

Научная статья

УДК 821.133.1

DOI 10.25205/2713-3133-2024-2-25-39

Жестокие рассказы в волшебном фонаре: следы макабрических сюжетов в романе Пруста

Наталья Олеговна Ласкина

Новосибирский государственный театральный институт
Новосибирск, Россия

n-laskina@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9422-1143>

Аннотация

В сюжетике французской декадентской прозы важное место занимают трансформации готической традиции: такие знаковые тексты, как «Дьявольские истории» Барбе д'Оревильи, «Жестокие рассказы» Вилье де Лиль-Адана, «Господин Венера» Рашильд и ранние романы Гюисманса, создали вполне определенный, существенно отличный от романтического, тип макабрического повествования. В статье показано, как в поэтике Пруста, сознательно нацеленной на завершение и преодоление культуры конца века, используются намеки на популярные мотивы декадентской готики – балы мертвецов, автоматы, пленницы, демоническое менторство, освобожденные от фантастических рамок и включенные в более сложный контекст.

Стратегии цитирования предшественников у Пруста переводят узнаваемые клише из событийного плана в дискурсивный. В отличие от ранней прозы Пруста, не скрывавшей зависимости автора от его декадентских учителей, роман «В поисках утраченного времени» конструирует подвижную систему разбросанных по всему тексту намеков, в которых от источников остаются только мерцающие следы. Ожившие мертвецы, куклы и маски существуют лишь в речи нарратора и некоторых персонажей, но неизбежно придают двусмысленность и темный оттенок повседневным ситуациям, создают трагикомические эффекты. Банальные эпизоды жизни рассказчика и Альбертины окрашиваются навязчивыми повторами вариаций слова «насилие» и неожиданными мыслями о смерти. Воспоминание о приезде с фронта друга рассказчика превращается в описание отмеченного знаками смерти сверхчеловеческого тела, а затем в апокалиптическую картину. Различных персонажей сопровождают упоминания преступления, вины, масок, страха разоблачения, не мотивированные сюжетом. Сам рассказчик постоянно выдает свою зачарованность страшными темами, и сцены, которые воскрешают его память как волшебный фонарь, часто окрашены в макабрические тона. Можно предположить также, что переработка Прустом декадентских тем позволяет ему создать дополнительный уровень метапоэтики, намекать на зловещие подтексты как сюжета романа, так и свойств рассказчика.

Ключевые слова

Марсель Пруст, модернистский роман, готическая литература, мажор, французская декадентская литература

© Ласкина Н. О., 2024

eISSN 2713-3133
Сюжетология и сюжетография. 2024. № 2. С. 25–39
Plot Description and Analysis, 2024, no. 2, pp. 25–39

Литературная жизнь сюжета

Для цитирования

Ласкина Н. О. Жестокие рассказы в волшебном фонаре: следы макабрических сюжетов в романе Пруста // Сюжетология и сюжетография. 2024. № 2. С. 25–39. DOI 10.25205/2713-3133-2024-2-25-39

Cruel Tales in the Magic Lantern: Traces of Macabre Plots in the Proust's Novel

Natalia O. Laskina

Novosibirsk State Theatre Institute
Novosibirsk, Russian Federation

n-laskina@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9422-1143>

Abstract

French decadent fiction gives in its plots an important place to the transformations of the Gothic tradition: such key texts as Barbey d'Aurevilly's "She-Devils", Villiers de Lisle-Adam's "Cruel Tales", Rachilde's "Mr. Venus" as well as the early novels of J.-K. Huysmans created a specific, type of macabre narrative, essentially different from the romantic gothic fiction. The article shows how Proust's poetics, consciously aimed at completing and overcoming the fin de siècle culture, uses allusions to popular themes of the decadent Gothic – dance of the dead, automatons, female captives, demonic mentorship – freed from their fantastic framework and included in a more complex context.

Proust's strategies for citing predecessors transfer recognizable clichés from the plot to the discourse. Unlike Proust's early prose, which did not hide the author's dependence on his decadent teachers, the novel "In Search of Lost Time" constructs a moving system of hints scattered throughout the text, in which only flickering traces remain of the sources. The living dead, dolls and masks exist only in the speech of the narrator and some characters, but they inevitably add ambiguity and a dark shade to everyday situations and create tragicomic effects. The banal episodes of the life of the narrator and Albertine are colored by obsessive repetitions of variations of the word "violence", and by unexpected thoughts about death. The memory of the arrival of the narrator's friend from the front turns into a description of a superhuman body marked with signs of death, and then into an apocalyptic picture. Various characters are accompanied by references to crime, guilt, masks, fear of exposure, not motivated by the plot. The narrator himself constantly betrays his fascination with horrifying themes, and the scenes that his memory recreates like a magic lantern are often painted in macabre tones. It can also be assumed that Proust's reworking of decadent themes allows him to create an additional level of metapoetics, hinting at sinister subtexts both in the plot of the novel and in the properties of the narrator.

Keywords

Marcel Proust, modernist novel, Gothic fiction, French decadent fiction, macabre

For citation

Laskina N. O. Cruel Tales in the Magic Lantern: Traces of Macabre Plots in the Proust's Novel. *Plot Description and Analysis*, 2024, no. 2, pp. 25–39. (in Russ.) DOI 10.25205/2713-3133-2024-2-25-39

eISSN 2713-3133

Сюжетология и сюжетография. 2024. № 2
Plot Description and Analysis, 2024, no. 2

Проза Марселя Пруста кажется далекой от традиций литературы ужасов на уровне сюжетности или повествовательных стратегий. При этом в ней регулярно появляются на первый взгляд непредсказуемо и вне жанровых ожиданий отдельные мотивы и фигуры, не только связанные с темами страха, жестокости, зловещего, но прямо цитирующие известные клише готического романа.

