

Роль оперы «Парсифаль» Р. Вагнера в генезисе романа М. Пруста «В поисках утраченного времени»

К. Ковригина
ПАРИЖ

Музыкальная эрудиция Пруста, его способность чувствовать и понимать музыку – удивительны. Музыкальная проблематика «Поисков утраченного времени» – тема для глубокого исследования. Мы же в данной работе затронем лишь вопрос о роли влияния на Марселя Пруста творчества Рихарда Вагнера. В первой части статьи мы попытаемся доказать, что французский писатель тщательно изучал теоретические идеи немецкого композитора и применил некоторые из них в своем произведении. Во второй части мы рассмотрим вопрос о роли, которую сыграла опера «Парсифаль» в замысле и развитии романа «В поисках утраченного времени».

Жорж Маторе и Ирэн Мекс, основываясь на алфавитный указатель к изданию Пляяды, обнаружили в романе Пруста сто семьдесят имен писателей, восемьдесят имен художников и сорок – музыкантов (7). Среди последних Вагнер идет во главе (тридцать пять упоминаний), затем следует Бетховен (двадцать пять), имя Дебюсси встречается тринадцать раз. Впрочем, эти цифры, приблизительно, ведь указатель не учитывает прилагательных (например, «вагнеровский»), названий произведений, кроме того, текст прустовского романа «многослоен» и содержит множество аллюзий, которые надо уловить и расшифровать.

«Можно было бы написать книгу о значении музыки в произведении Пруста, в особенности музыки Вентейля» – скажет в своей книге о Прусте Самуэль Беккет (5; с. 43). Действительно, тайна короткой фразы из сонаты Вентейля предполагает множество разгадок, ведь Пруст практически не дает ее технических описаний, а потому и разбег для исследований здесь огромный.

Мы уже знаем, что у персонажей Пруста обнаруживаются реально существовавшие прототипы. Чаще всего писатель соединяет в одном образе черты нескольких лиц. В посвящении Жаку Лактреллю Пруст пишет: «Мой дорогой друг, у персонажей этой книги нет прототипов, а если есть, то по восемь или десять на каждого. То же самое касается церкви в Бальбеке; память подсказала

мне модели многих церквей, я даже не способен вам перечислить каких <...> что же касается сонаты, то в той мере, в которой мне служила реальность, мере, если честно, довольно незначительной, короткая фраза из сонаты (и я никогда никому этого не говорил), это очаровательная, но в конечном счете посредственная фраза, сыгранная на вечере Сент-Эверт, из скрипичной сонаты Сен-Санса, композитора, которого я не люблю. <...> На том же вечере, – продолжает Пруст немного ниже, – размышляя о короткой фразе, я подумал, и, что не удивительно, о «Волшебстве страстной пятницы». На том же самом вечере, когда пианино и скрипка стонали, как две птицы, что вторят друг другу, мне вспомнилось о сонате Франка (особенно в исполнении Энеску), квартет из которой появляется в одном из следующих томов*. Скрипичные тремоло, что будто покрывают короткую фразу на вечере у Вердюренов, мне подсказала прелюдия к «Лознгрину», а на мысль о ней в этот момент навело произведение Шуберта и баллада для пианино с оркестром Форе» (11; с. 260-261).

Выходит, что Пруст (как и при работе над характерами) использовал множество реальных музыкальных произведений для создания одного вымышленного. Однако для нас не так важны отдельные ссылки на Сен-Санса, Франка, Форе. Анализ музыкальной проблематики «Поисков» необходим для лучшего понимания поэтики автора.

Можно утверждать, что в слаженной конструкции «Поисков» произведения Вентейля являются центральной осью. Во-первых, описания музыкальных произведений тесно связаны с мотивами любви, ревности, времени и памяти, то есть с главными темами романа; во-вторых, соната служит музыкальным оформлением неудавшимся поискам Свана, а септет, наоборот, наводит рассказчика на путь истины. Именно благодаря музыке Вентейля рассказчик осознает силу искусства и решает посвятить себя творчеству. Следуя путем Свана, повторяя его ошибки, испытывая те же разочарования, те же горькие муки ревности, рассказчик дойдет до идеальной цели.

