

## МЕЛОМАНИЯ И МУЗЫКАЛЬНАЯ МОДА В РАННИХ ТЕКСТАХ МАРСЕЛЯ ПРУСТА

Роль как конкретных музыкальных аллюзий в романе Пруста «В поисках утраченного времени», так и вообще музыки в эстетической системе Пруста изучена в современном прустоведении почти исчерпывающе<sup>1</sup>. Известно также, что на уровне эстетической идеологии Пруст был не столько изобретателем какой-либо оригинальной концепции, сколько наследником доминантной традиции восприятия музыки, сложившейся в культуре XIX в. Во многом он опирается на наследие немецкого романтизма и на Шопенгауэра; в одном из самых влиятельных исследований эстетики Пруста даже конкретные примеры вымышленной музыки в его романе предлагается интерпретировать как отголосок наследия скорее философского, чем музыкального, как будто «партитура Вентейля написана Шопенгауэром» [Henry, 8]. Интерес писателя к взаимосвязи музыки с механизмами памяти неизменно приводит к сопоставлениям с аналогичными идеями Бергсона, хотя вопрос о прямом бергсоновском влиянии остается открытым [см. Блауберг, 218-226].

Менее изучен другой аспект музыкальной темы у Пруста – понимание музыки не сквозь призму внутреннего индивидуального опыта, а в ряду факторов, организующих жизнь сообществ. В романе этот «социальный» уровень представлен достаточно широко, но гораздо более заметную роль, с нашей точки зрения, он играет в текстах 1890-х – 1900-х гг. Эта часть прустовского наследия представляет собой крайне неоднородный корпус разножанровых и разномасштабных текстов. Мы в данной работе выделим среди них первую книгу Пруста – «Утехи и дни», незаконченный черновик романа, известный под названием «Жан Сантей», и несколько ранних статей и рецензий Пруста. Среди них нет ни одной традиционной музыкальной рецензии, отзыва на концерт или музыкальное произведение, но зато, как будет показано, регулярно появляются аналогии между музыкой и литературой, которые добавляют существенную информацию для понимания литературной позиции начинающего романиста.

Как и в случае многих других аспектов поэтики Пруста, в его раннем творчестве – художественном, эссеистическом и критическом – эксплициро-

1 Помимо фундаментальной работы Ж.-Ж.Натье «Пруст-музыкант» [Nattiez], для контекста данной статьи актуальны исследования, посвященные различным аспектам вагнеровской темы у Пруста [Bedriomo; Mein; Stern] и истории эстетического диалога между Прустом и Рейнальдо Аном [Blay; Mayer].

ваны концептуальные элементы, которые в романе приобретут более сложную и менее очевидную форму. Обозначим основные из них.

Если в «Поисках» есть сцены с сугубо частным, недоступным другим персонажам опытом рассказчика как слушателя, то в рассматриваемых текстах источник слушательского опыта жестко привязан к социальному событию. Редко речь идет о концертах (исключение составляет очерк «Воскресенье в консерватории» [Proust 1971, 367-372]) или спектаклях, чаще всего мы сталкиваемся с различными набросками сцен исполнения камерной музыки в салоне.

Выбор самих музыкальных аллюзий у Пруста, как доказывают все исследования музыкальных контекстов романа, тоже обусловлен салонной практикой: исключительное внимание к французской камерной музыке конца XIX в., частотность упоминания имен Сен-Санса, Франка, Форе, Сати мотивируется не столько личным вкусом автора (который не очень высоко ценил Сен-Санса, по-настоящему увлекался из этого ряда только Франком и наверняка предпочел бы им всем Бетховена), сколько теми реалиями, которые он будет обыгрывать, создавая базовые коммуникативные ситуации в сюжете романа. Можно предположить, что, как и во многих других аспектах, ранние тексты сыграли здесь роль фрагментарного черновика будущего большого романа.

В эпизодах с исполнением музыки персонажи, включая авторскую проекцию, которая здесь особенно близка к романному рассказчику, вместо непосредственных индивидуальных реакций неизменно сталкиваются с необходимостью соотносить себя как слушателя с остальной публикой, замечать чужие реакции, включаться в ритуализованные разговоры.