Чаще всего в этом контексте читательское внимание привлекает последняя часть романа «В поисках утраченного времени», том «Обретенное время», центральный эпизод которого включает гротескные сцены приема у Германтов, прямо отсылающие к образам *danse macabre*. Искаженные временем тела персонажей романа, так же как и рухнувший порядок социальных статусов, приличий и этикетных формул, подталкивает рассказчика, казалось бы, к противоположной готической традиции развязке – творческому взрыву, раскрывающему его писательский потенциал. Неслучайно Сэмюэл Беккет, формулируя впечатление от общей концепции времени в романе, опирается на откровенную метафорику страдания, отсылающую к типичным ситуациям страшных сюжетов (ограниченное движение и искаленные тела): «...создания Пруста суть жертвы этого первостепенного условия и обстоятельства – времени; они – жертвы и узники, подобно низшим организмам, сознававшим лишь два измерения и внезапно столкнувшимся с тайной высоты. От часов и дней нет спасения. От сегодня и вчера не убежать. Нет спасения от вчера, так как вчера изуродовало нас – или было изуродовано нами. Настроение не имеет значения. Искажение уже произошло» [Беккет, 2009, с. 9]. Не прибегая к фантастическим допущениям, Пруст провоцирует интерпретаторов говорить о «метаморфозах», «искривлениях», «социальных и телесных мутациях» [Hughes, 1999], как если бы мы имели дело с образцами биологического хоррора.

На самом деле финальный «бал мертвецов», оторванный от привычных сюжетных формул, нельзя считать случайным декоративным эффектом: он подготовлен разбросанными по всему роману подсказками. Как будет показано далее, их происхождение устанавливается достаточно ясно и не противоречит общей логике того, как Пруст в романе работает со своим исходным кругом чтения. В литературной генеалогии Пруста большое место принадлежит его старшим современникам – звездам французского декаданса, во многом лично или опосредованно сформировавшим его начальный круг как чтения, так и общения. Эта связь часто ускользает от современного читателя из-за слишком большого несовпадения масштабов: зрелого Пруста охотнее сопоставляют с Толстым или Флобером, что совершенно справедливо, но заставляет терять из виду некоторые интересные подтексты его поэтики.

В данном случае основные источники макабрического в «Поисках» относятся к сравнительно узкому, но оригинальному пласту французской прозы конца XIX в., который можно условно обозначить как декадентскую готику. Наследие готической литературы, большей частью в ее романтических ипостасях, усвоенной прежде всего через новеллы Эдгара По в переводах Шарля Бодлера, обретает в декадентской среде новую мотивику, отражающую специфические для эпохи представления о страшном, об истоках тревоги современного человека. В этом процессе можно усматривать как логику естественного развития готических жанров в истории литературы [Prungnaud, 2015], так и переосмысление их в рамках декадентского мышления, применяющего своего рода макабрический фильтр

к явлениям повседневности, социальным тенденциям и даже научным открытиям. Эстетика декаданса в целом сосредоточена прежде всего на утрате тотальности [Brion, 2012], что и заставляет многих авторов возвращаться к новеллам По или к «Франкенштейну». Одно из следствий этого поворота в том, что «красота смерти» теряет экзотический оттенок и становится неотделима от темы разложения и распада в публицистической риторике.

Стандарты французской готики конца века заданы «Дьявольскими повестями» Жюль Барбе д'Оревилли (*Les Diaboliques*, 1874 [Barbey d'Aurevilly, 1883]¹, «Жестокими рассказами» Огюста Вилье де Лиль-Адана (*Contes cruels*, 1883 [Villiers de L'Isle-Adam, 1893]) и множеством произведений авторов второго ряда. Чтобы очертить нужный контекст, выделим несколько принципов декадентского готического нарратива.

Главная константа этой литературы – контаминация традиционного готического мотива встречи с ужасным и мотива разоблачения, снятия покрова, который присутствовал и у романтиков, но у декадентов становится более навязчивым и порождает специфическую новую сюжетную модель. Маски, буквальные и метафорические, нередко функционируют напрямую, в качестве аналога макабрического скелета: они не столько скрывают ужасное под собой, сколько сами по себе сразу задают ситуацию ужаса.

Показателен в этом плане рассказ Жана Лоррена «Прорези маски» (*Les trous du masque*, 1895 [Lorrain, 1895]). (Лоррен в свое время был более известен как скандальный светский хроникер, а сейчас – как человек, с которым Марсель Пруст стрелялся на дуэли, но он также был автором ряда готических рассказов). Герой рассказа (как мы узнаем в конце – в состоянии транса) попадает на жуткий маскарад без музыки и танцев, осознает, что из прорезей для глаз окружающих масок на него смотрит пустота, а затем, естественно, смотрит в зеркало и видит такую же маску с дырами вместо глаз. В соположении с другими текстами Лоррена становится понятно, что саморазоблачение героя тесно связано с разочарованием в самой литературе и интеллектуальной среде: культивируя образ язвительного сплетника, Лоррен констатирует победу пустоты и сводит авторскую функцию к бесконечному повтору того же жеста с зеркалом и маской.

На сходного типа игре со старыми маскарадными мотивами построена и самая популярная книга этого ряда – «Дьявольские повести» Барбе д'Оревилли. Барбе избегает фантастических элементов: всё «дьявольское» сводится к преступлениям, которые герои совершают, сохраняя маски пристойности и безразличия.

