

«Шопен, море слез...»:
вокруг одного стихотворения Марселя Пруста

Н. О. Ласкина

ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ЦЕНТР «ОТКРЫТАЯ КАФЕДРА», НОВОСИБИРСК

Аннотация. Редкие поэтически опыты Пруста кажутся наименее значимой частью его корпуса, но само их существование ставит некоторые серьезные вопросы. Единственный опубликованный им лирический цикл, «Портреты художников и музыкантов», обычно интерпретируют только как часть «Утех и дней», первой книги писателя. Фрагментированная и разножанровая структура книги, безусловно, делает неожиданное появление поэтической части менее загадочным, но все же не объясняет, какую роль эти восемь стихотворений играют в генезисе «Поисков утраченного времени» или почему Пруст так рано утратил все поэтические амбиции (хотя он продолжал время от времени писать стихи в рамках частного литературного или интимного общения). В данной статье исследуется одно из опубликованных стихотворений, «Шопен», как отправная точка для некоторых прустовских повторяющихся тем, и объяснить, почему развитие этих тем на пути к роману исключило возвращение к поэтическому искусству. Анализ поэтики «Шопена» раскрывает некоторые важные противоречия и показывает неопределенность эстетической позиции раннего Пруста. Так, очевидная отсылка к стихотворению Бодлера «Маяки» оказывается ложным сигналом, поскольку «Шопен», как и весь цикл, на самом деле не развивает бодлеровскую титаническую образность, художники

Ласкина Н. О. «Шопен, море слез...»: вокруг одного стихотворения Марселя Пруста // Критика и семиотика. 2017. № 2. С. 213–228.

ISSN 2307-1737. Критика и семиотика. 2017. № 2
© Н. О. Ласкина, 2017

и композиторы становятся здесь источником скорее случайных и эфемерных впечатлений, чем трепета. Одно из ключевых слов стихотворения – «слеза» – радикально меняет семантику и функцию от буквального выражения бурной эмоционально жизни в первой строке к сугубо риторической «слезе Надежды» в последней. Не слишком оригинальная интерпретация шопеновской музыки (инспирированная, скорее всего, больше объяснениями Рейнальдо Ана, чем собственными идеями Пруста о музыке) контрастирует с личным для Пруста образом комнаты больного. Стихотворение, не будучи шедевром, может привести к интересным открытиям, если реконструировать все аспекты шопеновской темы в романе и его авантексте. Сначала в «Против Сент-Бёва» Пруст повторяет некоторые образы и даже слова из стихотворения (слезы и вздохи, болезнь), но выстраивает их в совершенно новый и оригинальный нарратив. Роман же опрокидывает все ожидания. Лишь дважды Шопен упоминается как создатель эмоционального и импульсивного стиля (который имитировался в стихотворении и описывался в эссе). Остальные случаи обращения к Шопену используются в чисто ироническом контексте, как повод для комического конфликта между двумя господами де Камбремер, в то время как все «шопеновские» образы присутствуют и здесь, в травестирированной форме. Анализ истории «шопеновской» темы у Пруста позволяет объяснить, почему создание самостоятельной и новой версии литературного воплощения музыки потребовало от романиста отказа от поэзии.

Ключевые слова: Марсель Пруст, французская литература, Шопен, поэзия, модернистский роман.

УДК 821.133.1.0

Контактная информация: Ласкина Наталья Олеговна, кандидат филологических наук, директор образовательного центра «Открытая кафедра» (ул. Д. Ковальчук, 266/5 – 38, Новосибирск, 630049, Россия, n-laskina@yandex.ru)

Написанных Прустом стихотворений очень мало, и из них всего восемь были предназначены для публикации; все они вошли единым циклом в его первую книгу «Les Plaisirs et les jours» – «Утехи и дни» (1896). Остальные стихотворные тексты Пруста остались в частной переписке и занимают совершенно иное место в его наследии.

Есть, тем не менее, одна принципиальная особенность эволюции Пруста как писателя, которая не позволяет рассматривать эти стихи как часть ряда разрозненных ранних проб или как фазу развития. Весь опыт генетических исследований романа «В поисках утраченного времени» неизменно воссоздает картину исключительного единства и тотальности его авантекста. Среди сохранившихся черновиков и опубликованных текстов попро-

сту нет отдельных, отброшенных позднее набросков, для всего нашлось место в финальном произведении. Поэтому же некорректно было бы рассматривать писательскую биографию Пруста стадийным способом: переходя к новому тексту, он не столько делал шаг на следующую ступень, сколько достраивал и наращивал найденное ранее – аналогично тому, как в рукописи романа он встраивал новые фрагменты прямо внутрь готового черновика, часто в рамках одного предложения. Стихотворный цикл, пусть и совсем небольшой, следовательно, ставит своим существованием важный вопрос к этой сложившейся картине.