Салонный музыкант при этом чрезвычайно интересует Пруста как потенциальный романтический герой. (В «Утехах и днях», к примеру, неслучайно упоминается прямо пианист Леон Делафосс, основной прототип скрипача Мореля: эпизод в «Содоме и Гоморре» с исполнением сонаты Форе Шарлюсом и Морелем особенно многим обязан ранним зарисовкам салонного музицирования). Большинство светских хроник Пруста также включает эпизоды с участием музыкантов.

Наиболее интересно, однако, прямое сравнение искусства музыканта со светским талантом в «Жане Сантее». Жан (заглавный герой) восхищается Пуатье, соединившем в себе черты идеального художника и идеального денди: «Жан слушал его, как несравненного собеседника, как человека, для которого все то, чего другие и не замечали, было игрой понимания, памяти и повторения; его чудесная и непринужденная сила извлекала из фортепиано, казавшегося другим лишь азбукой для чтения музыки по складам, волны, в которых он играл, планируя, как чайка в бурю, и присоединяя к музыке

свой голос уверенно, всегда в такт, не вынимая сигареты из угла рта»<sup>1</sup> [Proust 1952, 254].

Отметим, что, несмотря на необыкновенность персонажа-музыканта в глазах героя, Пруст настойчиво избегает романтических клише, каких бы то ни было противопоставлений отчужденного гения толпе и рынку, и это немало сообщает о том, как он понимает гениальность как таковую. Пуатье в салоне звучит для Жана интереснее, чем на концерте, и запросто лавирует между музыкой серьезной и легкой, словно не подозревая об эстетических иерархиях.

Формирование иерархий и волны музыкальной моды интересуют Пруста в общем поле с остальными эффектами «заражения», быстрого распространения информации, ценностей и поведенческих моделей, то есть эффектов, которые сыграют огромную роль в организации романа; но в отношении музыки у него эта тема кристаллизовалась едва ли не раньше, чем в отношении литературы или политики.

В центре «меломанского сюжета» всегда оказывается фигура Вагнера, который делается темой почти каждого обсуждения музыки и опорой большинства метафор и аналогий, связывающих у Пруста музыку и литературу. Хорошо известная читателям конца века экзальтация поклонников Вагнера, распространение «паломничества» в Байреит становятся удобным поводом очертить с помощью минимума деталей природу музыкальной моды. Нельзя не выделить откровенно иронический вариант решения этой темы в одном из двух пастишей на Флобера в «Утехах и днях», который называется «Меломания Буvara и Пекюше». (Игровые продолжения «Буvara и Пекюше» – один из самых ранних образцов работы Пруста в жанре пастиша и, в отличие от более зрелых экспериментов, они представляют собой не столько точную стилизацию, сколько вольную игру с чужими персонажами и концепцией). Флоберовские герои, увлекшись музыкой, у Пруста вполне в духе флоберовского текста моментально перенимают готовые роли и комически воспроизводят основные стереотипы меломанского поведения.

Пруст делает Буvara вагнерианцем, и в самом же начале пастиша обыгрывает одну из главных стратегий мифологизации Вагнера, вероятно, пародируя также на тот момент уже ставшие стереотипами символистские мотивы. Вагнер – это музыка, которую нельзя услышать, следует из описания вагнерианства Буvara: «Откровенно говоря, он не знал ни одной партитуры «берлинского крикуна» (как жестоко именовал его Пекюше, всегда плохо осведомленный и настроенный патриотично), ибо их нельзя услышать ни во Франции, где консерватория задыхается от рутины, исполняя лепет Колонны

<sup>1</sup> Цитаты из текстов Пруста, за исключением книги «Утехи и дни», приводятся в нашем переводе.

и Ламуре, ни в Мюнхене, где традиция не сохранилась, ни в Байрейте, зараженном нестерпимым снобизмом. Бессмысленно пытаться сыграть их на рояле: сцена необходима в такой же мере, как скрытый оркестр и темнота в зале» [Пруст, 41].