Помимо романтической литературы, подтексты книги отчасти можно возвести и к городской балаганной культуре XIX в., в которой карнавализованные inferнальные и мортальные темы часто реализуются с помощью нарочито бытовых и банальных образов. В так называемых *diableries*, стереоскопических фотографиях с персонажами и сюжетами *danse macabre*, сцены «чертовщины» перенесены из средневекового антуража в богатые современные залы, будуары и даже библиотеки [Remise, 1978]. Барбе, и вслед за ним большинство авторов новой го-

¹ Здесь и далее для художественных текстов мы указываем оригинальное название, год первого издания и информацию об издании, использованном при подготовке данной статьи.

тической волны во Франции, будут предпочитать, как и в жанре *diableries*, делать сценой ужасных сюжетов не готические руины, а особняки и гостинные.

Рассмотрим в качестве эталонного текста этого жанра один рассказ из *Les Diaboliques* – «Изнанка одной партии в вист» (*Le Dessous de cartes d'une partie de whist*, 1874 [Barbey d'Aureville, 1883, p. 225–300]). Один из персонажей начинает рассказывать историю из жизни бомонда некоего городка, и сюжет поступательно наращивает страшные разоблачения. Сначала мы узнаём о загадочной аристократке, знаменитой своей полной непроницаемостью, ее рутинную жизнь нарушает демонический шотландец, которому нет равных в картах. Вместо одного ожидаемого скандала мы получаем серию: герой несет не только разорение, но и смерть, так как у него целая коллекция ядов. Погибает взрослая дочь графини, но и этого мало: знакомые замечают, что графиню вдруг начинает сопровождать запах резеды, и в конце концов под корнями цветов обнаруживается труп младенца. Самое интересное, однако, что рассказ не производит никакого катастрофического эффекта, и по интонациям повествователя читатель догадывается, что слушателей нельзя шокировать: они легко угадывают и городок, и персонажей и спокойно продолжают собственную рутину после разоблачения. Контраст между аккумуляцией жуткого в развитии сюжета и нулевым эффектом в развязке повторяется во многих текстах Барбе и его наследников. Декадентское отчуждение в фантастических версиях жанра распространяется иногда даже на шокирующие трансгрессивных, демонических персонажей, пытающихся подорвать основы мироздания. Лучше всего эта тенденция передана в романе Жозефена Пеладана (более известного как эксцентричного мистика и лидера поэтов-«магов» в декадентской литературе) «Высший порок» (*Le vice suprême*, 1884 [Peladan, 1886]). Действующие лица романа участвуют в культе, смысл которого в том, чтобы достичь высшего зла и профанировать Эйдос, – для этого они вместо реальных оргий и преступлений совместно «теоретизируют» о них.

Такого рода тексты к рубежу веков сформировали достаточно прочное читательское ожидание, ассоциирующее декадентскую стилистику с макабрическими мотивами. К примеру, на иллюстрациях Огюста Лепера позднего, 1903 г., издания романа «Наоборот» (*A rebours*, 1884 [Huysmans, 1903] (в сюжете которого, в отличие от других текстов Гюисманса, элементов собственно литературы ужасов не много) появляются черепа и черти, готические шпили и рыцари в доспехах, заключающие историю из современной городской жизни в псевдосредневековой антураж.

Другой важный мотив декадентской готики – стремление обладать Другим, которое приводит к пугающим последствиям. Персонажи пытаются создать идеального партнера – и в итоге либо разыгрывают популярный в конце века сюжет демонического менторства (как в том же «Наоборот» и в «Ученике» Поля Бурже (*Le Disciple*, 1889 [Bourget, 1899]), либо оказываются в паре с мертвецом или привидением, как герой «Веры» Вилье де Лиль-Адана (*Véra*, 1883 [Villiers de L'Isle-Adam, 1893, p. 13–27]), с куклой или автоматом. В романе Рашильд «Господин Венера» (*Monsieur Vénus, roman matérialiste*, 1884 [Rachilde, 1884]) андрогинный центральный персонаж Рауль заканчивает любовную историю, заключавшуюся в попытках обрести полный контроль над своим любовником Жаком, тем, что после его гибели живет с его восковой куклой. Продолжая традицию, заданную «Песочным человеком» Гофмана (и во французском контексте конца века коми-

ческой оперой Ж. Оффенбаха «Сказки Гофмана»), писатели конца века иронически реинтерпретируют идею куклы как страшного двойника, способного вытеснить человеческое: готическая ситуация возникает не столько в силу inferнальной природы автоматов и их создателей, сколько в результате тяги декадентских героев к «искусственному раю».

Ярче и подробнее всего разворачивается эта тема в повести Вилье де Лиль-Адана «Ева будущего» (*L'Ève future*, 1886 [Villiers de L'Isle-Adam, 1909]). В сюжете в роли своеобразного наследника Франкенштейна действует изобретатель Томас Эдисон. Он создает девушку-«андреиду» (*andréide*, прообраз термина «андроид»), функция которой сводится к тому, чтобы заместить для главного героя его несовершенную живую любовницу – певицу с идеальным телом и голосом, но недостаточно развитой, с его точки зрения, душой. Искусственная Гадали, проекция его желаний, идеальна во всех отношениях – однако, поскольку, будучи вещью, путешествует она в ящике, то герой ее теряет при кораблекрушении. Мрачная ирония Вилье пародирует мотивы одновременно Гофмана и Мэри Шелли, снижая их за счет деромантизации как героя, так и трагической развязки. (О. Вайнштейн также установила, что логика детализации самого образа искусственной женщины связана с интересом декадентов к моде и косметике и с философией моды на рубеже веков [Вайнштейн, 2013].)