Нет сомнений, что темы и мотивы цикла были использованы в романе, и мы далее покажем некоторые детали этого процесса. Присутствие лирических элементов в «Поисках» тоже достаточно очевидно. Но почему собственно поэтическая форма исчезла из разнообразного арсенала литературных техник, к которым Пруст будет возвращаться? Множество поэтических цитат, встроенных в повествование в основном как часть «естественных» составляющих памяти рассказчика, только подчеркивают – в том числе графически – отсутствие поэзии за рамками отдельных стихотворных строк, нарочито отсоединенных от исходного контекста.

Не претендуя на окончательное решение вопроса о месте поэзии в генезисе и структуре «Поисков», обратимся лишь к одному стихотворению и его возможным отголоскам. Нашей задачей будет найти те противоречия или аномалии, которые должны были привести в итоге к романным трансформациям заданных в поэтическом тексте тем, деталей или иных значимых компонентов.

Стихотворение под названием «Шопен» («Chopin») открывает вторую часть цикла «Портреты художников и музыкантов» («Portraits de peintres et de musiciens»). «Утехи и дни» – книга фрагментарная и непредсказуемая, и неожиданное появление лирики – не самое странное в ее структуре. Книга, включавшая, помимо текстов, рисунки и нотные партитуры, должна была напоминать скорее альбом, чем обычный сборник. Если критики предсказуемо увидели в такой сложной композиции литературного дебюта наивную претенциозность, то современные исследователи Пруста склонны видеть в «Утехах и днях» стадию роста, необходимую для будущего романа и в том, что касается эстетической идеологии, и в поиске идеального произведения [Таганов, 1993; Daum, 1993].

Поэтическая часть «Утех и дней», однако, и в прустоведческой традиции оценивается как неудачная проба пера. Цикл рассматривается чаще всего утилитарно – либо в обзорах композиции книги, либо как материал для восстановления ее историко-литературного контекста: «Хотя ранний Пруст добивается большего успеха в прозе, чем в поэзии, его восемь стихотворений все же не лишены интереса: в частности, они могут прояснить декадентские влияния в сборнике» [Schmid, 2008, p. 87]. Действительно, стихи Пруста явно уступают в оригинальности его ранней прозе и даже его

первым критическим и эссеистическим текстам; они также выглядят вторичными и старомодными для конца 1890-х на фоне расцвета символистской и постсимволистской поэзии. Сложившееся таким образом восприятие отразилось и в русской рецепции, где поэзия Пруста оказалась совершенно вытеснена: ни одно из существующих на сегодняшний день русских изданий «Утех и дней» не включает лирический цикл.

Несмотря на малый объем цикла, он обладает своей историей. В финальной версии в нем две части: четыре текста о художниках (Кейп, Поттер, Ватто, ван Дейк) и четыре о композиторах (Шопен, Глюк, Шуман, Моцарт). Первая часть была написана в 1894 г. и тогда же положена на музыку Рейнальдо Аном. Цикл исполняли (девятнадцатилетний Ан уже был салонной звездой), и принят он был достаточно благосклонно; партитуры вокального цикла вошли в «Утехи и дни» и публиковались отдельно. Вторая часть написана немного позже, и, хотя в текстах несомненно влияние Ана как «эксперта», на этот раз музыкальной версии не было. Что еще важнее, к моменту если не написания, то публикации цикла полностью, Пруст совершенно утратил поэтические амбиции. Если первые четыре текста можно прочесть как стихи молодого автора, еще не уверенного, какого рода литературой он хочет заниматься, то вторые четыре принадлежат автору, который еще не уверен, роман ему писать или критику, или эссе, но совершенно точно он не собирается становиться поэтом.

Почти все стихи Пруста, включая оставшиеся только в письмах, либо, как «Портреты», отсылают к произведениям искусства или их авторам, либо представляют собой пародии и стилизации – следовательно, не представляется возможным читать их вне общего контекста прустовской эстетической рефлексии. Но прочтение «Портретов» напрямую как «критической поэзии», облеченных в стихотворную форму высказываний о художниках и композиторах, не даст значимого результата, особенно в сравнении с более оригинальной критической прозой Пруста. Выбор персоналий именно в музыкальной части задан скорее Аном, чем Прустом: когда последний более уверенно станет высказываться о своих музыкальных интересах, в них будут другие доминанты – Вагнер, Бетховен, французские импрессионисты; только Шуман, пожалуй, сохранит свое место в переменчивом прустовском пантеоне. Есть все основания предполагать и что характеристики Шопена или Моцарта в стихотворениях – это интерпретация объяснений Ана в большей степени, чем результат самостоятельной рефлексии автора.