Пытаясь доказать близость прустовской поэтики и прустовского идеала искусства к творчеству Вагнера, мы проанализируем отрывок из «Пленницы», где соната Вентейля единственный раз сравнивается с реальным музыкальным произведением: «Могла ли бы жизнь порадовать меня искусством? Есть ли в искусстве более глубокая реальность или наша подлинная личность находит в нем выражение, в котором ей отказывает живая жизнь? Каждый большой художник так резко отличается от обыкновенных людей и вызывает у нас такое сильное ощущение личности, какое мы тщетно пытаемся найти в обыденной жизни. В этот момент меня поразило одно место в сонате <...> Проигрывая это место, – хотя Вентейль пытался истолковать образ, совершенно чуждый Вагнеру, – я не мог удержаться, чтобы не прошептать: «Тристан» – с улыбкой

* Действительно, Пруст в 1918 году в связи с работой над романом упоминает сначала о квартете, который в ходе последовательных переработок рукописи превратится в квинтет, затем в секстет и, наконец, септет. Мы знаем из других источников, что Пруст отметил: "Квинтет Франка" (с указанием для себя: "внести другое имя") на поле страницы с описанием концерта в Бальбеке, однако этим напоминанием он не воспользовался.

друга дома, находящего что-то от предка в интонации, в жесте потомка, который его не знал. И, подобно тому как рассматривают фотографию, помогающую установить сходство, так я раскладывал на пюпитре поверх сонаты Вентейля партитуру «Тристана» ...» (2; с.141).

Итак, сам рассказчик признает связь между творчеством Вагнера и творчеством выдуманного им композитора Вентейля. Размышления продолжаются возвращением к теме, которая вызвала сближение Вагнера и Вентейля: поиск индивидуальности. Рассказчик не нашел ее в жизни, но обрел в искусстве, музыке, особенно у Вагнера: «Такая музыка <...> помогала мне погружаться в себя и находить в себе новое, находить разнообразие, которое я напрасно искал в жизни. <...> Разнообразие в искусстве и разнообразие во внутреннем мире. Подобно тому, как спектр выявляет для нас состав света, так гармония Вагнера и цвет Эльстира дают возможность познать сущность ощущений другого человека, куда любовь не пропускает. Затем разнообразие внутри каждого произведения, достигаемое с помощью единственного средства быть действительно разнообразным: объединить разные индивидуальности...» (2; с.142).

Далее Пруст пишет о вагнеровской технике лейтмотивов: «В том реальном, что есть в творчестве Вагнера, его быстро и настойчиво проходящие темы, возникающие в том или ином акте, уходят только для того, чтобы появиться снова; порой звучащие вдали, затихающие, почти самоценные, они в других местах, не теряя своей неопределенности, становятся такими упорными и близкими, такими неотделимыми от твоего внутреннего мира, такими органическими, такими вросшими в тебя, что реприза кажется уже не мотивом, а твоей невралгической болью <...> Отсюда полнозвучие музыки, сплетенной из множества партий, каждая из которых – не похожий на других человек. <...> Даже то, что в ней наиболее удалено от чувства, которое она нам внушает, сохраняет свою внешнюю, вполне законченную реальность; пение птицы, рев охотничьего рога, песенка, которую играет пастух на своей свирели, – все вычерчивает на горизонте свой звучащий силуэт» (2; с. 141-142).

Аллюзии в данном отрывке настойчивы и прозрачны: птица Зигфрида, охотничий рог Зигфрида, или охотников из «Тангейзера» и жалобная песнь пастуха, что звучит в третьем акте Тристана. Именно на последней аллюзии, мы и остановимся подробнее, ведь эта мелодия, наверное, единственный лейтмотив во всем произведении Вагнера, который объясняется самим персонажем оперы:

Тристан:

Как мне понять тебя, напев старинный, строгий, твою печаль и скорбь?

Ты сыну пел про смерть отца, в вечерний тихий час дрожа уныло...

Еще грустней во мгле рассвета, – в час, когда скончалась мать, ты пел...

Отец погиб давно, я сам дал смерть родной...

С тоскою страстной песня слез несла им свой немолчный стон...

В нем тайный мне вопрос звучит: “Зачем ты свет увидел?”

Что рок тебе назначил? В чем жребий твой?”

Напев старинный сам мне шепчет: “В томлении угасни!”

Нет, ах, нет! В нем смысл иной:

“Вечно, вечно томись! Томись и в смерти! И в смерти нет спасенья!”
И вечный плач жадно зовет в немую даль, молит друга дать мне покой...
(15).