Итак, в готических нарративах французских авторов конца XIX в. закрепляются три ведущих стратегии. Во-первых, происходит банализация готического пространства и скрещение его с бытовым, перегруженным вещами, размеченным знаками социальных иерархий, пространством романа «бальзаковского» типа. Во-вторых, ужас утраты человеческого выражается в переосмыслении допдельгангеров и автоматов, которые прежде всего порождаются желанием – объективирующим, уничтожающим инаковость другого человека. В-третьих, зловещее увязает в повседневности и оказывается лишено разрушительной апокалиптической силы, которую ему приписывают романтики.

В романе «В поисках утраченного времени» можно увидеть переключки со всеми этими контекстами. Исследователи генезиса романа обращали внимание на то, что в ранней прозе Пруста, особенно в его первой книге «Утехи и дни», более явно прослеживается прямое влияние упомянутых нами декадентских авторов: Пруст часто прямо имитирует их стилистику [Schmid, 2007], открыто разделяет их увлеченность патологическим и гротескным [Kingcaid, 1992].

В отличие от ранних опытов, зрелый Пруст исключительно осторожен в обращении к смерти как сюжетному событию. Несмотря на то, что многие значимые персонажи романа умирают, нарратив выносит саму встречу с физической смертью «за кадр» (исключения, подтверждающие правило, – смерть бабушки, вызывающая отложенную эмоциональную реакцию рассказчика, и парадоксальная история о смерти писателя Бергота, прямым свидетелем которой рассказчик быть не мог). Такая экономия сильных моментов, словно уберігающая рассказчика от шока осознания смертности, обманчива. В отличие от сюжетной организации, риторические стратегии романа постоянно выталкивают на поверхность богатый лексикон смертности, насилия, расчеловечивания. Рассмотрим далее несколько примеров, в которых Пруст опирается на традицию «жесточкого рассказа», избегая прямых сюжетных цитат.

1. Живые мертвецы

Тела персонажей время от времени превращаются в гротескные – или, точнее, оптика нарратора сдвигается таким образом, что он на время теряет способность оставаться в рамках нормы. Сами действующие лица, как понятно из контекста, продолжают в это время совершать обыденные жесты и вести беседы – тогда как риторические акценты принуждают читателя видеть движущихся мертвецов, пустые маски или даже груды мусора. В финале романа этот эффект в рамках одного эпизода распространяется на всю галерею действующих лиц, вовлеченных в «бал мертвецов», поскольку рассказчик воспринимает знаки старости как буквальную «руинизацию». Незадолго до этого, однако, в тексте те же образы возникают вне темы старости.

Ассоциативный механизм, запущенный при включении произвольной памяти, «воскрешает» в «Обретенном времени» Робера де Сен-Лу, о гибели которого читатель уже знает. Повествование возвращается к эпизодам военного времени, среди которых, как правило, больше всего внимания привлекает инфернальное путешествие рассказчика по подвергнувшемуся бомбардировке Парижу. Нелинейный характер нарратива позволяет присоединить к этим эпизодам воспоминания о встрече с приехавшим на короткое время с фронта Робером:

Когда Сен-Лу вошел ко мне в комнату, я приблизился к нему с чувством робости, с ощущением чего-то сверхъестественного, которое вызывали все отпускники, такое испытываешь, оказавшись рядом с человеком, *настигнутым смертельной болезнью*², и который тем не менее еще может встать, одеться, выйти на прогулку» [Пруст, 2000, с. 69]³.

Не только Робер, но все получившие увольнительную в глазах рассказчика мерцают между жизнью и смертью, контакт с ними напоминает спиритический сеанс, где любое слово приобретает загадочный оттенок в силу самого соприкосновения с тайной. Шрам на лбу Робера сравнивается с таинственным следом, оставленным неким гигантом (“*Tel j’abordai Robert qui avait encore au front une cicatrice plus auguste et plus mystérieuse pour moi que l’empreinte laissée sur la terre par le pied d’un géant*” [Proust, 2019, vol. IV, p. 337]).

Добавляя к нагромождению зловещих деталей рудименты эзотерической моды рубежа веков – медиумов, легендарных великанов, мистические контакты, – Пруст усиливает амбивалентность готического эффекта, не разделяя трагическую и комическую стороны. Подчеркивается, что романтический шлейф отмеченного тайной Робера (молодого аристократа, которого мы помним также по идеализирующему взгляду рассказчика-подростка во второй части романа) никак не связан с его личностью. Напротив, Робер на войне теряет исключительность и становится одним из множества. В предыдущем эпизоде мы были свидетелями разговоров метрдотеля и служанки Франсуазы, пытавшейся с помощью Германтов освободить

² Курсив здесь и далее наш. – Н. Л.

³ “Quand Saint-Loup était entré dans ma chambre, je l’avais approché avec ce sentiment de timidité, avec cette impression de surnaturel que donnaient au fond tous les permissionnaires et qu’on éprouve quand on est introduit auprès d’une personne *atteinte d’un mal mortel* et qui cependant se lève, s’habille, se promène encore” [Proust, 2019, vol. IV, p. 336].

доть от службы своего племянника: его судьба перемещается в то же пороговое пространство, которому теперь принадлежит Робер.

Сверхъестественное тело Робера, как и всех разделивших его участь, становится таковым из-за вмешательства в романский сюжет подлинной истории. Это добавляет другой смысл «балу мертвецов» в финале, поскольку мы узнаём, что макабрический эффект производится не только биологическим старением, но и течением истории (непредсказуемым и бессмысленным в прустовской интерпретации войны).