«Шопен» – первое стихотворение второй части цикла. Приведем его текст:

Chopin, mer de soupirs, de larmes, de sanglots
Qu'un vol de papillons sans se poser traverse
Jouant sur la tristesse ou dansant sur les flots.
Rêve, aime, souffre, crie, apaise, charme ou berce,

Toujours tu fais courir entre chaque douleur
L'oubli vertigineux et doux de ton caprice
Comme les papillons volent de fleur en fleur;
De ton chagrin alors ta joie est la complice:
L'ardeur du tourbillon accroît la soif des pleurs.
De la lune et des eaux pâle et doux camarade,
Prince du désespoir ou grand seigneur trahi,
Tu t'exaltes encore, plus beau d'être pâli,
Du soleil inondant ta chambre de malade
Qui pleure à lui sourire et souffre de le voir...
Sourire du regret et larmes de l'Espoir!
[Proust, 1993, p. 135]

Именно «Шопена» переводили на русский язык чаще остальных, но наиболее цитируемой, на наш взгляд, справедливо, остается версия Н. Стрижевской:

Шопен, кипенье слез, зыбь вздохов, крыльев взмах,
Рой бабочек-ночниц висит над пенным морем,
Купаясь в пенье и танцую на волнах;
Тоскуй, грусти, чаруй, пьяни, пленяя горем,
Оплел, обвинил печаль твоей мечты вьюнок,
По прихоти твоей скользя на крыльях боли,
Так от цветка к цветку порхает мотылек,
И пьет нектар потерь, и вьется в чистом поле,
Мелодию ведя от слез на волосок;
Приятель лун и гроз, прекрасный принц печали,
Вновь грустной радостью горит твой воспаленный взор,
Вновь плача и смеясь, бел, хрупок как фарфор,
Следишь, как солнца луч искрится на рояле.
И озаряет вдруг, скользнув сквозь жалюзи,
Улыбку горечи, надежды две слезы.
[Французская поэзия..., 2008, с. 293]

Нельзя не упомянуть и эксперимент издательства «Летний сад», опубликовавшего подстрочники Сергея Нефедова вместе со свободными и достаточно неожиданными вариациями Вячеслава Ладогина. Комментируя историю появления этой версии, Ладогин однозначно читает в стихах Пруста «отказ от поэзии», победу прозы над поэзией: «К тому времени цикл был мной уже переведен, и я собирался, в качестве предварения, написать небольшую заметку, которая бы называлась как-нибудь вроде “Отказ от поэзии”, поскольку на протяжении этого цикла, как мне представлялось и представляется, Пруст обнаруживает и исследует невозможность поэзии как таковой – ни в описательных, ни в музыкальных аспектах художества» [Пруст, 2001, с. 7]. Это впечатление переводчика, по нашему

мнению, имеет серьезные основания и любопытно не только в рамках частной поэтической игры.

Остановимся на поэтике самого стихотворения. Первая строка повторяет по структуре начало первого стихотворения всего цикла («*Cuup, soleil déclinant dissous, dans l'air limpide*» [Proust, 1993, p. 132]). Источник структурной цитаты очевиден: это прямая отсылка к стихотворению Бодлера «*Les Phares*» («Маяки»). Вспомним его первую строфу:

Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse,
Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer,
Mais où la vie afflue et s'agite sans cesse,
Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer
[Baudelaire, 1975, p. 14]¹.

(За Рубенсом следуют Леонардо, Рембрандт Микеланджело, Гойя, Пюже, Ватто и Делакруа.) Как и у Бодлера (несколько более настойчиво за счет краткости каждого текста), у Пруста персонажи-творцы становятся лирическими адресатами. Этого, казалось бы, достаточно, чтобы посчитать «*Портреты*» вторичным по отношению к Бодлеру текстом. Так, Р. Бэйлс трактует весь цикл как подражание «*Маякам*»: помимо формы, исследователь считает заимствованной у Бодлера и саму идею описания не конкретных произведений, а некоего впечатления от «мира художника» в целом [Bales, 2001, p. 185–186].

При ближайшем рассмотрении становится ясно, что здесь сходство заканчивается, и на деле оно служит не параллели, а контрасту. У Бодлера каждая строфа характеризует титана, служащего «маяком» для человечества, и каждая включает дионисийские и прометеевские образы. Ничего подобного в прустовских текстах нет, как нет и никакой эксплицитной мотивации выбора именно этих персонажей; эстетика «*Утех и дней*» в целом транслирует культ случайности и эфемерности.

«*Шопен*» устроен парадоксально на всех уровнях, и все та же неопределенность Пруста как поэта создает новую проблему: все противоречия и нарушения поэтической логики можно объяснить элементарной нехваткой мастерства или даже интереса к искусству поэзии. Вспомним, что текст написан в эпоху, когда для любого начинающего французского поэта обязательно было точно определиться в своем отношении как к доминирующим новым «школам» и группировкам, так и к переживающим

¹ В переводе В. Левика [2007, с. 387]:

Рубенс, море забвенья, бродилище плоти,
Лени сад, где в безлюбых сплетениях тел,
Как воде в половодье, как бурям в полете,
Буйству жизни никем не поставлен предел.

закат романтикам и парнасцам: на этом фоне «Шопен» выглядит странным смещением ориентиров. У молодого Пруста к этому времени уже заметно осознание собственной маргинальности в литературном мире: и в поэзии, судя по стихам и по критическим высказываниям, он переживает с одинаковой интенсивностью влияние романтиков, Бодлера и, к примеру, Робера де Монтескью и одновременно пытается отграничить себя от ровесников-последователей символистов.