Реальная проблема адаптации искусства Вагнера к салонной культуре (у прустовских персонажей больше шансов услышать отрывки опер в исполнении оркестра Ламуре или в камерных версиях, чем увидеть спектакль) используется Прустом как фон, на котором прорабатывается важная для него повествовательная модель. Образ музыки, у которой нет воплощения, вызывает вопрос, кому принадлежит голос, который выносит этот вердикт? Где и как он для себя сформировал эталон, которому не соответствуют исполнения? Здесь, на наш взгляд, можно увидеть даже эскиз одного из основных нарративных голосов «Поисков», самого универсального – к примеру, это ведущий голос в «Любви Свана», где рассказчик как персонаж физически отсутствует в изображенном мире. В пастисье, однако, это одновременно голос новой «прописной истины» из лексикона, который заменяет флюберовским персонажам собственное мышление.

В пастисье флюберовская комическая пара повторяет один из основных конфликтов вокруг музыки – спор французских вагнерианцев и антивагнерианцев, и личный долгий спор Пруста, убежденного поклонника Вагнера, с Рейнальдо Аном, учеником Массне и яростным защитником французской музыкальной традиции. Этот биографический подтекст важен здесь, потому что окончательно высвечивает самоиронию: Пруст играет во Флобера, но оказывается и Буваром.

Пекюше у Пруста – националист, и требования «классической ясности», следования латинскому идеалу, которые он предъявляет музыке, карикатурно соответствующей одной из главных линий эстетических дискуссий во Франции конца века, которая была острее всего в спорах о романе (когда критики и писатели бурно обсуждали вопрос, что считать эталоном жанра и стоит ли французским писателям ориентироваться на русских и британцев) и в которой Пруст однозначно был категорически против национального пуризма. (В тех же «Утехах и днях» в стихотворении «Моцарт» из цикла «Портреты художников и музыкантов» двойственная, итальянская и немецкая природа моцартовской музыки дана как неотъемлемый атрибут гения.)

Здесь также не реализуется ожидаемая оппозиция поверхностной музыки (оперетты, французская «большая опера») и глубокой (Вагнер, Дебюсси, Франк). Бувар и Пекюше одинаково смешны и беспомощны как псевдослушатели. Наличие в «Утехах и днях» короткого текста под названием «Похвала плохой музыке» само по себе подтверждает, что на самом деле противопоставляются не типы музыки, а типы восприятия: «Ее исполняют

гораздо чаще, с большим увлечением, чем прекрасную, и потому мечты и слезы людей ее пропитали. Уважайте ее за это. Ее роль, ничтожная в истории искусства, исключительна по своему значению в истории человеческого чувства»<sup>1</sup> [Пруст, 85]. В одной из новелл сборника вариант того же мотива уже в более традиционной повествовательной форме вплетается в любовный сюжет: «Если бы она знала ту скверную музыку, которую он любит и исполняет, – эта достойная презрения музыка, несомненно, вытеснила бы из ее сердца симфонию Бетховена и музыкальные драмы Вагнера; Франсуаза из сентиментальности снизошла бы до его вкуса, и эта музыка приобрела бы очарование того, кто был причиной всех ее наслаждений и страданий» [Там же, 53-54].

Пруст не единожды подчеркивает смысловое опустошение эстетической рецепции «меломана», которая замещается социальной ориентацией (выбор «лагеря», погоня за модой); как мы показали, от такого опустошения не избавляет высокое качество и глубина самого искусства. Часто этот эффект усиливается при помощи соположения музыки с живописью и фотографией. К примеру, в нескольких вариациях в прустовских статьях повторяется сравнение равнодушных слушателей с посетителями музеев и выставок: музыкальные произведения теряют смысл, как картины, мимо которых люди проходят, реально ничего не увидев, просто исполняя социальную функцию. (Салон как место действия обеспечивает эту ситуацию «скольжения», которая менее естественна на концерте.)

