

1934  
КРАСНАЯ НОВЬ

XXVII  
ЖУРНАЛ  
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
КРИТИКИ И ПУБЛИЦИСТИКИ

1934

КНИГА  
ДВЕНАДЦАТАЯ

ДЕКАБРЬ

СТВЕНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
СТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА

чит, что я не умею хорошо носить голову.

Поезд перешел на стрелку. В вагонное окно заглянула высокая труба, державшая под хмурым петербургским небом как бы застыший в недвижимости черный клуб дыма: она стояла, висяясь над серо-пепельным городом, как верный и суровый сторожевой его будущего.

На перроне Николаевского вокзала

Олеся, притихшая на минутку, тесно прижалась к плечу Николая.

Петербург их встречал сырьим дыханием запоздалой северной весны, таинственной мутью белых ночей, сквозь которую так хорошо следить, как чешутся суровая Нева и как долго золотит луч негаснущей зари беспощадно взлетевший кверху шпиль Петропавловской крепости.

## Марсель Пруст и реализм

А. Македонов

В первой книге Пруста «Утеки и дни» (1894 г.) есть рассказ, который является как бы хорошим «введением» ко всему творчеству Пруста. Этот рассказ (помеченный «июль 1893 г.») называется «Печальная дачная жизнь мадам де-Брей». Блестящая светская женщина влюбляется в некоего господина де-Лаленда, молодого человека, иначе не замечательного, влюбляется притом почти заочно. В основе любви лежит небольшое психологическое неоднозначение, пустяк. И, однако, этот пустяк разрастается в психике мадам де-Брей в захватывающее, хотя, впрочем, совершенно пассивное и бездейственное чувство. Она как бы надумывает себе любовь, но происходит это бессознательно, вопреки ее разуму.

Так из пустяка, благодаря какой-то неведомой причине образуется саркома, вопреки, казалось бы, всем законам логики. Эти душевные пустяки, превращающиеся в саркому, и составляют «tragédie» печальной дачной жизни, то в отличие от реальной саркомы происхождение психологической саркомы, по Прусту, иррационально не только по видимости, но и по существу.

Само заглавие не случайно. Герои этого рассказа, и не только этого рассказа, а и всей книги, заглавие которой тоже крайне характерно, — «Утеки и дни», — «дачники» даже тогда, когда они на даче не живут, ибо содержание их жизни — праздность, ибо в жизни они не имеют никакого стержня, никакого дела, хотя бы иллюзорного. Они не живут, а прогуливаются. По признанию героя рассказа «Исповедь молодой девушки», эти прогулки... были как бы поражены бесплодием. «Поражены бесплодием» вся жизнь, изображаемая в книге. Недаром Франс, написавший к ней предисловие, отмечает ее «тепличную атмосферу», отмечает, что мир Пруста — мир «изысканных горестей и надуманных страданий».

«усталых улыбок» и «утомленных поз», отмечает, что, несмотря на молодость автора, книга глубоко «стара старостью мира», того мира, который изображает Пруст, скажем мы. И, несмотря на то, что Пруст смакует радости этого мира, несмотря на то, что люди которых он изображает, для него являются единственно и человеческими людьми, красоту и благородство которых он поэтизирует даже тогда, когда критикует их никчемность, — в самом смаке «утек» звучит страх гибели.

Рассказ «Смерть Бальтассара Сильвана», виконта Сильвани, соединяет в себе болезненный эстетизм, крайний индивидуализм и страх смерти. Его тема — переживания блестящего, наслажддающегося радостями богатства, искусства и любви молодого человека, приговоренного к смерти неизлечимой болезнью. И тему Пруст разрешил в том направлении, что, собственно, в самом умирании и обреченностии есть своя сладость и высшая человеческость, более высокая, чем в «нормальной» жизни. «Печальная дачная жизнь» даже больше содержит в себе дачных же наслаждений (о других Пруст не имеет представления), чем «веселая дачная жизнь», и самая «веселая дачная жизнь» содержит в себе эту печаль, печаль гибели, умирания.

«Утеки и дни» содержит в себе уже целый ряд основных мотивов творчества Пруста. В таких рассказах, как упомянутая «Печальная дачная жизнь», как «Конец ревности», имеющиеся и основные черты своеобразного художественного метода Пруста. Однако полностью Пруст развернулся в своей знаменитой «эпохе» — «В поисках утраченного времени», которую он писал почти всю свою творческую жизнь.

«В поисках утраченного времени» является, по определению самого Пруста, «сюжетом романов о бессознательном», охватывающей около

восьми тысяч страниц. На этих страницах Пруст попытается создать подлинную эпопею, «Илиаду» и «Одиссею» человеческой (на деле лишь буржуазной) и лишь определенных сторон буржуазной «души», замечательную и по количественному размаху и по стремлению дать углубленное, претендующее даже на философскую конченность, на низину художественного метода, монументальное произведение. «Эпопея» Пруста, несомненно, является попыткой создать большое искусство буржуазии в эпоху империализма. Сам Пруст противопоставлял свой роман «мелким» формам современного ему буржуазного искусства, которые он отнодил не осуждает, но которые он хочет обновить.

И если до самых последних лет жизни Пруст не пользовался успехом, то после войны и особенно в эпоху частичной стабилизации буржуазная критика подняла Пруста на щит, создала настоящий культ Пруста. «В поисках утраченного времени» сравнивали с «Человеческой комедией» Бальзака. Самого Пруста буржуазная критика изображает как продолжателя и обновителя величайших традиций классической буржуазной литературы, как художника, открыл новую страницу в художественном развитии человечества. До Пруста, оказывается, литература знала только «плоскостное» изображение человеческой психики, только Пруст открыл ее «стереометрическое» изображение, только он открыл «поток» сознания.

Какова та действительность, которую «освещает» Пруст в своей «эпопее»?

«По вечерам они никогда не оставались обедать в отеле, в его большой столовой, залистой в это время потоками электрического света, колючего, бьющего со всех сторон, и превращавшейся в подобие какого-то огромного чудовищного аквариума, за прозрачной стеной которого в вечернем сумраке собирались рабочее население Бальбека — рыбаки, а также семьи мещан — прилавши лицом к зеркально-му стеклу, созерцать еле колеблемую в золотых струях роскошную жизнь этих людей, столь же диковинную для бедняков, как жизнь каких-нибудь рыб или странных моллюсков (и еще больший вопрос — вопрос чисто социального порядка: сможет ли это зеркальное стекло на всегда оградить этих прорвавших диковинных животных, и не настанет ли час, когда темные люди, жадно разглядывающие их из мрака ночи, вор-

вутся в этот аквариум, чтобы схватить и поглотить их?» Так пишет сам Пруст (*Под сенью девушек в цвету*, II, 61). (Разгадка здесь и ниже моя — А. М.).