Для нас здесь важно то, что на протяжении жизни Тристана один и тот же напев приобретает различные значения. Эти слова Тристана вполне мог бы процитировать Сван, ведь для него музыкальная фраза из сонаты Вентейля каждый раз представляется в новом обличье и навеивает новые чувства. На первом вечере у Вердюренов – когда Сван еще не влюблен в Одетту, а лишь приятно ею увлечен – ему кажется, что «любовь к музыкальной фразе открывает <...> путь к некоторому душевному обновлению» (3; с. 272). На вечере у маркизы де Сент-Эверт, где Сван страдает от равнодушия Одетты, от разлуки с ней, музыкальная фраза будит в нем горькие муки ревности, напоминает о недавнем, обманувшем его, счастье: «Но вдруг она словно бы вошла, и ему стало так больно, что он невольно схватился за сердце. <...> И прежде чем Сван успел сообразить и сказать себе: «Это фраза из сонаты Вентейля, – не буду слушать ее!», все его воспоминания о том времени, когда Одетта была в него влюблена, <...> вспорхнули и, равнодушные к теперешней его невзгоде, самозабвенно запели позабытые песни счастья. <...> каким ничтожным казалось ему теперь очарование Одетты в сравнении с бесконечной тоской, охватывавшей его при мысли, что далеко не все мгновения ее жизни ему известны, что он не может обладать ею всегда и всюду!» (3; с. 422-423).

Однако вернемся к анализируемому нами отрывку из «Пленницы» и убедимся, что именно «напев старинный» пастуха и напоминает рассказчику короткую музыкальную фразу из сонаты Вентейля: «До бури в оркестре, перед возвращением Изольды, это самостоятельное произведение, притянувшее к себе песенку на свирели, полузабытую пастухом. И, несомненно, насколько могуче нарастание оркестровой партии по мере приближения корабля, когда она завладевает мелодией свирели, преображает ее, заражает своим восторгом, ломает ее ритм, меняет ее тональность, ускоряет ее темп <...> Но тут, так же как сродство, которое я только что обнаружил между фразой Вентейля и фразой Вагнера, меня привела в смущение сверхъестественная виртуозность Вагнера. Не виртуозность ли создает у великих художников иллюзию врожденной неукротимой единственности, на поверхностный взгляд – ответ иного бытия, на самом деле – плод изощренного мастерства?» <...> Я продолжал играть «Тристана». Отделенный от Вагнера звучащей перегородкой, я слышал, как он ликует, как он предлагает мне разделить с ним его радость» (2; с. 143-144).

Для нас интересны также рассуждения рассказчика о «величайших писателях 19 века», которые «смотрели на свой труд глазами рабочего, <...> придавая произведению новую красоту, внутреннюю и внешнюю, сообщая ему по закону обратного действия, единство и величие, которыми оно не обладало» (4; с. 143).

Пруст упоминает о гениальном единстве «Библии человечества» Мишле, «Легенды веков» Гюго, «Человеческой комедии» Бальзака. О единстве наработанном, пришедшем со временем, единстве не являвшемся первоначальной целью автора. Так Бальзак, «окинув свои книги взглядом постороннего и вме-

сте с тем отца, <...> вдруг все понял; <...> его в конце концов озарила мысль, что его книги станут еще прекраснее, если их объединить в один цикл, <...> и он добавил к своей эпопее <...> еще один взмах кисти, последний и наиболее совершенный. То было объединение уже написанных книг, объединение не искусственное, иначе оно рассыпалось бы в прах, подобно стольким сериям произведений посредственных писателей, которые при мощной поддержке заглавий и подзаголовков, делают вид, что у них единый сверхчувственный замысел. То было единство не искусственное и, быть может, более реальное в силу того, что мысль о нем родилась, когда произведение было уже создано, что мысль о нем родилась в порыве восторга, когда единство было найдено и оставалось только слепить отрывки <...>. Так же и Вагнер «вынул из ящика чудесный отрывок и, уже в разгаре работы почувствовав необходимость в произведении, о котором он еще не думал, когда сочинил отрывок, сочинив первую мифологическую оперу, потом вторую, потом еще несколько и вдруг обнаружив, что создал целую тетралогию <...>» (2; с. 143).

Конечно, Пруст, рассуждая о поэтике Бальзака, Гюго, Мишле и Вагнера, вспоминая о происхождении зарождении тетралогии и «Человеческой Комедии» объясняет и тем самым оправдывает, ссылаясь на великих предшественников, генезис своего собственного романа. Однако утверждение, что идея создания тетралогии пришла к Вагнеру внезапно, по мере сочинения ее частей, не совсем верна.

Нам известно, что уже в 1848 г. Вагнер написал «Миф Нибелунгов в роли наброска для драмы», объединяющий различные легенды и мифы в единый текст (похожий по содержанию на «Кольцо Нибелунга», но с существенными отличиями). Год спустя он начал писать либретто, названное «Смерть Зигфрида». В октябре 1851 Вагнер принял решение создать цикл из четырех опер, которые бы игрались четыре ночи подряд: «Золото Рейна», «Валькирия», «Юность Зигфрида», «Смерть Зигфрида». Текст всех четырех опер был завершен в декабре 1852 г. и опубликован (для узкого круга лиц) в 1853 г.

