повесть, ч. I—II. СПб., 1763. Экземпляр этой редкой книги имеется в Библиотеке Конгресса (Вашингтон).

fiter de la pente du chemin, ils eussent achevé ce qui restoit du jour en moins d'un demy-quart d'heure; Mais au lieu de tirer de toute leur force, ils ne s'amusoient qu'à faire des courbettes, respirant un air marin qui les faisoit hannir et les advertissoit que la mer estoit proche, où l'on dit que leur Maistre se couche toutes les nuits. Pour parler plus humainement et plus intelligiblement, il estoit entre cinq et six quand une charette entra dans les Halles du Mans».⁸

Имеется по крайней мере два прямых отзвука этого отрывка во вступительной части «Пересмешника»: «Солнце уже начинало дремать, кони его гораздо выбились из сил и захотели кушать, тогда и у нас в доме приказывали накрывать на стол», и в главе девятой (продолжение рассказа монаха о его собственных приключениях), которая начинается следующим образом: «Солнцевы кони перебежали уже восточные ветры, которые вышли с ними в одно время и из одного места, а наши вывели нас из лесу».⁹ Цель обоих авторов — высмеять использование классической мифологии неоклассиками и, как правило, пространные описания закатов и восходов солнца, которые позволяли себе их современники как во Франции, так и в России. Скаррон несомненно пародирует прециозные романы (*romans précieux*) таких авторов, как сочинительница «Великого Кира» Мадлен де Скюдери, в то время как Чулков обычно нацеливает свою сатиру на произведения Федора Эмина. Однако у Чулкова в данном случае ощущается также элемент автопародии, ибо в рассказы Ладона он включал те же самые перифрастические описания утренней и вечерней зари, которые он пародирует во вступительных главах и рассказах монаха.

Независимо от того, справедливо или нет предположение, что Майков, когда он обращался к «возлюбленному Скаррону», имел в виду Баркова, важно не упускать из виду, что он мог воспользоваться именем Скаррона лишь по той причине, что оно было хорошо знакомо его читателям и не требовало никаких пояснений. Более того, упоминая Скаррона, он мог сразу же показать, что намерен писать поэму в совершенно определенном жанре, в жанре бурлеска. Это должно напомнить нам, что значение Скаррона для русской литературы XVIII в. ни в коем случае не ограничивалось его воздействием на творчество какого-то отдельного писателя, будь то Барков, Чулков или кто-либо другой.

⁸ Scarron Paul. *Le Romant Comique*, vol. 1, p. 95. В переводе Теплова этот отрывок выглядит таким образом: «Солнце совершило более половины своего пути, и колесница онаго, до ската мира уже достигшая, бежала скорее, нежели как ей хотелось. Когда бы кони его возжелали пользоваться покатою дорою, то бы перебежали остатки дня менее как в четверть часа. Но они, вместо того чтоб надрываться, забавлялися токмо ляганием, обоняя морской воздух к ржанию их побуждающей, и напоминающей, что лучина, в которой Феб, как сказывают, каждую ночь поκειται, отстоит в малом отдалении По людски и внятно говоря, был шестой час, как на Манской рынок приехала телега».

⁹ Русская проза XVIII века, т. I, с. 106, 117.