Самое важное из внутренних противоречий в «Шопене» проявляется в том, как меняется семантика одного слова – «слез». В первой строфе с «моря вздохов, слез и всхлипов» начинается поток разрозненных характеристик, напоминающий штампы описания Шопена: бурное движение, непредсказуемость, «избыток чувств». Слезы здесь можно понять практически буквально, как компонент «нахлынувшего», душащего потока переживаний. В последней строке, однако, слезы превращаются в знак, встроенный в жесткую риторическую формулу: «улыбка отчаяния» / «слезы надежды». В ней нет ни следа «моря», стихии и буйства начала стихотворения. В каком-то смысле – по крайней мере, если применять французскую традицию понимания этого конфликта парадигм, – Пруст начинает стихотворение как романтик, а заканчивает как классик.

Другая странность этого текста в том, что в нем сосуществуют элементы, типичные для будущего стиля Пруста и, наоборот, совершенно в нем непредставимые. Так, четвертая строка вдвойне аномальна: семь подряд глаголов, уложенные в стих двенадцатисложника, вырываются из ткани стихотворения и совершенно чужеродны его автору даже в ранней ипостаси. Несмотря на известную любовь Пруста к длинным рядам, он никогда не строит их из одних обнаженных глаголов. Можно только предположить, что перед нами попытка не описать, а воспроизвести с помощью слов чужой – шопеновский – стиль.

С другой стороны, типично прустовским кажется образ больного в комнате. Из всех восьми стихотворений только в этом герой появляется напрямую с чертами биографической персоны – все остальные представлены через своих персонажей и произведения. Умирающий от загадочной болезни легких Шопен – как нельзя более подходящий объект для прустовской автопроекции. В таком контексте вздохи и всхлипы первой строки логичнее читать уже не как манифестацию эмоциональности, а физиологически, как затрудненное дыхание.

Трудно сказать, насколько самостоятельно прустовское восприятие музыки Шопена и его персонального мифа. Как показывают исследования история рецепции Шопена, во второй половине XIX в. парижская критика выработала репертуар устойчивых стереотипов. Дж. Сэмсон отмечает следующие обязательные темы: экспрессивность и эмоциональность; «автобиографичность» романтической музыки, которая пробуждает в слушателе эмпатию (включая личное сопереживание композитору как страдающему

человеку), а также постоянные параллели между музыкой Шопена и поэзией, именование Шопена «поэтом», сравнения с Ламартином и т. д. [Samson, 2006, p. 2–4]. В таком случае есть вероятность, что даже «биографизация» Шопена в прустовском стихотворении задана не собственным впечатлением, а влиянием критического дискурса.

Интерпретацию стихотворения можно было бы продолжить, но без имени Пруста его легко представить в общем потоке поэзии 1890-х в лучшем случае второго ряда. Имманентное прочтение не даст здесь адекватного масштабу автора результата и, значит, вынудит нас оставить поэзию Пруста единичным курьезом в остальном невероятно цельной писательской биографии. Вспомним еще раз, что с точки зрения литературной карьеры публикация стихотворений для Пруста не имела никакого смысла, кроме разве что дополнительного усложнения причудливой композиции «Утех и дней». Далее мы будем исходить из гипотезы, что именно эти стихи были нужны ему не в качестве заявки о себе как о поэте, а по какой-то другой причине, которая станет ясна и самому автору только к моменту рождения романа. Выясним для этого, как будет развиваться шопеновская тема в последующих текстах.

Среди текстов книги «Против Сент-Бёва», из которых, собственно, и родился роман, есть совершенно ничем не подготовленный развернутый пассаж о Шопене. Он встроен в набросок одной из ключевых для Пруста сцен: в статье о Бальзаке появляется господин де Германт (здесь граф, а не герцог) и его библиотека: как мы помним, в «Обретенном времени» именно в библиотеке Германтов роман приходит к подлинному финалу, когда рассказчик начинает чувствовать, как в нем зреет его будущая книга. В статье же после нескольких фраз о библиотеке появляется следующий текст:

Не думаю, что шум дождя за окном будил в нем ощущение того тонкого, нескончаемого и цепящего аромата, всю невесомую и драгоценную субстанцию которого Шопен вложил в свою знаменитую пьесу «Дождь»², освещенную лишь приглушенным светом, означающим, что погода испортилась на весь день, оживающую и подрагивающую лишь от аристократической походки женщины, что пришла выплакаться в неотопливаемую комнату, кутает плечи в меховую накидку, от которой ей делается еще холоднее, не отваживаясь среди этой всеобщей потери чувствительности, захватившей и ее, подняться и пройти в соседнюю комнату со словом примирения, действия, тепла и жизни на устах, давая своей воле слабеть,

² Видимо, прелюдия № 15 (op. 28). Это единственное конкретное произведение Шопена, которое Пруст упоминает, и дальнейшая развертка темы показывает, что, кроме собственно экфрасиса шопеновской пьесы, в тексте дождь нужен для игры с тремя вариантами капель, включенными в одну метаморфозу – дождевые капли, слезы, капли крови.