Гротеск в той же части романа распространяется за пределы тела персонажа. Наблюдая «апокалиптические» картины бомбардировки, которые Робер иронически сравнивает с «Полетом валькирий», рассказчик вводит другую неожиданную ассоциацию:

И всё же некоторые уголки на земле, на уровне домов, были освещены, и я сказал Сен-Лу, что, если бы он был здесь накануне, он мог бы, всё так же любуясь небесным апокалипсисом, увидеть, словно на картине Эль Греко «Погребение графа д'Оргаз», где *параллельно существуют различные планы, настоящий водевиль, разыгранный персонажами в ночных рубашках, которые, благодаря своим известным именам, были бы достойны попасть на перо какому-нибудь преемнику господина Феррара, чьи светские хроники так часто забавляли нас с Сен-Лу, что мы порой ради развлечения сами выдумывали нечто подобное. Что мы и сделали опять в тот самый день, как будто и не было никакой войны, хотя все наши сюжеты и были на «военную тему», а именно про боязнь цепелинов: «Как нам стало известно из достоверных источников, герцогиня Германтская, восхитительная в своей ночной рубашке, герцог Германтский, весьма уморительный в розовой пижаме и курпальном халате, и так далее...» [Пруст, 2000, с. 71].*

Любопытно, что у Пруста название картины не выделено графически и выглядит как обозначение реального события, до упоминания художника фразу можно прочесть и как «...при погребении графа...»: “...il aurait pu, tout en contemplant l'apocalypse dans le ciel, voir sur la terre, comme dans l'enterrement du comte d'Orgaz du Greco...” [Proust, 2019, vol. IV, p. 338].

Пруст интерпретирует картину Эль Греко в духе всё той же декадентской готики: перед нами дьявольский водевиль из Барбе д'Оревильи, страшный банализацией индивидуальной смерти, бессилия перед историей и даже конца света. Автор «Поисков» добавляет существенную новую деталь: теперь герои сознают, что комического макабр производят они сами, не будучи способными найти для чудовищного разворота, совершённого повседневностью, подлинно трагического голоса. Как показал Р. Барт [Barthes, 1980, p. 37–38], моралистическая риторика, заимствованная, казалось бы, из литературы конца века, у Пруста нивелируется: разоблачение, раскрытие страшной «изнанки» человека обратимо. Отказ от линейности позволяет сюжету существовать одновременно в стадиях невинности и опыта, и зловещие версии персонажей (включая, как мы увидим далее, и самого рассказчика) оказываются только вариантами, ипостасями среди множества других.

Проницаемость границы жизни и смерти в готической традиции гарантирует пугающий эффект: «...мертвое состояние перестает быть финальным пунктом и становится некой параллелью живого состояния, смерть из конечного и необратимого события становится событием пограничным, от которого движение воз-

можно в обе стороны – в область мертвых и в область живых. Пугает в такого рода разработке смерти как границы двунаправленная проницаемость, возможность обратного перехода из неживого в живое» [Заломкина, 2011, с. 18]. В нарративе «Поисков», в котором никто полностью не умирает, так как всё вечно возвращается механизмами памяти рассказчика, оживающие мертвецы – лишь один из аспектов более сложной общей картины, но его присутствие добавляет еще один, сумрачный оттенок к возможным прочтениям романа.

2. Скрытое насилие

Другая важная линия скрытых цитат из декадентской готики связана с темой насилия, вызванного желанием обладать Другим.

Весь условный «цикл Альбертины», обрамленный первой и последней книгами романа, в которых ключевая героиня не действует, строится на недомолвках, постоянно заставляющих читателя заподозрить более зловещую природу отношений рассказчика с его возлюбленной, чем та достаточно банальная и малособытийная история, которую мы наблюдаем на поверхности сюжета. Хотя трагическая развязка линии Альбертины формально представляет собой необъяснимый несчастный случай, подготовлена она навязчиво повторяющейся темой взаимной жестокости (как подчеркивает Ю. Кристева в анализе садомазохистской темы в цикле Альбертины, роли в этом сюжете постоянно переворачиваются [Kristeva, 1994, p. 144–147]). Рассказчик и Альбертина выступают то как агрессор и жертва, то как двойники, то как грани одного сознания. Следует помнить, впрочем, что нарратив организуется всплывками памяти рассказчика, надежность которого должна вызывать сомнения.

Пруст играет на грани сразу всех стереотипов сюжета о попытках схватить ускользающий объект желания. Рассказчик берет на себя роль ментора Альбертины, всё время претендует на право ее «усовершенствовать», наконец, делает ее буквально своей пленницей.

Вспомним также, что щеки Альбертины, на которых навязчиво фиксируется память рассказчика, во второй книге романа несколько раз описаны как восковые, из белого, а потом из розового воска. Роза с восковым глянцем появляется в серии образов, которая идет от взгляда на щеки во время разговора к мысли об их запахе и вкусе: говорящая в этот момент Альбертина застывает, сначала как тело, потом как цветок, потом как восковой, т. е. искусственный, предмет: “Je regardais les joues d’Albertine pendant qu’elle me parlait et je me demandais quel parfum, quel goût elles pouvaient avoir : ce jour-là elle était non pas fraîche, mais lisse, d’un rose uni, violacé, crémeux, *comme certaines roses qui ont un vernis de cire*” [Proust, 2019, vol. II, p. 242].

Первые же вкрапления мотива включают и более откровенное саморазоблачение: когда рассказчик, которому Альбертина отказала в поцелуе, понимает, что он теряет к ней интерес и больше не хочет проникнуть в ее мир – «как если бы я был знаком не с реальной девушкой, а с восковой куклой»: “...et comme si, au lieu d’une jeune fille réelle, j’avais connu une poupée de cire, il arriva que peu à peu se détacha d’elle mon désir de pénétrer dans sa vie...” [Proust, 2019, vol. II, p. 286].