Метафора несколько подводит Пруста, он сам здесь подчеркивает обособленность, тенечность, искусственность мира прорвавших животных. Хотя Пруст и сознает, что за его пределами есть некие «темные люди», однако этих «темных людей» и идущей от них опасности он на всем протяжении своего огромного романа почти не касается. На деле опущение этой опасности, —ознательное или бессознательное, —пронизывает всего Пруста, и непосредственно он изображает только обитателей «аквариума».

Кто же законные обитатели аквариума? Это — верхушка буржуазии (именно самая верхушка): крупный рантье, помещик-аристократ, или буржуа, иногда еще крупный чиновник.

«Герои» (хотя самы термин этот здесь не применим) Пруста — это прежде всего люди профессий которых является праздность и сущностью которых являются их паразитизм.

Пруст изображает различные слои этих людей, некоторых из них он критикует, известное осознание их никчемности проходит через весь роман, но для Пруста эти люди — единственны возможные люди. Они —носители человечности, ума, чувства, красоты. Роман написан как бы в форме мемуаров, и сам «рассказчик», самое «я» романа, которое в сущности и совершенно совпадает с самим Прустом, тоже принадлежит к этому же миру. Сама тематика романа основана на принципе «аквариума», на принципе изоляции автора от всех общественных групп и отношений за пределами узкой касты, в среде которой протекает жизнь богатого рантье. И вся критика Прустом его мира не выходит за пределы самокритики. Пруст — сам представитель этих людей, «профессий которых является праздность». Иллюзии, ложь этого мира являются и его ложью, и, таким образом, нельзя считать Пруста разоблачающим Сванов и Сен-Лу, наоборот, он — писатель, утверждающий их.

Практика капиталистического производства, даже капиталистической политики для Пруста — нечто принципиально «внешнее». Свян содержит кокотку, покупает дорогие картины, проматывает деньги и жизнь по салонам, но как создается это богатство, Пруст не изображает. Не изображает он и того, как охраняется это

## МАРСЕЛЬ ПРУСТ И РЕАЛИЗМ

богатство от «темных людей», ибо в эпоху Пруста Свяны чувствовали себя в условиях Франции еще достаточно прочно, лишь смутно ощущая ужас перед социальной бурей.

Пруст мимоходом изображает в своем романе тех рантье, которые одновременно являются и дельцами и политиками. Таков, например, маркиз де-Норпур — биржевик, богач, светский человек и дипломат. Фигура крайне типична для финансового капитализма с его непосредственной связью между государственным аппаратом и монополистическим капиталом. Но для Пруста маркиз де-Норпур, —поскольку он буржуа-практик,— есть «внешнее». Он тоже свой, но свой иного разряда по отношению к Свану или Сен-Лу и другим буржуа, охотно пользуясь плюмажами практики капитализма, но в то же время презирающим Пруст высмеивает поверхность Норпур, недостаточную его утонченность как политика. Но критика Пруста не идет дальше дружеской насмешки над штампами политической фразеологии, над самодовольством Норпур и тому подобными, совершенно поверхностью Норпур, и недостаточную его утонченность как политика. Но критика Пруста не идет дальше дружеской насмешки над штампами политической фразеологии, над самодовольством Норпур и тому подобными, совершенно поверхностью Норпур, и недостаточную его утонченность как политика. Но критика Пруста не идет дальше дружеской насмешки над штампами политической фразеологии, над самодовольством Норпур и тому подобными, совершенно поверхностью Норпур, и недостаточную его утонченность как политика.

Полная оторванность от всякого производства вызывает иллюзию, что деньги, на которых держится благополучие преступского мира, производят сами себя, — и отсюда иллюзия, что можно полностью замкнуться в себе, в «своем» мире, вполне самодовлеющей и являющейся высшим миром по отношению к миру буржуазной практики, и что самы эти деньги являются какими-то особыми, чуждыми гиусами, сиюминутного, — это расточительное богатство не поняло еще, что богатство является совершенно чуждой, господствующей над ним силой, оно видит в нем скорее только свою собственную власть, и не богатство, а наследство, наследство на все свои иллюзии, представители этого богатства на дель есть только «лучайный, с жири бесящийся индивид» (там же, стр. 662).

Анализ Маркса относится к рантьерскому капиталу эпохи формирования и утверждения промышленного капитализма. Но глубокое определение, данное Марксом представителю этого капитала, сохраняет вполне свою верность, дополняясь новыми чертами, порожденными эпохой загнивания капитализма.

Все эти черты «случайного, жири бесящегося индивида», «представителя» людей, профессий которых является праздность, пропитанных (у героев Пруста — еще смутным) страхом перед надвигающейся пролетарской революцией, выражены в «Поисках утраченного времени». Но все эти черты Пруст старается либо оправдать, утверждать, лишь частично критикуя их, либо просто скрыть. Этому и служит ложь о деньгах, которые можно поэтически перечеканить, ложь, которая,

деньгами, которым не чужда ульбка» (*Под сенью девушек в цвету*, V, 338). Вся эпопея Пруста и есть по существу попытка доказать, что такие деньги существуют, попытка их поэтически «перечеканить», утверждать и обосновать их «улыбку», их красоту и человечность. Корни этой иллюзии очень глубоко раскрыл Маркс еще в подготовительных работах к «Святому семейству». Маркс там специальную анализирует психологическое отличие представителей рантьерского капитала от представителей промышленного капитала. Маркс вскрывает особенности типа богатства, «употребляемого только для наслаждения, недействительного и расточительного богатства» (т. III, 662).

«Эта потребительская форма богатства, которая понимает осуществление человеческих существенных сил только как осуществление своих чудовищно беспутных прихотей и странно фантастических причуд, а с другой стороны, признает богатство только простым средством и достойным уничтожения вещью, которая является поэтому одновременно рабом богатства и его господином, является одновременно великодушным и низким, капризным, надменным, фантастическим, утонченно-образованным, остоинственным, — это расточительное богатство не поняло еще, что богатство является совершенно чуждой, господствующей над ним силой, оно видит в нем скорее только свою собственную власть, и не богатство, а наследство, наследство на все свои иллюзии, представители этого богатства на дель есть только «лучайный, с жири бесящийся индивид» (там же, стр. 662).

Анализ Маркса относится к рантьерскому капиталу эпохи формирования и утверждения промышленного капитализма. Но глубокое определение, данное Марксом представителю этого капитала, сохраняет вполне свою верность, дополняясь новыми чертами, порожденными эпохой загнивания капитализма.