а телу остывать с каждой секундой, словно любая проглоченная ею слезинка, любое истекшее мгновение, любая упавшая дождинка – это капли крови, вместе с которыми из нее уходят сила, тепло, от чего она делается тоньше, чувствительней к болезненной кротости дня [Пруст, 1999, с. 101].

В другом отрывке того же черновика (его принято публиковать как примечание, но не стоит забывать, что «Против Сент-Бёва» де факто не книга, а набор черновых записей, не собранных в единый текст) появляется уже не импрессионистическая зарисовка, а отточенная характеристика:

Шопен, этот великий композитор, болезненный, чувствительный и эгоистичный денди ³, на короткий миг разворачивает в своих сочинениях последовательную и контрастную череду постоянно меняющихся настроений, каждое из которых длится лишь пока его не остановит, столкнувшись с ним и противопоставив себя ему, настроение иного рода, но столь же болезненное, испуганно замкнутое на собственном творческом «я», всегда полное чувства, но лишенное сердечного тепла, подчас бурно порывистое, но никогда не несущее в себе разрядку, мягкость, спаянность с чем-то иным, нежели это «я», как присуще Шуману [Там же].

«Контрастные настроения» и все остальные элементы интерпретации Шопена Прустом отсылают нас к поэтике стихотворения «Шопен» – и, как и в стихотворении, само содержание характеристики Шопена по-прежнему позаимствовано у Ана и французской музыкальной критики. Но форма совершенно новая и демонстрирует уже вполне сложившийся прустовский стиль. Чтобы он начал звучать уверенно, нужно было, в частности, по-новому решить ту же тему слез: не осталось ни моря, ни абстрактных слез Надежды, вместо них появляется плачущая женщина, набросок романного персонажа. При этом текст, безусловно, тяготеет к лирической прозе: сопоставление со стихотворением хорошо показывает, насколько благотворен для прустовского лиризма отказ от попыток версификации.

Обратимся, наконец, к тексту «Поисков утраченного времени». В романе, где музыка играет огромную роль и где нет недостатка в сюжетных ситуациях с исполнением камерной музыки, упоминание Шопена было бы ожидаемо и без описанной предыстории. Помимо оформившегося в «Против Сент-Бёва» собственного взгляда на эстетику Шопена, шопеновская тема ожидаема в тексте, где так много внимания уделяется и персонажам-пианистам, и фортепиано как инструменту. Представления Пруста о Шопене, как отмечают музыковеды, развивались по мере развития интереса писателя не к композиторской, а к исполнительской стороне музыки [Nectoux, 2005], и этот сдвиг интереса отразился в романе в первую очередь.

³ В оригинале подряд четыре эпитета: «Chopin, ce grand artiste maladif, sensible, égoïste et dandy...» [Proust, 1971, p. 281].

В «Любви Свана», второй части первой книги романа, появляется знаменитое описание шопеновской «фразы» – заметим, уже после того, как была введена фраза из вымышленной сонаты Вентейля в качестве одного из главных рычагов всего романа:

Еще в юности научилась она ласкать эти длинные, извилистые как лебединая шея, фразы Шопена, такие свободные, такие гибкие, такие осязаемые, сразу же начинающие искать себе место где-то в стороне и совсем вдали от своего исходного направления, совсем вдали от пункта, которого, как можно было надеяться, они в заключение достигнут, и забавлявшиеся этими прихотливыми блужданиями лишь для того, чтобы вернуться назад и с большей уверенностью – сделав поворот более рассчитанный, с большей четкостью, как удар по хрустальному бокалу, который зазвенит так резко; что вы готовы вскрикнуть, – поразить вас в самое сердце (пер. А. Франковского) [Пруст, 2000, с. 481]⁴.

Исследователи Пруста единодушно читают этот пассаж как автосемантический. Ж. Мийи рассматривает его как еще одно подтверждение музыкального происхождения стилистики «Поисков», в которой доминирует «фраза» как единица стиля, будь то стиль вымышленных Бергота и Вентейля, реальных Шопена или Флобера в прустовской интерпретации или самого Пруста. Тот же фрагмент из «Любви Свана» использует как отправную точку для объяснения прустовской техники и Ю. Кристева: «Ускользящая, раздробленная и растянутая, прустовская фраза – это и есть структура перебоев сердца, смысл которых она параллельно и эксплицитно раскрывает» [Kristeva, 1994, p. 503].

Фраза Шопена появится и во второй книге романа, «Под сенью девушек в цвету», но уже как далекая и неожиданная ассоциация, словно слабый отголосок мысли из первой книги. Рассказчик наблюдает группу девочек, с которыми еще не знаком, и непредсказуемая траектория их движения сравнивается со стилем Шопена, который прерывает меланхолическую фразу внезапными поворотами [Proust, 1987–1989, vol. 2, p. 149].