Помимо большого философского контекста этой темы – невозможности понимания, непроницаемости, невозможности полностью схватить объект желания

и невозможности желать то, что полностью доступно, – здесь есть еще и след сюжетного хода, который сам Пруст не стал бы использовать буквально, но, видимо, сохранил в своей читательской памяти. За несколько не мистической историей отношений рассказчика и Альбертины просвечивают готические сюжеты об искусственных женщинах, в которых обладать желанным можно только отказавшись от надежды понять человека и заменив его вещью. У Альбертины больше общего с «будущей Евой» Вилье, чем с Галатеей и чем с гофмановской куклой Олимпией: героиня в положении жертвы-пленницы, искусственной ее делает желание героя. Пруст при этом неслучайно устраняет из цитируемой схемы фигуру творца-изобретателя, будь он союзник или антагонист героя: все потенциальные роли из цитируемых сюжетов рассказчик в течение всего романа примеряет на самого себя.

Но на мотивных намеках тема не заканчивается. В «Поисках» есть эпизоды, где Пруст стилистически словно регрессирует к декадентской манере нагнетаемого ожидания ужасного. Апогея эта тенденция достигает, что неудивительно, в пятой книге, «Пленнице».

Один из центральных эпизодов этой части – прием у госпожи Вердюрен – стягивает вместе как минимум три интриги, ключевые для всего романа.

Во-первых, хозяйка, Вердюрен, рассчитывает повысить свой статус за счет Шарлюса, который приглашает на этот прием своих знатных знакомых. Во-вторых, для Шарлюса это важный этап в истории его отношений с Морелем, ради этого он и терпит Вердюрен и ее компанию. В-третьих, рассказчик мучим ревностью, и каждый внешний сигнал превращает в повод для размышлений о своем романе с Альбертиной.

Внимание читателя надолго фиксируется на не самом значительном событии. Многие персонажи, включая рассказчика, знают, что только что умерла княгиня Щербатофф, которая была звездой салона Вердюренов. Они выражают соболезнование хозяйке, а те в ответ пытаются сделать вид, что княгиня всего лишь больна (мадам Вердюрен очень не хочет, чтобы печальная тема испортила атмосферу ее приема), в итоге тема смерти княгини комически разрастается, госпожа Вердюрен вдруг заявляет, что ее это никак не трогает и они не были близки, и нарратор комментирует это тоже странным образом: он начинает сравнивать поведение хозяйки со стратегиями преступников, повторяя слова «преступление», «виновные», «опасность» [Proust, 2019, vol. III, p. 744].

Над рассказом о приеме нависает опасная тень, которая никак не реализуется событийно: никто не совершает и не расследует преступления, персонажи скорее по литературной инерции запускают в своей речи механизмы зловещего детектива.

Напомним, что все три интриги развиваются разрушительным образом. Шарлюса ждет медленный распад, унижение, социальное падение. Мадам Вердюрен к последним эпизодам получит больше, чем она хотела, станет принцессой Германтской – но для этого понадобятся смерти трех значимых персонажей романа: господина Вердюрена, герцогини Германтской, за вдовца которой выходит замуж салоньерша, и принца Германтского, чей титул переходит к герцогу. Разумеется, госпожа Вердюрен не «черная вдова», и никакого детективного сюжета в тексте нет, как нет и буквальных оживших мертвецов – тем не менее, намеками из сенсационного жанрового арсенала Пруст создает тревожное ожидание.

Линия ревности рассказчика тоже интенсифицируется: он будет ревновать всё сильнее, Альбертина от него сбежит, а потом внезапно погибнет. Макабрическая тень, возникшая в эпизоде приема, разрастается в сценах с плененной Альбертиной, где рассказчик всё время также немотивированно невпопад начинает упоминать смерть и насилие. Время от времени звучит не к месту мысль о смерти Альбертины, и нарратор никогда не может быть уверен, это его ложное воспоминание, появившиеся уже после ее смерти, или загадочное предчувствие. Все их мелкие конфликты сопровождаются риторикой более подходящей для «жесточкого рассказа», причем угроза исходит от обоих. Связующей нитью становятся слова, намекающие на насилие – *violence*, и однокоренные с ним – хотя называют они каждый раз что-то менее зловещее: слова *violent*, *violemment* в значении «усиленный, резкий, резко» обозначают сильное чувство или резкий звук, *violier* используется в значении не «насиловать», а всего лишь «нарушать правила».

Внешне сцена, перенасыщенная этими словами, совершенно простая. Рассказчик пугает Альбертину вспышками ревности; сам стыдится этого и пытается извиниться: “J’eus honte de ma *violence*... <...> ‘Pardonnez-moi, ma petite Albertine, j’ai honte de ma *violence*, j’en suis désespéré’” [Proust, 2019, vol. III, p. 896].

Альбертина резко открывает окно, назло нарушая его правила (он боится сквозняков), и он задается вопросом, не будет ли она противиться ему и в другом: “Tout à coup, dans le silence de la nuit, je fus frappé par un bruit en apparence insignifiant, mais qui me remplit de terreur, le bruit de la fenêtre d’Albertine qui s’ouvrait *violemment*. <...> Ce n’était qu’une des petites conventions de notre vie, mais du moment qu’elle *violait* celle-là sans m’en avoir parlé, cela ne voulait-il pas dire qu’elle n’avait plus rien à ménager, qu’elle les *violerait* aussi bien toutes ?” [Proust, 2019, vol. III, p. 903].

Немногом ранее, обсуждая с Альбертиной Достоевского, рассказчик цитировал Бодлера: сама параллель вполне в духе литературной рефлексии Пруста, но значим и выбор конкретной цитаты из открывающего «Цветы зла» «Посвящения», начиная со строки “Si le *viol*, le poison, le roïgnard, l’incendie” («Если насилие, яд, кинжал, пожар...») [Ibid., p. 881]. Интертекстуальный ореол, складывающийся вокруг Альбертины, уже включает предвосхищение повторов корня *-viol-*⁴, и Бодлер становится соучастником, если не возможным инициатором, заполняющих текстов знаков жестокости.