Поэмы Скаррона «Тифон» и «Вергилий наизнанку» были широко известными в Европе образцами «низкого» бурлеска; в этой разновидности жанра античные герои и их подвиги описывались в нарочито грубом и сниженном стиле.¹⁰ Подобный низкий род поэм возмущал Буало, и своей собственной поэмой «Налой» он ввел в литературу род «высокого» бурлеска или, как он называл его, «ирои-комическую поэму» (*Poëme héroï-comique*). В предисловии к «Налой» Буало объяснил, что он пытался изобразить низких героев и низкие события высоким слогом. Несмотря на терминологическую путаницу, влияние Буало было таким сильным, что «высокий» бурлеск, или ирои-комическую поэму, стали предпочитать «низкому» бурлеску как во Франции, так и в Англии. В России, однако, А. П. Сумароков, главный приверженец литературной теории Буало, проявил в данном случае известную самостоятельность. В своей основной теоретической декларации 1748 г. («Эпистоле о стихотворстве») он решился одобрить оба вида бурлеска, и «высокий» и «низкий». Здесь Сумароков приводит несколько примеров травестирования и вслед за ними поясняет: «Стихи, владеючи высокими делами, В сем складе пишутся пренизкими словами». Дав несколько примеров ирои-комического стиля, он вновь поясняет: «В сем складе надобно, чтоб Муза подала, Высокие слова на низкие дела».¹¹ Сумароков не считал, что из двух видов бурлеска должен быть предпочтен какой-то один. И все же первая опубликованная в России бурлескная поэма принадлежала к «высокому» виду бурлеска, в защиту которого выступал Буало. Это была ирои-комическая поэма Майкова «Игрок ломбера», которая появилась в 1763 г.

Без сомнения, Чулков знал и «Эпистолу» Сумарокова и ирои-комическую поэму Майкова. В собственных поэмах, которые были впервые напечатаны в журнале «И то и сьо» 1769 г., Чулков равно использует и «высокий» и «низкий» бурлеск, в то время как в его прозе черты «высокого» бурлеска определенно преобладают. Комический эффект бурлеска обоих типов основывался на несоответствии между содержанием и языком, и именно это комическое несоответствие стало основополагающей чертой стиля прозы Чулкова.

Бурлеск используется Чулковым на протяжении всей вводной части и в историях, рассказываемых монахом, но чаще всего он применяет его в самой длинной из повестей монаха, «Сказке о рождении тафтяной мушки», к сожалению никогда не переиздававшейся. Действие этой повести, которая начинается в середине третьей части «Пересмешника» и завершается в пятой, скорее всего происходит в том же месте и в то же время, что и действие

¹⁰ О роли Скаррона в становлении бурлеска см.: Morillot Paul. *Scarron et le genre burlesque*. Paris, 1888; Bar Francis. *Le Genre Burlesque en France au XVIII-e siècle*. Paris, 1960.

¹¹ Сумароков А. П. Избр. произв. Л., 1957, с. 123.

историй, которые рассказывает Ладон, так как мы встречаем здесь тот же самый город Винету и те же славянские языческие храмы. Как явствует из заглавия, цель повести — рассказать о том, как была придумана искусственная родинка, «мушка», вернее, одна из ее разновидностей, изготовлявшаяся из тафты.

Самые очевидные примеры бурлеска встречаются в авторских пояснениях, таких, например, как наименование слуги, несущего записку, «Меркурием».¹² Чулков очень любит употреблять имя бога Меркурия для таких целей. Временами к неуместному бурлескному противопоставлению он присоединяет оксюморон, например когда он рекомендует читателю купца-рогоносца как «седого и беззубого Меркурия».¹³ В этой же самой повести о тафтяной мушке, которую рассказывает монах, встречаем и более развернутый образец бурлеска. Во время своих походов молодой студент Неох случайно натывается на покинутую крестьянскую избу. Он входит в нее и засыпает на полотах, расположенных под самым потолком. Его будят голоса оживленно разговаривающих мужчины и женщины. Когда он пытается передвинуться, чтобы увидеть, кто они такие, то падает, увлекая за собой доски. Рассказчик при этом добавляет: «Разрушение Троянской стены столько стуку не наделало, сколько причинили грому сии полати. Несчастливый Вулкан, которого бросил Юпитер с неба на остров, переломил себе ногу; а наш Вулкан, упавши с полатей на пол, остался цел, только повредил несколько затылок, от чего в ушах у него звенело, а из глаз скакали искры».¹⁴ Это насмешливое описание весьма пегероического и даже фарсового происшествия в терминах высокой античной мифологии является хорошей иллюстрацией прои-комического стиля.

В связи с использованием Чулковым «высокого» бурлеска особенно любопытно то, что это создавало благоприятные возможности для введения в литературу «низких» героев и «низких» происшествий, которые считались таковыми, даже если это делалось в комической форме. Для развития художественной прозы, несомненно, было важно, что делалась попытка порвать с традицией авантюрного романа, с его невероятными приключениями и схематичной, поверхностной обрисовкой героев, разделенных на положительных и отрицательных.