Приведенный выше фрагмент «Меломании Буvara и Пекюше» продолжается описанием меломанского «алтаря» Буvara: «...увертюра из “Парсифаля” постоянно стояла открытой на его рояле между фотографиями пера Цезаря Франка и “Весны” Боттичелли» [Там же, 41]. Ж.-М. Родригес замечает, что в «Жане Сантее» повторяется та же пара отсылок (одна из героинь, м-ль Сандре, влюбляется в героя, потому что тот в порыве альтруистического культуртрегерства играет рабочим музыку Франка и показывает репродукции Боттичелли). [Rodrigues, 78]. Очевидно также, что это один из истоков «Любви Свана», где фотография «Сефоры» Боттичелли будет служить для Свана эстетическим якорем, параллельным сонате Вентейля; а прелюдия к Парсифалю в «Пленнице» превратится в прелюдию «Тристана и Изольды», которую играет рассказчик. (Замена оперы объясняется усложнением общей системы вагнеровских аллюзий в романе по сравнению с «Утехами и

---

<sup>1</sup> В русском переводе скрадывается «социальный» оттенок этого пассажа: буквально у Пруста – «dans l’histoire sentimentale des sociétés» [Proust 1993, 183], «в сентиментальной истории обществ». Это также, без сомнения, сознательная отсылка к флюберовской идее «сентиментального воспитания», к интерпретации которой Пруст несколько раз будет возвращаться в своих критических статьях.

днями»; при этом именно «парсифалевский» интертекст играет едва ли не сюжетообразующую роль в «Поисках» по мнению ряда ученых [см. Nattiez; Stern].)

Такого рода косвенная «материализация» музыки, придание ей несвойственной предметности позволяет включить абстрактное и эфемерное искусство в общий контекст прустовского исследования фетишизма: персонажи получают удовольствие не от самой музыки, а от сигналов, связанных с ситуациями ее исполнения или даже просто упоминания. Чем ближе знак к симулякру, тем лучше он выполняет эту функцию. Движение от музыки к нотам, от нот к фотографии пера композитора – идеальный пример такого семиотического сдвига.

На обратной стороне этого процесса – не только сверхкомпетентный, погруженный в исследование собственного опыта условный «рассказчик», но и наивные любители пошлых песенок, и влюбленная Франсуаза, готовая пожертвовать своим хорошим вкусом, и господин де Германт в незаконченной книге статей «Против Сент-Бёва», который не различает авторов книг, напечатанных в одной серии с похожими обложками, не может рассуждать о них в свете, но зато не утратил способность получать чистое удовольствие от чтения.

Меломанский фетишизм, и в первую очередь вагнерианский, часто используется и как метафорическая опора для описания литературной жизни в прустовских критических текстах.

Так, одна из статей о Робере де Монтестью открывается подобной аналогией. Монтестью в моде, но это ничего не говорит о его таланте – «точно так же приходят в восторг до обморока на “Валькирии” люди, которые в глубине души любят только оперетты и «Фаворитку», а в литературе считают Леконта де Лиля непонятым и Малларме безумным» [Proust 1971, 405]. Восхищаясь, они только «тешат себя иллюзией, будто они предугадывают будущее» [Ibid.]. Вагнер существует как знак будущего, не больше, чем деталь туалета, которая вот-вот войдет в моду и которую поэтому нужно заполучить. Симулируя эстетический экстаз, эти безымянные персонажи (которые в романе обретут имена и истории) получают удовольствие совсем другого типа.

Далее же в статье подчеркивается внеисторичность Монтестью, в которой и заключается его ценность: в параллели приводятся «расиновские» стихи Бодлера и «корнелевские» Монтестью [Ibid., 408]. Это также еще одно доказательство того, что интерес Пруста к текстам, а не только к личности Монтестью, часто непонятный читателям следующих поколений, вполне искренен: он видит в нем как в поэте способность принадлежать нескольким эпохам сразу и непринужденно смешивать их языки, причем как бы естественным образом, бессознательно.

Аналогично в более поздней статье «Рейнальдо Ан» [Proust 1971, 554-557] (датируется между 1909 и 1914, когда Ан активно работал в качестве музыкального критика в «Journal») заслуженный успех своего друга Пруст описывает с теми же оговорками: «Правда в том, что во все времена любители, которых называют “передовыми”, могут представить себе то, что они зовут авангардным искусством, только используя приемы, вошедшие в моду благодаря последней по счету технической революции» [Ibid., 555], так же, как «в эпоху Энгра они считали Энгра отсталым и предпочитали ему посредственных учеников Делакруа». [Ibid.]. Композитор же служит Истине, которая всегда в разладе с Историей и управляет совсем иной последовательностью: «в жизни художника все складывается в цепочку в соответствии с безупречной логикой внутренней эволюции» [Ibid., 556].