Заданная сюжетом уверенность читателя, что прямого насилия как события не будет, не отменяет создающегося напряжения, ожидания трансгрессии.

3. Страшный автор

Наконец, последнее звено в этой цепочке «ужасных» намеков – авторская функция. В декадентском макабре нарратор часто функционирует как разоблачитель и свидетель, который непонятным образом знает все постыдные тайны своих знакомых и, таким образом, играет роль авторской проекции. Хотя у прустовского нарратора и нет морализаторской задачи, кое-что он наследует из этой традиции,

⁴ Заметим, что и в уже приведенной ранее цитате из «Под сенью девушек в цвету», где щеки Альбертины становились восковой розой, использован эпитет с тем же корнем, “*violacé*”, означающий пурпурно-красный оттенок [Proust, 2019, vol. II, p. 242].

хотя уже скорее иронически: самый явный пример игры с этой функцией – вуайеристская сцена с рассказчиком и Шарлюсом в «Обретенном времени», где в мотиве раскрытия тайного порока разоблачительный пафос заменяется неловкой ситуацией случайного подглядывания. Отметим также одно менее значительное, но примечательное сюжетное предсказание в «Содоме и Гоморре».

Герцогине Германтской обещают в подарок рукописи Ибсена, что вызывает неожиданное раздражение ее супруга:

Герцог Германтский был не в восторге от этих даров. Он не был уверен, умерли Ибсен и д'Аннунцио или еще живы, и ему уже чудились прозаики, драматурги, являющиеся с визитами к его жене и выводящие ее в своих произведениях. Светские люди представляют себе книгу в виде куба без одной стороны, куда автор спешит «ввести» людей, которые ему встретились. Конечно, это некрасиво, так могут поступать только дрянные людишки. Впрочем, встречаться с ними «на ходу» небесполезно: благодаря им читаешь книгу или статью – и знаешь «подоплеку», тебе видна «изнанка». – А всё-таки лучше иметь дело с покойниками [Пруст, 2007, с. 94].

«Изнанка», здесь буквально карточная рубашка, *le dessous des cartes* [Proust, 2019, vol. III, p. 67], – прямая отсылка к рассказу Барбе д'Оревильи, что снова придает неуместный готический оттенок волнениям персонажа, у которого нет оснований бояться гротескных по характеру и масштабу разоблачений, звучавших в декадентском источнике. Вопрос об отношениях жизни и искусства тоже, словно случайно, зарифмован с проницаемостью жизнью и смерти: писатели в воображении герцога начинают мерцать между состоянием опасного, но полезного живого автора и состоянием безопасного и поэтому более ценного автора-покойника.

Простодушный герцог, опасаясь живых писателей, не замечает рядом с собой подслушивающего рассказчика. Тот же не только проделает с ним и его семьей всё то, чего герцог так боится, высветит темное и скрытое, но еще и использует в «Обретенном времени» библиотеку Германта как место рождения своей будущей книги. Сравнительная невинность герцога (на фоне его брата Шарлюса, как и героев Барбе) создает ситуацию, в которой в персонажах можно увидеть беспомощных жертв автора, или, вернее, литературы в целом. Писательство и жестокость неразрывны у Пруста, что подчеркивает и уже отмеченная нами высокая концентрация макабра в последней книге, где герой высвобождает свой писательский потенциал.

Манера цитирования предшественников, которую мы обнаруживаем у Пруста, следовательно, сама создает готический эффект: роман периодически приоткрывает свою зловещую «изнанку». В одном автор «Поисков» остается наследником Барбе д'Оревильи и Вилье де Лиль-Адана: страшное и таинственное в романе растворено в банальной повседневности, не требует особых «заколдованных мест» и романтических героев. Для Пруста, однако, теряет актуальность сама идея декаданса, заката цивилизации, патологичной и противоестественной современности, поскольку он конструирует тотальное «обретенное» время романа, лишаящее смысла проблематику конца века. Отказавшись от всех форм готического сюжета, трансплантируя готику из событийного плана в дискурсивный, Пруст превращает страшное в одно из неотъемлемых свойств самой литературной речи,

которая постоянно «проговаривается» об искалеченных телах, пытках и тюрьмах, пляшущих мертвецах и сумрачных руинах, но никогда не делает их объектом прямого взгляда.

Список литературы

- Беккет С.* Пруст // Беккет С. Осколки: эссе, рецензии, критические статьи. М.: Текст, 2009. С. 7–63.
- Вайнштейн О. Б.* Руки андроида: опыт прочтения романа Вилье де Лиль-Ада на «Будущая Ева» // Теория моды: одежда, тело, культура. 2013. № 2 (7). С. 139–154.
- Заломкина Г. В.* Готический миф как литературный феномен: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Самара, 2011. 43 с.
- Barthes R.* Une idée de recherche // Recherche de Proust. Paris: Seuil, 1980. P. 34–39.
- Brion C.* L'esthétique fin de siècle: tentative d'une définition unitaire // Littérature comparée et Esthétique(s). 2012. Vol. 3. URL: <https://cielam.univ-amu.fr/malice/articles/lesthétique-fin-siècle-tentative-dune-définition-unitaire> (дата обращения 03.02.2024)
- Hughes E. J.* Proustian Metamorphosis: The Art of Distortion in “À la Recherche du temps perdu” // The Modern Language Review. 1999. No. 94 (3). P. 660–672.
- Kingcaid R. A.* Neurosis and narrative: the decadent short fiction of Proust, Lorrain, and Rachilde. Carbondale: Southern Illinois Uni. Press, 1992. 224 p.
- Kristeva J.* Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire. Paris: Folio, 1994. 640 p.
- Prungnaud J.* Gothique et décadence: recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIXe siècle en Grande-Bretagne et en France. Paris: H. Champion, 2015. 497 p.
- Remise J.* Diableries: La vie quotidienne chez Satan à la fin du 19e siècle. Paris: Balland, 1978. 150 p.
- Schmid M.* Proust et Le Style Décadent // Bulletin d'informations Proustiennes. 2007. No. 37. P. 101–116.