Все эти черты «случайного, жири бесящегося индивида», «представителя» людей, профессий которых является праздность, пропитанных (у героев Пруста — еще смутным) страхом перед надвигающейся пролетарской революцией, выражены в «Поисках утраченного времени». Но все эти черты Пруст старается либо оправдать, утверждать, лишь частично критикуя их, либо просто скрыть. Этому и служит ложь о деньгах, которые можно поэтически перечеканить, ложь, которая,

однако, и есть, в конечном счете, идея «В поисках утраченного времени».

И за свою ложь большой художник платит тем, что умерщвляет себя, как художника, обрекает себя на художественный распад.

\*\*

Рантьерское богатство у Пруста смыкается с аристократическим богатством. «Свой» мир Пруста делится на два основных слоя: мир Сен-Жерменского предметства — остатков феодального знати, и мир буржуазии. По словам Пруста, это два совершенно чуждых друг другу мира. Однако сам Пруст демонстрирует ту смычку, которая на деле существует между ними.

Отношение Пруста к аристократии двойственное. С одной стороны, он и в «Техах и дихах» и в «Поисках утраченного времени» критикует ее именно так, как может критиковать ее «солидный» буржуа. Он критикует ее пустое прожигание жизни, сословное высокомерие, испорченность, развратность. Сам Сван, добивавшийся стольких лет звания члена аристократического жокей-клуба, жалеет потом, что провел жизнь по светским салонам. Пруст осуждает и снобизм (см. образ Леграндена в I части «В сторону Свана», образы провинциальных буржуа во II части «Под сенью девушки в цвету» и др.). Однако Пруст критикует и ограниченность, вульгарность, антикультурность крупной буржуазии. Зарисовывая «салон» буржуа Вердеронов, он создает подчас подлинно реалистические картины буржуазной пошлости. Вердероны — это как раз тот буржуазный слой, который не желает усваивать феодальную культуру и противопоставляет «ескунним» ее носителям свою претенциозную вульгарность.

Пафос Пруста — это пафос, так сказать, аристократического буржуа, соединяющего в себе «добродетели» буржуазные и аристократические. Таков отчасти Сван, презирающий свет, но проводящий в нем жизнь, причем «отпадение» Свана от света в результате любви к Одете Прустом осуждается. «Лучший» Сван у Пруста лишен испорченности, пустоты и сословного чванства светской знати и в то же время впитал в себя естественность и благородство «старой» аристократии, ее утонченную культуру. Эта тенденция скрывает идею Пруста о высшей породе лю-

дей, высшей даже в своих пророках и слабостях, о новой знати, знати империалистической олигархии.

И при более тесном знакомстве со светскими людьми буржуазии из них Прустом поэтизируется. Таков аристократический, но лишенный предрассудков, утонченный и даже интересующийся социализмом (хотя под этим интересом Пруст понимает интерес к Прудону и Ницше) Сен-Лу. Таковы принцесса де-Лом, маркиза де-Вильпариэ. Таков даже барон де-Шарльюс (барон де-Шарльюс исполнен сословного чванства, и все же для Пруста он — полодительный персонаж, так как он культивирует утонченность и «благороден», а издавающейся над Шарльюсом буржуа-еврея Блох осуждается и вымесявается Прустом).

Наряду с этим Пруст поэтизирует и свою бабушку, которая является посчителем буржуазных традиций и добродетелей. Буржуазная семья возвеличивается Прустом в образах бабушки и матери. Вот где еще, оказывается, зарыта «высшая человеческость», «узыбка». Бабушка Пруста чужда снобизма. Она, по словам Пруста, не испытывала ни малейшего интереса ко всему, что выходило за пределы ее семьи, ее узкого мира. Но Пруст видит своего отца аристократом. Эта буржуазия тоже имеет свою традицию, она же «аристократина», либо «далека» от грязного быта буржуазного накопления. И вполне символически «чистая» буржуазная бабушка Пруста оказывается близкой подругой аристократии маркизы де-Вильпариэ. «Лишенные» снобизма, утонченные «высшие» буржуа Пруста добиваются на деле всегда как раз того, чего добиваются, но не успевают в этом, буржуа-снобы. Рассказчик, от лица которого ведется роман, не поддающийся аристократии, становится другом знаний аристократа Сен-Лу и даже получает благосклонность чванливейшего аристократа де-Шарльюса. Сван — друг принца Эульского, хотя никогда этим не тщеславился, и т. д. И сам мальчик-Пруст признался однажды, что одно из величайших его желаний — познакомиться с герцогиней Германт, чьего впоследствии он и достигнет. Таким образом, критикуя снобизм, Пруст на деле сам — утонченный сноб.

Аристократизм Пруста даже иногда маскируется под «демократичность». Господин Сен-Лу читает Прудона, имеет любовницу — «простую» актрису, «пренебрежительную» относится к своей знатности и даже ведет разговоры о соци-

## МАРСЕЛЬ ПРУСТ И РЕАЛИЗМ

205

серьезным видом рассказывает, сколько радостей доставляли семье Пруста подобные ошибки.

Герой Пруста иногда влюбляется, и влюбляется даже как будто сильно. Любовь играет в их жизни особую роль, ибо любовь есть одна из высших форм доступного им наслаждения. «Утех», наслаждения — вот их жизненная программа. «Индивидуальное очарование», по словам самого Пруста, есть высшая ценность. Все, что доставляет это наслаждение, хорошо. Любовь, героям Пруста не отличается возвышенностью. Пруст разрешает себе самую широкую игру в демократизме, но, конечно, только игру. Каковы же дела и каковы идеи «буржуазного аристократизма», волнующие Пруста, ведущие роман? И, в связи с этим, каковы субъективная идея романа? И, в связи с этим, каков его творческий метод? И тут прежде всего мы натыкаемся на любопытный факт.

Самым своим заглавием роман претендует на особую идилическую философскую глубину. «В поисках утраченного времени» — терминология самая «метафизическая». Роман в ряде мест сбивается на исследование по психологии. И в то же время в романе нет ни сколько-нибудь значительных событий, ни больших идей, ни больших характеров.

Только мельком Пруст упоминает о некоторых политических фактах эпохи (например, деле Дрейфуса).

Но, может быть, вместо этого мы имеем много картин быта, разнообразных характеров, или, наконец, описаний природы, или просто философских рассуждений? Нет. Живого, реального быта в романе очень мало. Даже описания вещей, которые так любили предшественники Пруста в рантьерской литературе (например, Гонкура), у Пруста, как описаны, играют ниточную роль.