Но о каком «чудесном отрывке», дарующем прозрение Вагнеру, пишет Пруст? Ответ мы находим в эссе «Против Сент-Бева»: «Вагнер написал «Волшебство страстной пятницы» до того как задумал «Парсифаля» и включил этот отрывок лишь позже. Но добавления, привнесенные красоты, замеченные внезапно композитором новые отношения между различными частями произведения, которые отныне были соединены воедино и не могли бы больше существовать по раздельности, разве не в этом самая большая интуиция автора?» (9; с. 274).

Французский исследователь Жан Жак Натье находит причину ошибки Пруста. В конце XIX – начале XX вв. в Париже была популярна книга Альберта Лавиньяка, французского исследователя Вагнера. В ней мы читаем по поводу «Волшебства страстной пятницы»: «Оно было написано задолго до остальной партитуры» (цит. по 8; с. 42). Есть все причины полагать, что Пруст основывался именно на этом источнике информации. Однако утверждение Лавиньяка неверно. В работах вагнеровских биографов нет ни одного упоминания о том, что Вагнер написал «Волшебство страстной пятницы» до того, как сочинил «Парсифаля».

Однако нам важно не то, что этот факт ошибочен, а то, что он точно соответствует тому, как работал сам Пруст. Мы знаем, насколько тщательно Пруст трудился над текстом, как увлекался отступлениями, как вклеивал знаменитые «*paregones*», сделавшие изучение его рукописей настолько трудными. Пруст сначала изготавливал «панно» (4), а лишь затем приступал к монтажу. Так, например, эпизод о Венеции, написанный в самом начале работы над «Поисками», оказался в результате лишь в «Пленнице», а эпизод с неровной мостовой был сочинен до чуда мадленки.

Нам по прошествии времени гораздо больше известно о Вагнере, чем было когда-то известно Прусту. А потому мы можем кроме различий между авторами (так Вагнер никогда не писал «в стол» и не изготавливал «панно» из отдельных эпизодов) найти и явные сходства.

Например, мы знаем, что у Пруста в эссе «Против Сент-Бева» эпизод с мадленкой и неровной мостовой следуют один за другим, а в окончательной версии «Поисков» они будут разделены чуть ли не тремя тысячами страниц. Что же касается Вагнера, то он набрасывает музыкальный эскиз «Смерти Зигфрида» (первую версию «Гибели богов») в августе 1850 года. Там мы обнаруживаем эпизод, открывающий «Золото Рейна», тему скачки на лошадях из «Валькирии» (акт III) и тему богинь судьбы Норн (пролог «Гибели богов») – то есть элементов, которые находятся в начале, в середине и в заключении окончательной версии тетралогии. И также как Вагнер постепенно приходит от либретто «Гибели богов» к «Золоту Рейна», Пруст следует от эпизода с мостовой к эпизоду с мадленкой.

В обоих случаях мы становимся свидетелями метода, обозначенного французским критиком Морисом Бардешем как «*nebuleuse*» (сгущение сжатие), то есть сосредоточение на узком пространстве текста серии тем и идей, которые затем «взорвутся» и окажутся в четырех разных углах произведения (4).

Возвращаясь к теме, предложенной рассказчиком, о единстве произведения, мы должны признать, что и Вагнер, и Пруст были одержимы демоном единства, одержимы идеей создать единое и единственное произведение. Мы встречаем у Вагнера ту же, что и у Пруста страсть к тотальности и гармонии, о которой свидетельствуют бесконечные правки, доработки, реминисценции и отголоски одного произведения в другом. Тетралогия Вагнера, которую он сочинял 26 лет, полностью отражает его идею об универсальном произведении. Но даже в операх, не входящих в состав Тетралогии, прочитываются сквозные темы: Лоенгрин – сын Парсифаля; в первой версии «Тристана» Парсифаль приходит к его изголовью в III акте; башмачник Ганс Закс из «Нюрнбергских мастерзингеров» вспоминает о судьбе Короля Марка: «Роман Тристана и Изольды я не забыл, дитя; и Закса не прельщает роль Марка старика...» (15) и в подтверждение его словам звучит музыкальная цитата из Тристана. В своих дневниках жена композитора, Косима Вагнер, подмечает на счет третьего акта Сумерек Богов: «Здесь я могла бы с чистой совестью написать: смотри «Тристана», 3 акт» (цит. по 8; с. 51). Даже сценарий всех опер Вагнера (за исключением «Нюрнбергских мастерзингеров») одинаков: женщина-искупительница – Сента, Элизабет, Эльза, Изольда, Брюнхильда, Кундри – жертвует собой, да-

бы спасти мужчину. Да, можно утверждать, что Вагнер как и Пруст, написал одно единственное произведение.