Все это позволяет говорить, что, кроме собственно эстетических ориентиров, рефлексии личного музыкального опыта и манипуляций постоянными музыкальными отсылками, Пруст использует музыку как один из компонентов иронического анализа внеэстетической сферы.

Нам представляется, однако, особенно значимым в ранних текстах, что превращение даже сверхценной для писателя музыки в валюту символического капитала никогда не решается трагически, не разрушает подлинного опыта: постепенно, вопреки доминантам эпохи, у Пруста формируется представление о ценности не самого по себе глубинного и частного движения к Истине, а способности свободно переключать регистры, двигаться между поверхностью и глубиной: та самая способность, которая делала в глазах Жана Сантея салонного музыканта почти сверхчеловеком и которой будет наделен рассказчик «Поисков».

### Литература

- Блауберг И.И.* Анри Бергсон. М., 2003.
- Пруст М.* Утехи и дни. М.;СПб., 2000.
- Bedriomo E.* Proust, Wagner et la coïncidence des arts. P., 1984.
- Blay P.* Musique de Proust, musique de Hahn: l’au-delà et l’en deçà // Bulletin Marcel Proust. 2004. № 54. P. 87–100.
- Henry A.* Marcel Proust, théories pour une esthétique. P., 1981.
- Mayer D.* Marcel Proust et la musique d’après sa correspondance. P., 1978.
- Mein M.* Proust and Wagner // Journal of European Studies. 1989. Vol. 19 № 3. P. 205–222.
- Nattiez J.-J.* Proust musicien. P., 1984.
- Proust M.* Contre Sainte-Beuve. Précédé de Pastiches et mélanges et suivi d’Essais et articles. P., 1971.
- Proust M.* Jean Santeuil. P., 1952. Vol. II.

- Proust M.* Les plaisirs et les jours. P., 1993.  
*Rodrigues J.-M.* Genèse du wagnérisme proustien // *Romantisme*. 1987.  
№ 57. P. 75–88.  
*Stern F.* A concordance to Proust. NY, 1987.

*И. В. Борисюк*

## **МУЗЫКА КАК КУЛЬТУРНЫЙ ТЕКСТ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОЗЫ СЕРГЕЯ ЖАДАНА)**

Сергей Жадан – прекрасный поэт и один из наиболее интересных современных украинских прозаиков. Малая родина поэта, Восток Украины, очень четко прописана в его прозе как топос и как символ: она узнаваема и в то же время мифична. Герои его прозы – молодые мужчины, которые выстраивают свою мужскую идентичность, пытаются обрести себя через обретение утраченной родовой памяти, очерчивают и размыкают границы своего собственного пространства.

Музыкальные ссылки в романах Сергея Жадана позволяют увидеть культурную основу его прозы и распознать ту систему координат, которая является основой его текстов: урбанизм, анархизм, протест, свобода, одиночество. Кроме этого, название песни или музыкальной группы – сам по себе знак, который отсылает к определенным культурным пластам (например, «Sex Pistols» как знак панк-культуры) или намекает на авторскую рецепцию явления (для Жадана выстраивается логическая цепочка: панк – анархия – Нестор Махно).

Музыкально-литературные связи мы можем рассматривать как часть более обширного поля интермедиальности. Безусловно, в случае С. Жадана мы имеем дело с эксплицитной референцией (интермедиальной тематизацией), если воспользоваться терминологией В. Вольфа, – то есть с таким способом взаимодействия музыки и литературы, который предусматривает отображение музыки в литературе и относящиеся к музыке рефлексии в литературном тексте. В. Вольф отмечает, что такой способ анализа взаимосвязей музыки и литературы традиционно сложился в литературоведении, имеет сильный литературоведческий уклон и предусматривает фиксирование музыкальных отсылок к музыке в литературном тексте и очерчивание текстуальных функций таких отсылок. В нашем случае мы имеем еще и «замыкание» музыки на литературе, обусловленное не в последнюю очередь созвучием текстов романа и песни (таким образом, мы имеем дело скорее с интертекстуальностью, нежели с интермедиальностью) [Wolf, 16–29]. Но хочется обратить