Какая-нибудь одна деталь, один мельчайший факт, сам по себе совершенно невыразительный, занимает у Пруста десятки страниц: например, переживания мальчика по поводу того, поцелует ли его мать перед сном или не поцелует, переживания по поводу вида колокольни в Комбрэ (но сама колокольня почти не описана), переживания по поводу трех деревень на дороге и т. д. («по поводу» — здесь не совсем точное выражение, смысл которого я раскрою ниже). Большим событием в жизни «героев» Пруста является, например, такой факт: по субботам семья Пруста обедала на час раньше. Иные, не знавшие этого обстоятельства, ошибались и удивлялись тому, что Прусты уже обедают. Пруст с совершенно

любви становится фактом поэтическим, подобно тому, как в восприятии юного Марселя, по его словам, ночной горшок превратился однажды в благоухающий сосуд. Сван находит, что деньги, которые он платит Одете, повышают наслаждение, которое от нее получает («В сторону Свана», II, стр. 277—278). И Пруст прекрасно уподобляет это тому случаю, когда жутищественник, заплативший в гостинице за номер с видом на море больше денег, чем стоят другие номера, получает благодаря этому повышенное удовольствие от пейзажа.

И характерно: как бы ни была «сильна» страсть, она не выходит у Пруста за известные пределы. Бурная любовь романов Стендэля или Бальзака с самоубийствами и убийствами мирку Пруста не по плечу. Самая сильная любовь у Пруста совершенно бездейственная, то есть на деле слабая любовь. Максимум, до чего его герой доходит, — это женильба на кокотке, и то уже после того, как любовь прошла. Самые пороки его мира мелки. Какие-нибудь «мраморные» женщины — крайняя степень «преступности» в мире Пруста. При всем том мир этот весьма грязен и порочен, чего не может скрыть и сам Пруст.

В романах Бальзака (и других подлинно великих художников буржуазии) мы видим, что

хотя мечты и мысли Бальзака ограничены, но все же они стремятся к большему охвату действительности. Типичный образ Бальзака—образ молодого человека, мечтавшего о карьере, о славе, о большой любви, мечтавшего совершил что-то большое. Пруст тоже дает историю молодого человека, но этот молодой человек поистине жалок. Вот его желания: «познакомиться с герцогиней де-Германт или даже ощущать, как в старой конторе для сбора податей на Елисейских полях, сырости напомнившую мне о Комбрэ» («Под сенью девушки в цвету», I, 229). В другом месте он мечтает еще кататься на лодке и написать хороший роман. Пруст говорит не без цинизма: «Я чувствовал, до какой степени мои желания направлены к чисто материальной жизни и с какой легкостью я совсем обходился бы без ума» (там же).

Пруст прямо выступает против идеального искусства, против «грубого искушения для писателя писать интеллектуальные произведения. Большая неделикатность произведения, в котором имеются теории, напоминает предмет, на котором оставили ярлычок с ценой» («Обретенное время», II, 29). Идеальное искусство (стендали) говорил о том, что только искусство больших идей может быть большим искусством) кажется Прусту «неделикатным». Таков путь буржуазной литературы! Эта антифилософичность Пруста, однако, очень программа, очень философична, и Пруст, утверждая безыдейность и нравственность, в то же время, как художник, лицает себе преимущества действительного идеального искусства, впадает в дурную тенденцию и рассудочность.

Насаждение «утех» — вот программа героя Пруста.

Эти насаждения Пруст хочет облагородить. Выступают на сцену три «главных» насаждения — любовь, природа и искусство. Искусство для Пруста — наивысшее насаждение, потому что оно самое искусственное. Отсюда — куль художника. Художник Эльвир выше даже идеального аристократа Сен-Лу («Под сенью девушки в цвету», II, 265). «Красота жизни — ступень бесспорно низшая по сравнению с искусством, и на которой, остановился Сван» (там же, 298). Аристократизм — носитель красоты жизни, но еще выше — красота искусства. Но чему же служит это искусство? По словам того же Эльвира, тому, чтобы украсить повседневную жизнь мира, обитаемого героями Пруста. Например, Эльвир мечтает о

том, чтобы передать прелест женщины в молодых костюмах, собравшихся для прогулки на яхте.

Таким образом, уточненный эстетизм героя Пруста обраивается как вульгарный жури-ский эстетизм. Программа «утех» — программа по существу довольно мелких «дачных» утех. Насаждение как высшая человеческость — по существу лишь чувственное насаждение, лишенное «ума», то есть того, что отличает человека от животного. И Пруст прямо («В сторону Свана», II, 223) пишет о том, как приятно было Свану под влиянием любви отказаться от разума. Но ради чего он отказался от разума? Ради каких-то неразумных, но особенно уточненных чувств? Пруст, действительно, много говорит об этой уточненности. Но замечательно то, что уточненные переживания Свана — лишь результат его неудач, — их уточненность заключается лишь в уточненных формах эгоизма, самообмана и недородной чувственности. Содержание же любви по существу никакой уточненностью не отличается. Сравните с этим еще следующее место: «Альбертина поразительно развила умственное, что мне было совершенно безразличным. Ее интеллектуальное развитие так мало меня интересовало, что если я даже говорил ей об этом, то только из вежливости» («Пленница», I, 81).

Менее всего мы склонны приходить от этого к добродетельное негодование. Но очевидно, что отказ от разума путем любви и искусства ведет Сванов не к высшей человеческости, а к животности, которую Пруст гипотетически изображает. Действительной красоты страсти, большого чувства страсти Свана лишена, ибо это опять-таки надуманная страстишка, пустяковое журиство, становящееся трагедией, прыщики, становящийся саркомой, от которой, впрочем, не умирают.

Пруст проделывает своеобразный маневр. Праздность паразита он пытается возвести в своеобразный абсолют, открыть в нее некую идеальную ценность. Процесс превращения денег в улыбки есть мистический процесс.

Большую помощь оказывает тут Прусту философия Бергсона, с которой Пруст рассчитывается лишь в деталях. Вспомним: замысел «В поисках утраченного времени» заключается в том, чтобы создать «сконту романов о бессознательном». Пруст понимает под бессознательным

## МАРСЕЛЬ ПРУСТ И РЕАЛИЗМ

бергсоновское бессознательное, жизненный порыв, исконное начало, недоступное разуму и практике.

Идея Бергсона проходит через весь роман Пруста. Пруст отказывается от понимания действительности, как закономерной и как объективной действительности. Пруст смотрит на реальный мир с недоверием и опаской. За стеклами аквариума есть «темные люди!» «Я — страшно неподвижное существо,— пишет про себя Пруст,— которое, ожидая что смерть освободит его, живет с закрытыми глазами, не знает ничего о мире, неподвижно, как сова, и, как сова, лучше видят в темнице («Седом и Гоморра», II, 34). Это признание Пруста имеет не только автобиографический смысл.