Мы были бы вправе ожидать, что подобные следы размышлений о шопеновской музыке будут возвращаться в романе регулярно и сопровождаться, возможно, отсылками к произведениям (как это будет происходить с Вагнером и Шуманом), но на самом деле «фразы» Шопена больше не

⁴ Elle avait appris dans sa jeunesse à caresser les phrases, au long col sinueux et démesuré, de Chopin, si libres, si flexibles, si tactiles, qui commencent par chercher et essayer leur place en dehors et bien loin de la direction de leur départ, bien loin du point où on avait pu espérer qu'atteindraient leur attouchement, et qui ne se jouent dans cet écart de fantaisie que pour revenir plus délibérément – d'un retour plus prémédité, avec plus de précision, comme sur un cristal qui résonnerait jusqu'à faire crier – vous frapper au coeur [Proust, 1987–1989, vol. 1, p. 326].

прозвучат в тексте – в отличие от его имени и ореола вокруг него, с которым оказывается связана совсем иная линия в романе.

В приведенном выше фрагменте из «Любви Свана» впечатление от самого квазимузыковедческого высказывания оказывается настолько сильным, что читатели и даже ученые часто забывают о ближайшем контексте, которым это высказывание обусловлено. Перед нами характеристика вовсе не музыки Шопена как таковой (как она всплывала без сторонних импульсов в памяти рассказчика «Против Сент-Бёва»), а навыков ее исполнения, которыми наделен один из персонажей, причем не из числа творческих фигур. Нарратор (напомним также, что рассказчик как персонаж физически не мог быть свидетелем событий этой части романа) описывает определенную исполнительскую традицию, след которой хранит вместе с памятью о своей юности мадам де Камбремер-старшая. Именно за двумя госпожами де Камбремер, свекровью и невесткой, и следует в романе шопеновская тема. Любовь старшей и отвращение младшей к Шопену развивается как сугубо комический конфликт, стадии которого разбросаны по нескольким частям романа. Две провинциальные дамы разыгрывают сцены на тему поколенческого эстетического конфликта, сниженного до предела.

Пика эта ситуация достигает в «Содоме и Гоморре», где рассказчик, теперь уже как участник событий, иронически манипулирует обеими меломанками. Младшая Камбремер здесь громко выражает свое увлечение Дебюсси: «Она мнила себя “передовой”»; по ее собственному выражению, “все было для нее недостаточно левым” (правда, лишь в области искусства), она воображала, что музыка не только прогрессирует, но прогрессирует в одном направлении и что Дебюсси – это что-то вроде сверх-Вагнера, это Вагнер, только чуть-чуть более передовой» (пер. Н. Любимова) [Пруст, 2007, с. 248]; старшая втайне от младшей говорит о своей любви к Шопену. Рассказчик сообщает, что Шопен – любимый композитор Дебюсси, вынуждая Камбремер-младшую переменить расстановку в ее снобской иерархии: «...было совершенно ясно, что теперь она будет слушать Шопена почтительно и даже с удовольствием» [Там же, с. 251]. Для Пруста это, безусловно, и еще один повод иронически разрушить прогрессистские концепции, которые он категорически не принимает в отношении эстетики: «...захваченная потоком непрерывной переоценки ценностей, мадам де Камбремер вынуждена постоянно пересматривать свои вкусы, чтобы удержаться в струе воображаемого прогресса искусства» [Duval, 2006].

Стоит читателю (особенно если он помнит, что в первой книге старшая Камбремер как исполнительница Шопена была поводом для одного из ключевых высказываний нарратора) решить, что нарратор солидаризируется со свекровью и вместе с ней доволен «победой» Шопена, как «союзница» попадает в следующую комическую сцену. Госпожа Камбремер, решив, что рассказчик тоже любит Шопена, впадает в гипертрофирован-

ный экстаз, брызжет слюной и захлебывается от волнения: «Глаза ее заблестели, как глаза Латюда в пьесе под названием “Латюд, или Тридцать пять лет в тюрьме”, а грудь начала вдыхать морской воздух с той жадностью, которую так живо изобразил в “Фиделио” Бетховен – в той сцене, когда узники наконец-то получают возможность дышать “благодетельным воздухом”. Глядя на маркизу-вдову, я невольно подумал, что моей щеки сейчас коснется ее усатая губа» [Пруст, 2007, с. 251].

Все, из чего творился прустовский Шопен начиная с 1896 г. – море, всхлипы, перебои дыхания, – отдано комической маркизе. И даже интимная, казалось бы, для Пруста тема изоляции больного передается здесь младшей Камбремер: мы узнаем, что она пропустила момент возвращения Шопена в моду, потому что редко покидает провинцию и вдобавок из-за болезни долго не выходила из дома.