Список источников

- Пруст М.* Обретенное время / Пер. А. Смирновой. СПб.: Инапресс, 2000. 382 с.
- Пруст М.* Содом и Гоморра / Пер. Н. Любимова. М.: Эксмо, 2007. 640 с.
- Barbey d'Aurevilly J.* Les Diaboliques. Paris: Alphonse Lemerre, 1883. 470 p.
- Bourget P.* Le Disciple. Paris: Plon, 1899. 371 p.
- Huysmans J. K.* A Rebours. Paris: Cent Bibliophiles, 1903. 219 p.
- Lorrain J.* Les trous du masque // Lorrain J. Sensations et Souvenirs. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1895. P. 141–150.
- Peladan J.* La décadence latine. I, Le vice suprême. Paris: A. Laurent, 1886. 360 p.
- Proust M.* À la recherche du temps perdu, I à IV. Paris: Gallimard, 2019.
- Rachilde.* Monsieur Vénus, roman matérialiste. Bruxelles: A. Brancart, 1884. 228 p.
- Villiers de L'Isle-Adam A. de.* Contes cruels. Paris: Calmann Lévy, 1893. 352 p.
- Villiers de L'Isle-Adam A. de.* L'Ève future. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1909. 377 p.

References

- Barthes R. Une idée de recherche. In: Recherche de Proust. Paris, Seuil, 1980, pp. 34–39.
- Beckett S. Proust. In: Beckett S. Oskolki: esse, recenzii, kriticheskie stat'i. [Fragments: Essays, Reviews, Critical articles]. Moscow, Tekst Publ., 2009, pp. 7–63. (in Russ.)
- Brion C. L'esthétique fin de siècle: tentative d'une définition unitaire. *Littérature comparée et Esthétique(s)*, 2012, vol. 3. URL: <https://cielam.univ-amu.fr/malice/articles/lesthétique-fin-siècle-tentative-dune-définition-unitaire> (accessed 03.02.2024)
- Hughes E. J. Proustian Metamorphosis: The Art of Distortion in "À la Recherche du temps perdu". *The Modern Language Review*, 1999, no. 94 (3), pp. 660–672.
- Kingcaid R. A. Neurosis and narrative: the decadent short fiction of Proust, Lorrain, and Rachilde. Carbondale, Southern Illinois Uni. Press, 1992, 224 p.
- Kristeva J. Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire. Paris, Folio, 1994, 640 p.
- Prunghaud J. Gothique et décadence: recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIXe siècle en Grande-Bretagne et en France. Paris, H. Champion, 2015, 497 p.
- Remise J. Diableries: La vie quotidienne chez Satan à la fin du 19e siècle. Paris, Balland, 1978, 150 p.
- Schmid M. Proust et Le Style Décadent. *Bulletin d'informations Proustiennes*, 2007, no. 37, pp. 101–116.
- Vainshtein O. B. Ruki androida: opyt prochteniya romana Vil'e de Lil'-Adana "Budushchaya Eva" [Android's Hands: an Essay in Reading Villiers de Lisle-Adam's Novel "Future Eve"]. *Teoriya mody: odezhd, telo, kul'tura* [Fashion theory: clothes, body, culture], 2013, no. 2 (7), pp. 139–154. (in Russ.)
- Zalomkina G. V. Goticheskiy mif kak literaturnyy fenomen [Gothic Myth as a Literary Phenomenon]. Abstract of Dr. Philol. Sci. Diss. Samara, 2011, 43 p. (in Russ.)

List of Sources

- Barbey d'Aureville J. Les Diaboliques. Paris: Alphonse Lemerre, 1883, 470 p.
- Bourget P. Le Disciple. Paris, Plon, 1899, 371 p.
- Huysmans J. K. A Rebours. Paris, Cent Bibliophiles, 1903, 219 p.
- Lorrain J. Les trous du masque. In: Lorrain J. Sensations et Souvenirs. Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1895, pp. 141–150.
- Peladan J. La décadence latine. I, Le vice suprême. Paris, A. Laurent, 1886, 360 p.
- Proust M. Obretennoe vremya. [Time Regained] St. Petersburg, Inapress, 2000, 382 p. (in Russ.)
- Proust M. Sodom i Gomorra. [Sodom and Gomorrah] Moscow, Eksmo Publ., 2007, 640 p. (in Russ.)
- Proust M. À la recherche du temps perdu, I à IV. Paris, Gallimard, 2019.
- Rachilde. Monsieur Vénus, roman matérialiste. Bruxelles, A. Brancart, 1884, 228 p.
- Villiers de L'Isle-Adam A. de. Contes cruels. Paris, Calmann Lévy, 1893, 352 p.
- Villiers de L'Isle-Adam A. de. L'Ève future. Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1909, 377 p.

Ласкина Н. О. Следы макабрических сюжетов в романе Пруста

Информация об авторе

Наталья Олеговна Ласкина, кандидат филологических наук

Information about the Author

Natalia O. Laskina, Candidate of Sciences (Philology)

*Статья поступила в редакцию 03.05.2024;
одобрена после рецензирования 12.05.2024; принята к публикации 12.05.2024
The article was submitted on 03.05.2024;
approved after reviewing on 12.05.2024; accepted for publication on 12.05.2024*