В обоих случаях поиски авторами единства приводят к дублированию персонажей. У Вагнера Вотан – это черный двойник Альбериха, а Брюнхильда – женский двойник Вотана, Зигмунд – двойник Зигфрида. В «Поисках» Пруста Венеция – географический двойник Комбре, Шарлюс – двойник Свана, рассказчик – двойник Свана, тетушка Леония – женский двойник рассказчика. Так что Марсель, перечисляя Альбертине авторов, которые всю жизнь переписывали одно произведение, мог бы со спокойной совестью привести в пример и Вагнера.

Поиски единства означают еще и одержимость идеей создания произведения, вбирающего в себя все искусства. Вагнер в «Произведении искусства будущего» выдвигает мысль об единстве всех искусств, об их окончательном и предельном синтезе. Тетралогия Вагнера стремится соединить в себе не только поэзию, музыку и танец, но и живопись, скульптуру, архитектуру. Роман Пруста, в свою очередь, поражает нас своей энциклопедичностью, обширными пассажами, посвященными подробному анализу картин, музыкальных и литературных произведений. Кроме того, Пруст проявил себя как замечательный «архитектор». Вспомним, что сперва Марсель Пруст задумал построить свою книгу как собор. Одному из своих светских знакомых, графу Жану де Геньерону он писал: «Когда вы говорите о соборах, не могу не дивиться интуиции, позволившей вам, верно, угадать то, о чем я не говорил еще никому и пишу здесь об этом впервые: когда-то я собирался каждой части книги дать заголовок: Портал, Витражи, Абсиды и т. д., дабы заранее ответить глупым критикам, обвиняющим мои книги в недостаточной выстроенности; но я докажу вам, что их единственное достоинство как раз и состоит в спаянности даже самых мелких частей. Тогда я сразу отказался от этих названий, сочтя их слишком претенциозными...» (цит. по: 1; с. 196).

На самом деле не много найдется произведений, столь же безупречно выстроенных, как «Поиски». Законченный роман представляет собой здание, где торжествует равновесие масс и гармония линий. Каждая отдельно взятая прустовская фраза – конструкция. Нередко его фразы соединяют в себе разнородные элементы и, строясь по сложнейшим внутренним законам, приобретают форму трудно осмысляемых периодов. Цепь подчиненных предложений, из которых состоит прустовский период, предназначена еще и для того, чтобы заключить в одну законченную фразу не только какое-то мгновение внутреннего переживания, но и одновременно среду, пейзаж, обстановку. А потому следующее описание сонаты Венетеля напоминает нам и музыку Вагнера, и литературную фразу Пруста: «Сван представлял себе размеры фразы, симметричность ее построения, ее рисунок, ее изобразительную силу; перед ним была уже не чистая музыка – тут были и живопись, и зодчество, и мысль, и все вместе напоминало музыку» (3; с. 271).

Марсель Пруст был, безусловно, знаком с теоретическими идеями Вагнера. В том числе с размышлениями композитора о том, что искусству под силу полностью отразить, переработать и синтезировать всю жизнь в целом («Произведение искусства будущего»). Вагнер считал, что художественное произведение должно быть образом универсальной жизни. Герои, изображаемые в ис-

кусстве, своими подвигами и своей логически оправданной смертью отражают целесообразность всего миропорядка и сливаются с ним. Вагнер старался максимально приблизить оперу к жизни, пришел к идее сквозного и непрерывного развития произведения. В тетралогии, «торжественном сценическом представлении с прологом ("предвечерьем") для трех дней», и мелодия, и действие развиваются непрерывно. Конц акта – это лишь вынужденное, временное и обманчивое приостановление спектакля.

Писатель, в отличие от композитора, не ограничен строгими рамками длительности действия. Пруст, стремившийся отразить беспрерывность движения времени, отрицал какие бы то ни было деления внутри своих книг. Отсутствие глав и абзацев – на пользу произведению, утверждал он. Даже деление его эпопеи на тома в какой-то мере искусственное: ведь переход между «Беглянкой» и «Обретенным временем» даже не указан в рукописи. Пруст стремится передать прежде всего движение сознания, воспоминания, впечатления. Фраза Пруста характеризуется обилием глаголов, она подобна клубку, нитью которого служат не события, а психологические состояния в их неразрывной связи и непрерывном изменении.