Мир для Пруста есть прежде всего индивидуальный, субъективный мир.

Пруст — безграничный субъективист и индивидуалист. Он последовательно эгоцентричен. Это кажется ему общечеловеческой чертой — «Эгоцентризм свойствен всему смертному» («Под сенью девушки в цвету», II, 184). Сван, казалось бы, жертвой всего из-за любви к Одетте, которая эгоистична и лживая, на самом деле, будучи несчастнее ее, был ненчуть не меньше ее эгоистом» («В сторону Свана», III, 152).

Самая любовь, искусство, природа ценные лишь постольку, поскольку они суть мое насаждение. Любовь у Пруста не есть любовь к реальной женщине. «Влюбляясь в женщину, мы попросту проецируем в нее состояние собственной души». «Главное в любви — не ценность данной женщины, а глубина нашего собственного настроения», «чувства, возбуждающие нас как-нибудь весьма посередственной девушкой, могут раскрыть для нашего сознания самые сокровенные, самые личные, самые отдаленные, самые существенные стороны нашей души» («Под сенью девушки в цвету»). Таким образом, любовь — лишь раскрытие источников насаждения, таящегося в божественном носителе «расточительного багатства».

На этом построена, например, вся история любви Свана к Одетте. Сван создает себе нужную ему личность. Одетта — просто кокотка, притом даже не во вкусе Свана. Но Сван любит не эту реальную Одетту; она — лишь по воде, «сигнал» для любви. И тут на помощь приходит случайность. Сван любит искусство. Одетта похожа на «Сепфору» Бор-

тичелли. И вот слова «флорентийская живопись» сыграли роль своего рода титула, позвошедшего ему ввести образ Одетты в мир своих грехов, куда до той поры она не имела доступа и где она приобрела более благородный облик. «Любовь победно утверждилась, когда он оказался способным обосновать ее на незыблемых положениях своей эстетики» («В сторону Свана», II, 195). Точняк так же и сам рассказчик любит и в Жильберте и в Альбертине не их самих, а свое желание наслаждения, «позвод» к которому они дают.

Реальное же, как реальное, для Пруста является всегда «мертвенным и мертвящим» («Под сенью девушки в цвету», II, 40).

Пруст не ненавидит разум, ибо он отражает реальности мира, либо разум опасен, даже мистифицирующий разум опасен. Человек Пруста есть случайный и праздный индивид, представляющий свою случайность, как закон мира. Его жизнь бессмыслица, и он уверяет: в сякая жизнь бессмыслица, а то, что осмысливает, то не человечко, то мертвто.

Мотив бессмыслиности и случайности бытия проходит через все произведения Пруста. Он всячески старается «разоблачить» разум. Он выдвигает «бессознательное». «Внутренний», он же бессознательный, человек противопоставляется «внешнему». Внешний, действующий и думающий есть лицо ошибки.

Так, любовь Свана совершенно бессмыслица и случайна, и когда она кончилась, он говорит себе: «Подумать только, я попусту растроил лучшие годы моей жизни, желая даже смерти, сходил с ума от любви к женщине, которая мне не нравилась, которая была не в моем вкусе» («В сторону Свана», III, 197).

Человеческие переживаниядвигаются всегда так, что закономерно объясняют их нельзя. Всегда происходит то, что нельзя было предвидеть. Так, переживания мальчика в связи с размышлениями о том, поцелует ли его мать, движутся как цепь алогических переливов психики, и когда («В сторону Свана», I, 90) мальчик добивается своего и, казалось, должен быть счастлив, он вдруг, как подчеркивает Пруст, оказывается несчастливым и т. д. Предположения людей никогда не оправдываются (см., например, «Под сенью девушки в цвету», I, 74—75). Из всей логики образа Одетты и истории ее отношений со Сваном, казалось бы, вытекало, что когда она выйдет замуж за Свана, она будет вести себя еще

хуже, а на деле получилось как раз наоборот, и т. д. и т. п.

Но раз изменения индивида всегда случайны, то ясно, что сам этот индивид совершенно случаен. И «В поисках утраченного времени» есть поток случайного существования, «утех» и «вечалей», которые никогда и ничем не опровергнуты.

Итак, разум есть ложь. Но не только разум. Всякое реальное ощущение, восприятие есть ложь. Ибо оно есть восприятие реальности, а реальность есть ложь.

Нужно проникнуть за пределы всякой реальности, в том числе и реальности нашей психики, поскольку она — факт, от которого нельзя отмахнуться, и есть тоже часть реального мира. Эльвин (идеальный художник у Пруста) стремился к тому, чтобы вырвать все из того, что он чувствовал, что он знает» («Содом и Гоморра», II, 101).

Данное восприятие, данная мысль есть ложь, поскольку они определены. Но с этой точки зрения и сам божественный индивид, поскольку он есть определенный индивид, есть ложь.

«Линьтие не есть... ясная и неподвижная, со своими качествами, своими недостатками, наименее по отношению к нам... это — тень, которую мы никогда не сумеем проникнуть, которую мы не можем прямо познать, по подводу которой мы создаем себе многочисленные верования на основании слов и поступков, а те и другие дают нам лишь недостаточные сведения и к тому же противоречивые» («Германты», I, 61).

Нет Свана, как такового. Есть бесчисленное множество Сванов. Например, Сван — сын Свана, Сван — член жокей-клуба, далее Сван — любовник Одетты, далее Сван — муж Одетты и т. д. Пруст подчеркивает, что каждое переживание уже есть собственно новый человек. Страсты Свана создают новый характер Свана, нового индивида. Точно так же есть самое малое три Жильберты, несколько Одетт и т. д. Одетта в представлении Свана — это одно. Потом она как будто разоблачается, и выступает новая Одетта, разрвавшая кокотка. Но и эта Одетта с выходом замуж становится другой, и в конце третьей части «В сторону Свана» Пруст дает не лишенный забвения апфефо кокотки, ставшей аристократкой, дей-супительной аристократкой. Процесс раскрытия этих бесчисленных личностей дается путем изображения людей, как они являются

в восприятии различных лиц. Так мальчику-рассказчику Сван запомнился как человек, «пахнущий большим каштановым деревом, малиной в корзинках и чуточку эстрагоном» («В сторону Свана», 152—153). Из этого описания только запах эстрагона принадлежит самому Свану. Запах каштанового дерева происходит от того, что Сван приходит к Прустам как раз тогда, когда они сидели в саду под каштановым деревом; малины — от того, что он приносил с собой корзинку малины в подарок. Мир психологизируется и распадается на ряд переживаний, каждое из которых в отдельности есть иллюзия. Даже вещи у Пруста суть лишь психологические иллюзии. Так монокль представляется как «докучная мысль», «с запечателевой поверхностью которой (монокля) пытались носовым платком стереть свою заботу» («В сторону Свана», III, 125). Мир превращается в цель иллюзий, цель теней, цель ложи. Поэтому все герои Пруста — лжецы, вплоть до самых искренних. Они искренне лгут. Сван искренен, Одетта лживая. И все же «в общем он (Сван) лгал не меньше Одетты» («В сторону Свана», III, 152). Пруст прямо говорит о «ложности, свойственной всяческому человеческому» («Под сенью девушки в цвету», II, 41).