Это не случайный курьез: многие важные для Пруста фигуры художников, музыкантов, как и многие идеи, прописанные им всерьез в более ранних текстах, подвергаются этой иронической процедуре: попадают в руки снобов и теряют смысл, сворачиваясь до знака статуса. При этом сам рассказчик не теряет способности воспринимать искусство как искусство, но свою компетентность он выражает с помощью концентрированных фраз, часто брошенных внезапно как комментарий к наррации, иногда в прямой речи, которую заведомо некому понять. В этих фразах читатель раннего Пруста без труда угадывает все, что он ранее проговорил развернутыми пассажами – и даже то, что он сначала кодировал в стихах. Шопен нарратора «Поисков» в этом смысле включает в себя Шопена из «Против Сент-Бёва» и из стихотворения «Шопен», но серьезность молодого Пруста сменяется тотальной самоиронией. Предвестием этого, заметим, были уже прозаические тексты на музыкальную тему в «Утехах и днях», ведь, кроме «Портретов музыкантов», книга включает пародийное продолжение Флобера «Светская жизнь и меломания Буvara и Пекюше» и текст под названием «Похвала плохой музыке». Снобская меломания, свойственная псевдоэстетским персонажам «Поисков», как и антииерархическая ирония нарратора, выросли из тех же опытов 90-х гг., что и почти вся система представлений Пруста об искусстве. Принципиально новая процедура, без которой невозможен роман, заключается в постоянном и максимально плотном соединении, наложении серьезного и иронического, частного и социального и т. д. Судя по всему, именно в процессе поиска этой техники Пруст окончательно отказался от техник версификационных.

Чем можно объяснить этот отказ, если, как мы увидели, отдельные мотивы, найденные в стихах, Пруст охотно цитирует и развивает в романе? Возможно, главной проблемой стала именно сама практика поэтического письма, в корне противоречащая практике, которую вырабатывает Пруст на пути к главному произведению. Как известно, рукописи Пруста демонстрируют, что он оперировал разными по размеру, характеру, времени на-

писания фрагментами, подчас буквально склеивая их в окончательный текст. Единица прустовского текста – *mot-seau*, «кусочек»⁵, что не тождественно ни синтагме или предложению, ни стиху. Неслучайно к этому письму кусками, «*rag mot-seaux*» возвращается Ролан Барт в своем курсе «Подготовка к роману» [Barthes, 2003, p. 335], где заново ставится проблема возможности текста и особенно романа как целого. Среди множества примеров модернистского ассамбляжа, среди разнообразных манифестаций фрагментарности в литературе XX в. опыт Пруста стоит особняком: «В поисках утраченного времени» в итоговом варианте не демонстрирует склейки, а скрывает их за эффектом потока и постоянными возвращениями (это достигается, среди прочего, непредсказуемостью разрывов в черновиках: нередко внутри одного предложения встроены фрагменты, написанные в разное время, без каких бы то ни было нарушений грамматики и логики). Все написанные до романа тексты без труда вовлекаются в тот же поток, но для стихотворного членения в нем места не найдется.

Только в этом контексте, на наш взгляд, можно определиться с местом «Портретов художников и музыкантов» в прустовской системе. Мы увидели, как отдельное стихотворение начинает по-настоящему работать, только когда встраивается в своего рода облако, окружающее роман, который, видимо, без него не был бы возможен, как и без прозы «Утех и дней». Оно не представляет большого интереса как поэтический текст, но несет в себе свидетельство внутренней работы, которая приведет к рождению принципиально новой прозы; и нет необходимости объяснять, сколь многим модернистский роман обязан поэзии. В итоге воплотить в собственном тексте поэзию и музыку для Пруста становится возможно только за счет отказа от стихосложения.

Список литературы

- Левик В.* Избранные переводы: В 2 т. М., 2007. Т. 1.
Пруст М. В сторону Свана. СПб., 2000.
Пруст М. Портреты художников и музыкантов. СПб.; М., 2001.
Пруст М. Против Сент-Бева: Статьи и эссе. М., 1999.
Пруст М. Содом и Гоморра. М., 2007.
Таганов А. Н. Формирование художественной системы М. Пруста и французская литература на рубеже XIX–XX веков. Иваново, 1993.
Французская поэзия в переводах Натальи Стрижевской. М., 2008.
Bales R. Cambridge Companion to Proust. Cambridge, 2001.

⁵ Это слово, которое часто употребляет и сам Пруст, означает также (и в том числе употребляется в этом значении в прустовской речи и в художественных текстах, и в переписке) музыкальную пьесу, фрагмент литературного текста или небольшой законченный текст – то есть, в отличие от «куска», «отрывка» или «фрагмента», может указывать и на часть, и на целое.

- Barthes R.* La préparation du roman. Paris, 2003. Vol. 1.
- Baudelaire Ch.* Œuvres complètes. Paris, 1975.
- Daum P.* Les Plaisirs et les Jours, de Marcel Proust, étude d'un recueil. Paris, 1993.
- Duval S.* Ironie, humour et «réminiscences anticipées»: la construction des dames de Cambremer et l'histoire de l'art selon Proust // Revue d'histoire littéraire de la France, 2006/3 (Vol. 106). URL: <http://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2006-3-page-667.htm> (дата обращения 10.06.2017).
- Kristeva J.* Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire. Paris, 1994.
- Milly J.* La phrase de Proust : des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil. Paris, 1983.
- Nectoux J.-M.* Chopin ou le temps retrouvé // Frédéric Chopin: Interprétations. Paris, 2005. P. 173–194.
- Proust M.* Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi d'Essais et articles. Paris, 1971.
- Proust M.* À la recherche du temps perdu. Paris, 1987–1989.
- Proust M.* Les Plaisirs et les jours, suivi de L'Indifférent. Paris, 1993.
- Samson J.* Chopin reception history: theory, history, analysis // Chopin Studies 2. Cambridge, 2006. P. 1–17.
- Schmid M.* Proust dans la décadence. Paris, 2008.