Попытка создания квази-миров, сосредоточенных на самих себе, привела к использованию обоими авторами одних и тех же приемов. Так, Ницше, критикуя Вагнера, пишет, что он «достойн удивления и симпатии лишь в изобретении мелочей, в измышлении деталей, – мы будем вполне правы, провозгласив его мастером первого ранга в этом, нашим величайшим миниатюристом музыки, втискивающим в самое маленькое пространство бесконечный смысл и сладость» (16).

Пруста, в свою очередь, часто обвиняют в сбивчивости повествования, в его запутанности и неравномерности, в нагромождении ненужных описательных деталей. Нам может показаться, что произведение распадается и что автор, следуя за бегом своего пера по воле осеняющего его вдохновения, каждый раз забывает, о чем шел разговор, с тем, чтобы завести какой-нибудь еще, который также не будет закончен.

Чтобы не дать такому произведению распасться, надо создать связующие нити: у Вагнера это – лейтмотивы, у Пруста (мы воспользуемся термином, принятом во французской литературной критике) – «краеугольные камни» (pierres d'attente). Так, например, эпизод о «даме в розовом», который предвосхищает появление «дамы в белом», или нечаянно подсмотренные рассказчиком запретные игры дочери Вентеиля и ее подруги, намечающие мотив девушек в цвету.

Такие произведения как «Кольцо Нибелунга» и «Поиски» пытаются остановить течение времени, но время смеется над ними и над дерзкими планами их создателей. И «Кольцо», и «Поиски» потребовали больше чем двадцати лет работы, а потому неудивительно, что они не предлагают читателю того единства стиля, которого так желали авторы. Пьер Буле заметил, что в тетралогии по ходу развития действия от «Золота Рейна» до «Сумерек Богов» можно проследить эволюцию музыкального языка Вагнера (6; с. 239-240). То же самое касается и романа Пруста. «Содом и Гоморра», «Пленница», «Беглянка» стилистически отличаются от первых томов эпопеи, ведь некоторые критики даже

настаивали, что «Цикл Альбертины» является самостоятельным произведением и выпадает из общей конструкции «Поисков». А вот повествовательная манера «Обретенного времени» – последней части романа – которую Пруст, как мы знаем написал до «Цикла Альбертины», ближе к начальным книгам эпопеи.

У двоих авторов легко обнаружить страх перед временем. Страх Пруста мы прекрасно знаем. Хотя он и писал, что великие произведения остались незаконченными, сам он работал до последнего момента. О страхе Вагнера известно менее. Но, как и Пруст, композитор был одержим желанием созерцать при жизни свое завершенное «универсальное» произведение. «Завершено вечное произведение», – говорит Вотан (сцена 2 «Золото Рейна») (15). За месяц перед своей смертью Вагнер считал, что он обязан успеть переработать «Тангейзера».

Мы переходим ко второй части статьи, где нам бы хотелось показать ту роль, которую сыграла в генезисе «Поисков» опера Вагнера «Парсифаль».

В 1910-1911 гг. Марсель Пруст написал первоначальный вариант «Обретенного времени» – «Утренник у Принцессы Германтской». В этой рукописи, изданной лишь в 1982 г. благодаря стараниям Эри Бонне, мы обнаруживаем отрывок, посвященный третьему акту «Парсифаля».

Последняя глава открывается описанием утренника у Германтов: «Я приехал в Париж несколько дней назад, как только мне наконец-то разрешили врачи. Мама сказала, что моя теть, сестра моей бабушки, приехавшая из провинции всего на несколько дней, приходила ее навестить и рассказала ей, что послезавтра у Принцессы Германтской будут давать первое представление второго акта «Парсифаля»» (13; с. 114).

На самом деле (и на эту ошибку Пруста указывает Бонне) речь идет о третьем акте, так как далее Пруст будет комментировать «Волшебство страстной пятницы». Как и в «Обретенном времени», рассказчик по приезде в дом Германтов проходит в библиотеку. «Я был очень рад, что в то время как длилось долгое представление «Парсифаля», у меня была возможность побыть одному и поразмышлять» (13; с. 144).

Рассказчик погружается в свои думы о литературе, он рассуждает о том, как можно обнаружить истинную сущность вещей: «Самая большая трудность в том, что истина прячется всегда за чем-то материальным, под простой формой. И как из этой формы ее извлечь?» (13; с. 168).