Бессознательное не может быть выражено какой-нибудь определенной личностью, либо личность есть иллюзия, непрерывно возникающая и распадающаяся. Это изменение «боли», есть та «постепенная смерть», которая совершается в нас в течение всей жизни, ежеминутно отрывая от нас ключь изящного «я», отмирание которых сопровождается размножением новых клеток» («Под сенью девушки в цвету», II, 48). Индивид Пруста — не личность, а «личностность», самая «чистая текучесть личности», мелодия ее, — по словам Бергсона.

Но что такое «чистая» изменчивость? Изменчивость, «не нуждающаяся» (Бергсон) в опоре? Чем она наполнена? И тут Пруст попадает как художник в порочный круг. Чем наполнить бессознательное, если все, что есть, не есть оно? Если изменчивость тогда «чиста», когда изменяется иначе? Ведь самое наслаждение должно иметь опору. Согласимся, что Одетта — плохая опора наслаждения. Но ведь всякая опора плоха — как же наслаждаться?

Пруст пытается воссоздать изменчивость как память. «Полнинная реальность образуется только памятью» («В сторону Свана», II, 112).

## АРСЕЛЬ ПРУСТ И РЕАЛИЗМ

209

И попросту — вслед за Бергсоном — память, интуитивная память (в отличие от рассудочной) как бы сливает прошлое с настоящим и, таким образом, передает «длительность», чисто изменчивость, ибо, мол, в воспоминании вещи и прошлое восприняты вещи являются, как мое воспоминание о моем же переживании. Эта двойная отраженность памяти и дает возможность именно в ней найти чистую длительность, которую вообще столь же трудно найти, как сбесившую тень. Память это, мол, и есть «изменчивость, изменчивости».

«В поисках утраченного времени» есть роман памяти. Процесс воспоминания составляет движение романа. И Пруст старается не реальные факты. Он старается вспоминать самое се бя, по возможности, без фактов. Наша практика есть утрата «времени», чистой длительности. Но это сохраняется как бессознательное интуитивной памяти. Мы вновь «ко брате» в время, воспроизведя это бессознательное воспоминание в искусстве. Так разыскивается замысел романа.

Как я уже говорил, чистая изменчивость на деле есть лишь чистый покой. Пруст глубоко внутренне и неподвижен. Он боится всякого изменения, даже пустыни. Он доходит до того в этой своей боязни, что не ездит, например, в новую комнату для него учителя. Новая комната — это враг. Бальдекская комната «была загромождена вещами, которые были незнакомы со мной, отвратили недоверчивыми взглядами на мой недоверчивый взгляд и, не желая даже помышлять о моем существовании, давали мне понять, что я нарушаю ход их жизни». («Под сенью девушки в цвету», II, 41). Привычка — первая необходимость для этого рыцаря «изменчивости».

Однако и память не помогает Прусту. Память наполнена своим прошлым. Хорошо. Но оно наполнено прошлым? Реальность? Но она ведь есть то, от чего надо избавиться.

Пруст прилагает удивительные усилия, чтобы избавиться от разума и отраженного в нем мира. Пруст хочет «очистить» свои наслаждения от ненадежной материи и наполнить их чистой «кульбкой» своего богатства. Он пытается создать это обожествлением одиночества и сразу же вынужден отказаться при этом от такого наслаждения, как дружба. «В дружбе не только нет толку, как в разговоре, она

сверх того пагубна» («Под сенью девушки в цвету», II, 374), пагубна потому, что заставляет отвлекаться от самого себя, от своих собственных «темных впечатлений». И Пруст тяготится дружбой Сен-Лу. Разговоры тоже не нужны, ибо они — форма общения между людьми, а оно отвлекает от самих себя. Но чтобы наслаждаться только самим собой, надо иметь для этого какое-то содержание. Это содержание должно, казалось бы, быть любовь. Любовь Свана именно тем и была хороша для него, что «великим покоям, таинственным обилензиям было для Свана чувствовать себя превращенным в существо, не похожее на человека, слепое, лишенное логических способностей» («В сторону Свана», II, 273). Другим способом является искусство. Такое действие оказывала, например, на Свана соната Вентейля; «какое же странное ощущение должен был он испытывать, обнажая самую сердцевину души своей от рассудочного аппарата и процеживая ее сквозь фильтр звуков». Но, как видим, любовь и искусство дают только отрицательное содержание, способное очистить от реального, но неспособное заменить его.

\*\*

Пруст не может полностью отказаться от реального, ибо бессознательное нужно чем-то наполнить. Да он и не хочет совсем отказываться от реального, ибо он хозяин своего мира, своих утех, отчего ему не наслаждаться им? Поэтому Пруст не отказывается «составлять» от реализма. Он даже выступает как продолжатель классического реализма в том отношении, что он претендует на правдивость показа самой жизни, своих переживаний, как действительных переживаний. Его роман — это «реальный», даже «бытовой» роман, а не романтические грезы.

Но по существу от реализма остается только внешность, от прядь — только правдоподобие.

Подобно своему Эльвиру, он хочет создать картину «реальной и мистической одновременно» («Под сенью девушки в цвету», II, 266—267).

«Существование наше представляет интерес только в те дни, когда пыль обиленности смешивается с золотым магическим песком, когда какой-нибудь обыкновенный жизненный случай становится для нас возбудителем романтических мечтаний, какой-то мыслью недоступного нам мира выдвигается перед

нами, освещенный светом снов и врезы-  
вается в нашу жизнь, в нашу обыденную  
жизнь» («Под сенью девушки цвету», II, 317).

Превращение «пыли обыденности» в «золотой магический песок» и составляют суть «реалистического» мистицизма — метода Пруста.