¹² Пересмешник, ч. III. М., 1789, с. 168. Посыльный назван — «наследник покойного Меркурия, а именно скороход».

¹³ Пересмешник, ч. IV, с. 238.

¹⁴ Там же, с. 192. Специфическое использование образа «стены Трои» в «высоком» бурлеске предложил еще Сумароков в «Эпистоле о стихотворстве». Кстати, можно отметить, что в XVIII в. большинство русских читателей имело представление о Троянской войне не по Гомеру, а по Гвидо де Колумно, «История о разорении Трои» которого, относящаяся к XIII в., неоднократно издавалась по-русски в первой половине XVIII в. Это произведение упоминается Чулковым в первых главах «Пересмешника». Сама «История» Гвидо де Колумно является прозаическим пересказом «Roman de Troie» Бенуа де Сен-Мора.

Когда речь идет об использовании Чулковым бурлескного стиля, можно, конечно, возразить, что имеется мало прямых доказательств влияния именно Скаррона, поскольку его имя вообще ассоциировалось с понятием бурлеска в европейской литературе и сам бурлескный стиль просто носился в воздухе. Однако некоторые другие черты повествовательной техники Чулкова несомненно также заимствованы из «Комического романа». Вот несколько примеров прямых текстуальных отражений французского романа в «Пересмешнике».

В конце первой главы рассказчик, Ладон, говорит о своих героях: «Пока они станут кушать, а я тем временем подумаю о расположении второй главы».¹⁵ Сходство между этим замечанием и концовкой главы, открывающей роман Скаррона, очевидно. В «Комическом романе» задают корм лошадям, которые тащат повозку с комическими актерами и их пожитками, а автор замечает: «Cependant que ses bestes mangerent, l'Auteur se reposa quelque temps et se mit à senger à ce qu'il diroit dans le second Chapitre».¹⁶ Названия отдельных глав вступительной части «Пересмешника», часто намеренно иронические, дают дополнительные доказательства влияния Скаррона. Например, десятая глава имеет название «Ежели кто прочтет, тот и без надписи узнает ее содержание». В романе Скаррона одиннадцатая глава идет под титулом: «Qui contient ce que vous verrez, si vous prenez la peine de le lire».¹⁷ Как бы для того, чтобы подчеркнуть, что он читал «Комический роман», Чулков называет одного из персонажей вступительной части, Балабана, «внуком новопреставленного скарронова комедианта Злобина».¹⁸ Имя Злобин — это калька от *La Rancune*, имени одного из главных героев «Комического романа».

Такие авторские отступления в повествовании усиливают снижающую иронию, которая является одной из определяющих особенностей вступительной части «Пересмешника» и повестей, рассказанных монахом в основном тексте. Они являются примерами того, что называют приемом *self-conscious narrator* (ирония автора по отношению к собственному повествованию).¹⁹ При таком риторическом способе повествования рассказчик (иногда сам автор, в других случаях литературный герой) не пытается отстраниться от действия и не делает вида, что его рассказ является

¹⁵ Русская проза XVIII века, т. I, с. 96.

¹⁶ Scarron Paul. *Le Roman Comique*, vol. 1, p. 95. Приводим этот отрывок в переводе В. Теплова по изданию 1763 г.: «... он дал своей скотине досыта наесться. Сие предложение принял он (извозчик) с охотою, и между тем как скот насыщался, поотдохнул немного писатель повести и начал размышлять, что б ему объявить во второй главе».

¹⁷ В. Теплов это заглавие перевел так: «Содержание которой усмотрят, когда не поскучат прочитать».

¹⁸ Русская проза XVIII века, т. I, с. 127.

¹⁹ О риторической манере повествования в европейской беллетристике см. блестящую работу: Booth Wayne S. *The Retic of Fiction*. Chicago, 1961.