И вот шаг за шагом он приближается к мысли, что именно с помощью книги возможно извлечь из небытия момент истины. Материя, материальные образы неразборчивы, подобно иероглифам, а «чтение содержит в себе акт творения, воскрешения определенного момента действительности. Книга диктует нам реальность, она создает впечатление, будто является отпечатком, от тиском подлинности...» (13; с. 168-169).

То есть главное назначение книги и цель писателя – ухватить и передать суть вещей.

Именно в этот момент в повествование и вливается музыка. И, что важно для нас, не музыка Вентейля как в окончательном варианте, а музыка Вагнера: «И некоторые истины нам представляют сверхъестественные создания, которых мы никогда не видели, однако мы их узнаем с неподдельным удовольст-

вием, когда великому артисту удастся перенести их из божественного мира, к которому он имеет доступ, блистать в наш мир, земной. Не была ли одним из таких созданий, не принадлежащих ни к какой из области нашей реальности, ни к какому царству природы, что подвластно нашему разуму, эта мелодия «Волшебства страстной пятницы», которая проникала через приоткрытую дверь и подтверждала мою идею, хотя сама идея была подсказана не ею. Кажется, что Вагнер своим смычком высвободил мои мысли, сделал их видимыми...» (13; с.172).

Произведение, которое доносит истину, не может состоять лишь из абсолютных материй: «Редко случается, что произведение искусства состоит сплошь из таких непонятных, неожиданно ощущаемых истин, надобно мысли обрмить простой оправой» (13; с. 173).

Вот к чему и должен стремиться писатель: «Необходимо, чтобы язык, персонажи, действие – все то, что выражает истину – были в каком-то роде полностью выбраны и созданы ею самой, так, чтобы совершенно на нее походить, чтобы ни одно чужеродное слово не исказило ее. Если бы я был писателем, я бы использовал как материал для своего произведения лишь то, что мне дает ощущение реальности, правды, а не лжи» (13; с.175). Эта реальность создается из «истинно музыкальных моментов», из «духовной сущности», она походит на «эту звучную материю музыкальной симфонии, где самое легкое волнение, скрытая тень, неустойчивая, слабая попытка радости заставляет дрожать, приглушает или оживляют сразу все инструменты» (13; с. 177).

Отрывки, что мы только что процитировали, уже содержат некоторые из тем, которые разовьются затем в описании септета в «Пленнице», а так же в знаменитых размышлениях о роли искусства в «Обретенном времени». В последнем варианте романа Пруст разделит этот отрывок на два отдельных эпизода и пристроит их в разных томах, за сотни страниц друг от друга. Однако приведенные нами цитаты из начальной версии романа доказывают, насколько важна роль музыки Вагнера в поисках рассказчиком истины и в его решении стать писателем.

Итак, мы видим, что даже перед тем как написать «Любовь Свана», Пруст уже точно знал конец своей книги: прозрение, обретение смысла жизни, даруемое музыкальным произведением, оперой «Парсифаль». Почему же тогда он исключил из финальной версии «Обретенного времени» отрывок о «Волшебстве страстной пятницы»?

Постараемся восстановить хронологию работы над «Поисками». В 1912 году Пруст закончив части «Комбре» и «Любовь Свана», представляет роман в издательство Грассе, где получает отказ. В этой рукописи мы знакомимся с ученым по имени Вэнгтон и с Бергетом – композитором Сонаты. К маю 1913 года Вэнгтон из Комбре становится Вентейлем. Бонне сообщает нам, что первый вариант септета – квартет упоминается в заметках для «Обретенного времени», написанных между 1913 и 1916 гг. Именно квартет должен был заменить описание «Страстной Пятницы». Затем Пруст будет выбирать между кантатой, секстетом и септетом и остановится, в результате, на последнем.

С того момента, когда Прусту пришла мысль, что обретение персонажем истины произойдет благодаря произведению, продолжающему тему сонаты,

которая приводит к краху Свана, не было больше причины сохранять в тексте отсылку на «Парсифаля».

К тому же, по логике романа, произведение из действительности всегда обманчиво (вспомним ведь и Бергот, разглядывая существующую в нашей действительности картину Вермеера, любитесь несуществующим в реальности кусочком желтой стены), поэтому обрести герою смысл жизни помогает именно вымышленное, нереальное, идеальное произведение искусства.