Это делается, во-первых, путем прямого прикрашивания, эстетизации «пыли обыденности». Пруст обыкновенно сравнивает реальные вещи с какой-нибудь картиной или эстетическим переживанием. Он сравнивает пейзаж с японским эстампом или с картиной импрессионистов («Под сенью девушки цвету», II, 233), домик — со старинным ларцем (там же, 230), мотыль, усыпанный в углу окна, на фоне неба и моря — с подписью художника под картиной Уистлера (там же, 234). На сравнении Одетты с картиной Ботичелли построена вся любовь Свана. Другого своего «героя» Пруст сопоставляет с портретом Магомета II, работы Беллини, и т. д. и т. п. Очень редки у Пруста сравнения вещи с вещью — это почти исключительно сравнения вещей с переживанием или произведением искусства. Иногда такая эстетизация принимает даже комичный характер (упомянутый выше, ночной горшок).

Эта эстетизация имеет у Пруста часто нарочито неоправданный характер, сравнение становится иррациональным. Таково, например, сопоставление передника беренемской судомойки с аллегорическими фигурами Джотто. Вид судомойки напоминает ему вид этих фигур. Но это отнюдь не «эстетизация» судомойки в прямом смысле слова. Дело в том, что внешность аллегорических фигур Джотто замечательна для Пруста именно тем, что она не имеет никакого рационального соответствия с их содержанием и тем не менее как-то, совершенно мистическим путем, «вызывает» его... Таким образом, это сравнение служит только тому, чтобы подчеркнуть, насколько иррационален процесс превращения пыли обыденности в мистическую пыль. Пыль обыденности сама по себе может быть совершенно противоположной тому божественному, эстетическому, романтическому содержанию, которое Пруст вкладывает в эту пыль как форму, вернее, не вкладывает, а прозревает. И судомойка и картина Джотто реально ничего не имеют друг с другом общего, кроме случайного сходства, и самый их реальный вид, ничего не имеет общего с тем мистическим, подсознательным переживанием, которое они вы-

зывают. Это — лишь случайные и мистические в своей случайности «составляющие». Отсюда совершенно особая роль Пруста: метафоры и сравнения.

Пруст принципиально метафоричен, и да, наиболее рациональные метафоры его состоят из сопоставления лишь восприятия с восприятием. Так, например, («В сторону Свана», 246). Пруст говорит, что под маленькими пынзиками цветов боярышника, окрашенными кремовым цветом, казалось, должен был скривиться запах боярышника, «подобно тому, как вкус мандарина прирожденный скривляется под пригорелыми его частями или как свежесожженая миц-Вентейль под покрывающими их спицами». Это в своем роде очень блестящее и тонкое сравнение имеет и некоторое значение, как сравнение реальных вещей друг с другом. Но очевидно, что суть здесь не в обективном сходстве веснушек миц-Вентейль крапинок на цветке боярышника, а в раскрытии некоторого, сугубо индивидуального и аристотелевского непонятного переживания, согласно которому крапинки на цветке, не имеющие никакого рационального отношения к его запаху, к прелести этого запаха, тем не менее являются как бы знаком, сигналом этого запаха. Это переживание могло бы быть рационально объяснено известными конкретными условиями, но именно этого-то Пруст избегает. Таким образом, материальное содержание, «тяжесть» метафоры выхолощена, и ведена до значения сигнала, рационально-этим содержанием не связанным и принципиально невыразимым. Последовательно развязая, эта тенденция приводит к особому, специфически прустовскому типу метафоры, когда суть сравнения состоит собственно в сравнимости, в том, что либо ряд рациональных «сравнивается» с рядом иррациональных или же оба ряда превращаются в иррациональные.

Отсюда и особенность прустовских описаний.

Характерно следующее («В сторону Свана», I, 113—114) описание запахов: в комнате Ленини запах сажи вызывает «представление о большом деревенском очаге или котом камине в старом замке, подле которого хочется, чтобы на двере хлестая дождь бушевала мятль и даже разразился целый потоп, прибавляя к коминному уюту поззинмы...», «при этом огонь камина испек словно паштет, аппетитные запахи, которы

## МАРСЕЛЬ ПРУСТ И РЕАЛИЗМ

весь был насыщен воздухом комнаты и которые уже подверглись брожению и «поднялись» под действием свежести влажного и солнечного утра, огноя слона их, румянил, морщил, вздувал, изготавливая из них невидимый, но осаждаемый необыкновенный деревенский слоеный пирог, в котором, едва отведав более хрустящих, более тонких, более прослоенных, но и более сухих также ароматов буфетного шкафа, комода, обояв с разводами, я всегда с какой-то затаенной жаждостью припадал на неописуемому смолистому, приторному, неестественному фруктозому запаху вытканных цветами сгущенного одеяла».

Здесь Пруст опять-таки «сопоставляет» по существу лишь переживание с переживанием, причем первое переживание — реальное впечатление от реальной обстановки комнаты тети Леонии — само по себе бедно и малоизразительно. Оно важно как «сигнал», повод для «сопоставления» с целой гаммой воспоминаний о переживаниях. Поэтому это уже не метафора в точном смысле этого слова, ибо тут, собственно, есть лишь видимость сравнения двух объектов и даже хотя бы двух реальных переживаний по поводу объектов. На самом деле метафора здесь служит тому, чтобы путем затмения вторым «вдохновляющим» объектом, развернутым в целую группу впечатлений, лишить переживания материального «веса», «освободить» их от данного «реального объекта» и создать гамму «чистых» переживаний.

Пруст разрабатывает своеобразную систему «словодов» или, точнее, «сигналов», которые, не будучи существенными сами по себе, действуют как «помощь» в выражении бессознательного. Итак — самая глубокая особенность творческого метода Пруста.

Бергсон («Введение в метафизику»), пытаясь дать определение бессознательного, длительности, дает ряд сравнений с наматыванием и разматыванием клубка, со спектром, со скатой и расширяющейся резиной, с пружиной. Но мистическая длительность может быть познана только мистически. Поэтому интуиция — лишь мгновенный дар. Ни один образ, ни одно понятие не могут представить длительности, «но много различных образов, заимствованных из очень различных разрядов вещей, смогут путем сосредоточения их действия в одной точке направить сознание как раз в тот пункт, где может быть схвачена известная интуиция».

В другом месте Бергсон говорит о «темной полоске» между совершенно недоступным нам бессознательным и разумом. Эта неопределенная полоска позволяет, думает Бергсон, воссоздать длительность. В связи с этим и Пруст, используя те моменты, когда человек освобождается, по его мнению, от разума (а такими моментами являются, по его мнению, прежде всего любовь и искусство), занимается ловлей «темных впечатлений» и путем ряда деталей и сопоставлений метафор, нарочито не связанных друг с другом, он пытается дать интуицию длительности. Эти «сигналы» являются одновременно и лейтмотивами романа Пруста. Они дают «единство» мира, единство случайного индивида, то есть сам случай выступает как носитель целности бессознательного, ибо мир есть только индивид, и сам индивид как определенный характер есть лишь иллюзия бессознательной, мистической личности, и некой «мелодии даущей», выражющей ее сущность. Мелодию эту нельзя передать ни в понятиях, ни в образах. Ее можно только сигнализировать, подобно тому, как огонь маяка сигнализирует подводную мель, хотя сам по себе он не имеет с ней ничего общего. Если же стоит несколько маяков или если двигать один и тот же пловучий маяк по контуру мели, то их совокупность будет давать «интуицию» мели. (Пруст забывает, что мы уже должны знать, что такое мель, иначе эти сигналы нам ничего не скажут.) Такими пловучими маяками у Пруста являются детали и лейтмотивы, а неподвижными маяками — остальные детали и метафоры.