чем-то, кроме его собственного вымысла: он просто рассказывает историю. Этот повествовательный прием представлял особый интерес для некоторых из русских формалистов, которые рассматривали его как «обнажение приема».²⁰ Из произведений как Скаррона, так и Чулкова можно привести много примеров таких отступлений self-conscious narrators. Во вступительной части «Пересмешника» Ладон иронически заявляет, что ему известно, как покорить молодую девицу (в данном случае Аленону), потому что он читал романы, которые «глупых людей исправляют и делают дураками».²¹ Ухаживая за Аленоной, он на коленях произносит страстное объяснение в любви, но чувствует себя все время крайне стесненно, так как он попал коленом на камешек. Затем, когда его мольбы производят свое действие, он признается читателю, что составил свою тираду из отрывков романов и трагедий и что на самом деле считает ее всю страшной чепухой.

Хотя подобные отступления у Чулкова часто не сводятся в систему, этот последний пример, возможно, показывает, что их главной функцией были сатира и пародия. И, кажется, здесь, так же как и в своих бурлесках, Чулков смеется над романами Эмина. Он, по-видимому, уже ощущал, что герои романов Эмина держатся слишком серьезно и ведут себя неестественно. Как уже упоминалось выше, Чулков и Эмин были литературными врагами, и Эмин был главной мишенью бурлескной поэмы Чулкова «Плачевное падение стихотворцев», которая появилась в «И то и сьо» в 1769 г. Эмин, должно быть, почувствовал в «Пересмешнике» пародию на свои собственные произведения и поэтому ввернул шутку, на которую мы сослались в начале статьи, насчет того, что Чулков — русский преемник Скаррона.

Вышеупомянутые примеры бурлескного стиля и применения приема self-conscious narrator не исчерпывают параллелей между Чулковым и Скарроном. Пародийное посвящение Чулкова к короткому, незавершенному роману «Пригожая повариха», как уже отмечал В. Шкловский, основано на подобном посвящении к «Комическому роману».²² Кроме того, один из героев романа Скаррона, Раготен, личность смешная, человек низкорослый, отвратительный поэт, который влюбляется в молодую девушку, по-видимому, послужил образцом для ряда подобных характеров в произведениях Чулкова. Например, Куромша, управитель Владимира, в «Сказке о рождении тафтяной мушки» также очень маленького роста и пишет унылые элегии к пятнадцатилетней девице. А во втором сатирическом журнале Чулкова «Парнасский

²⁰ См., например, статью В. Шкловского «Пародийный роман. „Триграм Шенди“ Стерна» в его книге «О теории прозы» (М.—Л., 1925, с. 139—161). Также см.: Erlich Victor. Russian Formalism: History Doctrine. S'Gravenhage, 1955 (2-d edition: 1965).

²¹ Русская проза XVIII века, т. I, с. 102.

²² Шкловский В. Чулков и Левшин, с. 114.

щепетильник» встречается история о низкорослом поэте, который докучает молодой женщине, в два раза его выше и в два раза его умнее.²³

Данная статья, конечно, не ставит целью доказать, что произведения Чулкова могут быть объяснены и поняты единственно с точки зрения их зависимости от произведений Скаррона. Не столь важен сам факт заимствования одного писателя у другого, сколько причины, определяющие его, а также сходство общественной обстановки, в которой жили и работали Чулков и Скаррон. Надеемся, что даже при таком отрывочном и неполном обращении к этой теме, каким было наше, сказано достаточно, чтобы показать, что и Чулков и Скаррон, хотя и разделенные столетием, действовали во вполне сходных условиях, на которые они откликались почти одинаково. Оба пытались ниспровергнуть иерархические жанровые представления неоклассиков и оба писали в «антироманическом» духе, пытаясь низвести художественную прозу на землю и ввести некоторые основные моменты современной действительности в литературу своего времени.

(Перевод В. П. Степанова)

²³ Весьма возможно, однако, что Чулков столь часто обращался к этому типу героя, потому что его литературный сотрудник, Михаил Попов, также был очень маленького роста. О самом Чулкове известно, что он был выше среднего роста.