Заметим, что между оперой Вагнера и романом Пруста существует множество перекличек. Так, путь Марселя параллелен пути Парсифаля: героя оперы Вагнера задерживают «девушки-цветы», героя романа Пруста – «девушки в цвету». Сван, как и Амфортас, попадает в ловушку любви. Рассказчик получает доступ к своему открытию только после того, как ему удастся побороть в себе иллюзии любви, особенно после тягостного опыта поцелуя Альбертины. Парсифаль, способен почувствовать тайну Грааля, после того как его целует Кундри. Парсифаль достигает полного понимания во время присутствия на таинстве страстной пятницы, рассказчик, слушая септет. Парсифаль входит в замок, ведомый Гурнеманцем, рассказчик входит в библиотеку принцессы Германтской. И фамилия Германт не является ли французским вариантом Гурнеманц?

Можно предполагать, что имя Сван, «это имя стало для меня почти мифическим» (10; с. 144) также выбрано Прустом неслучайно. Ведь Сван (Swann) близко к немецкому слову Schwann – лебедь. Как пишет французский исследователь Руссе, рассказчик, выбирая между парами Сван-Шарлюс и Эльстир-Вэнтель, причисляет себя к творцам. «Он определенно исключает Свана-Шарлюса которые жили в нем, угрожая сделать его бесплодным» (14; с. 149). Как Парсифаль, который убивает лебедя, охота за которым и приводит его в Монтсалват, где он познает истину, рассказчик уклоняется от пути Свана, чтобы столкнуться с сонатой, которая приведет его к поэтической правде.

«Парсифаль», как и «Поиски», – это произведение, герой которого ищет искупления. Сван, как и Амфортас, терпит неудачу, попадая в сети страсти, но рассказчик, как и Пацифаль, обретает истину.

И в опере Вагнера, и в романе Пруста обретению истины предшествует долгий путь, который и воплощает тему поисков. Вагнер пишет, что Парсифаль, по дороге в замок Монтсалват, долго поднимается в гору.* У Пруста в «Обретенном времени» рассказчик долго едет в экипаже по Парижу, эта тема приводит к эпизоду с неровной мостовой и завершается прозрением в библиотеке.

Схожи также ощущения Свана, которые он испытывает, слушая сонату на вечере Сент-Эверт, («Свану казалось, что музыканты не столько играют короткую фразу, сколько совершают обряды, на соблюдении которых она настояла, и творят заклинания для того, чтобы произошло и некоторое время длилось чудо ее появления ...») (3; с. 425)) и чувства Парсифаля, зрителя церемонии, которую он не понимает.

* Эта идея композитора была отражена в декорациях к первой постановке в 1882 году.

Итак, в первом варианте «Поисков», написанном в 1910-1911 гг., «Волшебство страстной пятницы» Вагнера, являло собой модель идеального произведения искусства.

Марсель Пруст тщательно изучал музыкальное наследие и теоретические идеи композитора. В творчестве Вагнера Пруст видит отражение своей собственной поэтики и свое alter ego творца. Кроме того, тема оперы Вагнера предвосхищает тему романа Пруста. Ведь роман «В поисках утраченного времени» – это роман XX века о поисках Святого Грааля. Впрочем, кто знает, может, именно время и было Граалем, который ищет рыцарь.

Литература

1. Мориак К. Пруст [Перевод с фр. Н. Бауман, А. Райской]. М.: Издательство Независимая Газета, 1999. 288 с.
2. Пруст М. Пленница [Перевод с фр. Н. Любимова]. М.: Республика, 1993. 382 с.
3. Пруст М. По направлению к Свану [Перевод с фр. Н. Любимова]. СПб.: Амфора, 1999. 540 с.
4. Bardèche M. Marcel Proust romancier. Paris, Les Sept Couleurs, 2 vol. 1971.
5. Beckett S. Proust. New York, Grove Press, 1931.
6. Boulez P. Points de repère. Paris, Christian Bourgois Editeur, 1981.
7. Matoré, G., Mecz, I., Musique et structure romanesque dans la Recherche du temps perdu. Paris, Klincksieck 1972.
8. Nattiez J. Proust musicien. Christian Bourgois Editeur, 1984.
9. Proust M. Contre Sainte-Beuve. Editions Gallimard, 1954.
10. Proust M. Du côté de chez Swann. Editions Gallimard, 1988.
11. Proust M. Essais et les articles. Editions Gallimard, 1994.
12. Proust M. La Prisonnière. Editions Gallimard, 2001.
13. Proust M. Matinée chez la princesse de Guermantes. Editions Gallimard, 1982.
14. Rousset J. Forme et signification. Paris, José Corti
15. <http://r-wagner.narod.ru/>
16. <http://bookz.ru/authors/nic6e-fridrih/niezsc04/1-niezsc04.html>