Article metadata

Title: “Chopin, sea of tears...”: around a poem by Marcel Proust

Author: N. O. Laskina

Author's e-mail: n-laskina@yandex.ru

Author affiliation: “Otkrytaya kafedra” education centre

Abstract: Proust's rare poetic endeavours seem to be the least significant part of his corpus, but their existence itself poses some serious questions. His only published lyrical cycle, “Portraits de peintres et de musiciens”, is usually interpreted only as a part of “Les Plaisirs et le Jours”, the writer's first book. The book's fragmented and multigenre structure certainly makes the unexpected poetry section less puzzling – yet it does not explain what role would these eight poems play in the genesis of “À la recherche du temps perdu” or why Proust lost all ambitions as a would-be poet so early (while occasionally writing poetry as part of his private literary or intimate exchanges). This paper proposes to examine one of the published poems, “Chopin”, as a departure point for some of Proust's recurring themes and to explain why their development on the way to the novel excluded returning to the art of poetry. The analysis of “Chopin”'s poetics reveals some important contradictions and shows early Proust's aesthetic uncertainty. An obvious intertextual link to Baudelaire's poem “Les Phares” is misleading, since “Chopin”, as well as the whole sequence, does not really ex-

plore any of Baudelaire's titanic imagery; painters and composers serve as sources of random and ephemeral impressions rather than awe. One of the poem's key words – "larme" ("tear") – radically changes meaning and function from the literal depiction of a torrid emotional life to the purely rhetorical "tear of Hope" in the last verse. A rather unoriginal interpretation of Chopin's music (inspired most likely by Reynaldo Hahn's explanations more than by Proust's personal idea on music) contrasts with the extremely personal image of the sick artist isolated in his room. The poem, far from being a masterpiece, can give us some interesting insights, if we reconstruct all aspects of the Chopin theme in the novel and its avant-texte. First, in "Contre Saint-Beuve" Proust repeats some images and even words from the poem (tears and sighs, sickness), but rearranges them in a completely new and original narrative. The novel however overturns all our expectations. Only twice Chopin is mentioned as a creator of the passionate and impulsive style (imitated in the poem and described in the essay). Every other occasion to invoke Chopin is used in an entirely ironic context, as a pretext for the comical conflict between two Mmes de Cambremer, while all the "Chopin" images are still present in this travestied version. Our analysis of the Proust's Chopin theme allows us to explain why creating an original literary incarnation of music was made possible for the novelist only by denying poetry.

Keywords: Marcel Proust, French literature, Chopin, poetry, modernist novel.

Reference literature (in transliteration):

- Levik V. Izbrannyye perevody: V 2 t. M., 2007. T. 1.
Proust M. V storonu Svana. SPb., 2000.
Proust M. Portrety hudozhnikov i muzykantov. SPb.; M., 2001.
Proust M. Protiv Sent-Beva: Statyi i esse. M., 1999.
Proust M. Sodom i Gomorra. M., 2007.
Taganov A. N. Formirovanie hudozhestvennoj sistemy M. Prusta i francuzskaja literatura na rubezhe XIX–XX vekov. Ivanovo, 1993.
Francuzskaja poezija v perevodah Natal'i Strizhevskoj. M., 2008.
Bales R. Cambridge Companion to Proust. Cambridge, 2001.
Barthes R. La préparation du roman. Paris, 2003. Vol. 1.
Baudelaire Ch. Œuvres complètes. Paris, 1975.
Daum P. Les Plaisirs et les Jours, de Marcel Proust, étude d'un recueil. Paris, 1993.
Duval S. Ironie, humour et «réminiscences anticipées»: la construction des dames de Cambremer et l'histoire de l'art selon Proust // Revue d'histoire littéraire de la France, 2006/3 (Vol. 106). URL: <http://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2006-3-page-667.htm> (дата обращения 10.06.2017).
Kristeva J. Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire. Paris, 1994.
Milly J. La phrase de Proust : des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil. Paris, 1983.

Nectoux J.-M. Chopin ou le temps retrouvé // Frédéric Chopin: Interprétations. Paris, 2005. P. 173–194.

Proust M. Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi d'Essais et articles. Paris, 1971.

Proust M. À la recherche du temps perdu. Paris, 1987–1989.

Proust M. Les Plaisirs et les jours, suivi de L'Indifférent. Paris, 1993.

Samson J. Chopin reception history: theory, history, analysis // Chopin Studies 2. Cambridge, 2006. P. 1–17.

Schmid M. Proust dans la décadence. Paris, 2008.