Роль лейтмотивов, своей повторностью создающих, по мысли Пруста, единую мелодию, играют различные психологические или эстетические случайности — музикальный мотив сонаты Вентейля, воспоминание о картине Ботичелли, образ кустов боярышника в определенной обстановке, образ цветов хризантемы в салоне Одетты, просто название местности или имени человека и т. д.

Так «мелодия» любви Свана сигнализируется двумя главными лейтмотивами — мотивами воспоминания Свана о картине Ботичелли, на которую совершенно случайно похоже лицо Одетты, и музикальной фразой сонаты Вентейля.

Случайное сходство между лицом Одетты и упомянутой картиной дает «сигнал», чтобы раскрыть бессознательное движение психики

Свана, которое внешне представляется, как мотив любви Свана к Одете, как новая личность Свана; Сван, любящий Одетту, а не деде Сван, в Одете любящий лишь известные тенденции собственной психики, абсолютно мистические. И поэтому реальное звучание этого «сигнала» меняется с ходом переживания Свана. Музыкальная фраза сюиты Вентейли еще более пуста в своем собственном содержании. Эта фраза якобы «(В сторону Свана, III, 130) «помогает обнаружить, какое неподозреваемое нами богатство, какое разнообразие таит в себе черная, непроницаемая и обескураживающая ночь нашей души». Когда Сван «спускается» любить Одетту, фраза Вентейли как бы сигнализировала его счастье; когда он стал несчастлив, она вызывала в нем вместо «рассущодочного» воспоминания «я был счастлив» — «все, что навеки утвердила в нем своеобразная летучая сущность утраченного счастья». Эта же соната Вентейли сигнализирует алогический переход Свана от любви к равнодушанию. И, наконец, эту фразу после слушает Сван, уже от любивший и женатый на Одете, к которой он теперь равнодушен. Сейчас («Под сенью девушки в цвету», I, 171) Сван видит в этой фразе только образ ночи под деревьями в Булонском лесу. «Вот что так хорошо передано в этой коротенькой фразе — Булонский лес в каталиптическом состоянии», — говорит Сван, и ниже (173): «О моих печалиах, о моей тогдашней любви она уже николе не напоминает». Так этот маяк пьется по «контуру» мели — бессознательной «мелодии» психики Свана. Еще чаще деталь подобного рода не становится лейтмотивом, а остается случайной иррациональной деталью, «поводом», играет роль и сподвигнитого магии.

Так, например, вкус пирожного вызывает у Пруста целую гамму воспоминаний, в которых самый этот вкус занимает, конечно, последнее место, запах лака — своеобразное ощущение печати и т. д.

Особенно ярко выражает особенность прустовских деталей-сигналов следующее «описание» трех деревьев («Под сенью девушки в цвету», II, 111—115).

По дороге к Гюдеменилю «вдруг я почувствовал, что меня охватывает опять то особенное, глубокое счастье, которое не часто доводилось переживать после Комбрэ». «На самом конце постепенно суживающейся дороги я увидел вдруг три дерева, которые когда-то,

вероятно, служили входом в тенистую аллею и очертания которых я видел как будто бы уже не в первый раз. Мне никак не удавалось припомнить тот пейзаж, из которого они были как будто бы выхвачены, но я чувствовал, что он когда-то был мне близким и родным. И вот сознание мое как бы споткнулось на этом переходе от образов далеких прошлых дней к образам настоящего; окрестности Бальбека словно дрогнули передо мной, и я уже спрашивал себя, не вымысли ли я эти прогулки, не есть ли Бальбек — местность, в которой я бывал только в воображении, не есть ли мадам де-Вильярэ — действующее лицо какого-то романа, а вот эти три старые деревья — та самая подлинная реальность, к которой возвращаешься, когда отрываешь взгляд от увлекательной книги, перенесшей тебя в другой мир, заставивший уверовать в его действительность?» Далее Пруст три с половиной страницы посвящает развертыванию переживаний, «сигнализированных» деревьями, но о самих деревьях мы так более ничего и не узнаем, кроме того, что из было три. «Я смотрел на эти три дерева, я отлично видел их, но разум мой чувствовал, что в них таится что-то такое, что недоступно ему, как недоступны нам те, поставленные на слишком далеком от нас расстоянии предметы, к которым наша вытянутая во всю длину рука может прикоснуться лишь на мгновение, только слегка задев их поверхность, но не ухватив их лальцами». Так сам Пруст подчеркивает, что деревья — лишь «сигналы». Метафора (сопоставление с предметом, до которого нельзя дотронуться) должна сигнализировать это же бессознательное, мистическое переживание беспричинного, мистически случайного счастья другим, таким же случайным образом. Пруст дальше реализует, развертывая метафору и таким образом еще более отвлекает нас от реальных деревьев. После этого идет несколько фраз, имеющих характер отвлеченных рассуждений о переживаниях Пруста. Я лишен возможности цитировать все три с половиной страницы и приведу только следующее: «Наслаждение это, объектом которого было нечто нереальное, а лишь предчувствие, нечто такое, что мне самому предстояло еще создать, я испытывал только в очень редких случаях, но каждый раз при этом мне казалось, что все, происходившее в промежутках между этими случаями, было совсем несущественно и что, лишь доверившись

## МАРСЕЛЬ ПРУСТ И РЕАЛИЗМ

этой единственной для меня реальности, я смог бы, наконец, начать настоящую жизнь».

В этих словах — весь Пруст. Мы присутствуем при самом ответственном моменте. Совершилась интуиция в длительность. И что же мы видим? Дальше идет обреченная на неудачу попытка реально наполнить чем-то си-случайное прозрение в божестве. Деревья, конечно, никакой реальной связи с этим божеством не имеют. Две страницы посвящены рассуждениям о том, где бы он мог видеть эти деревья и что бы они могли значить. Рассуждения эти такого типа (там же, 114): «не являются ли они эпидемиями, отделившимися от сна, которые снискали мне вот это почко, но виделось, настолько уже потускневшим, что оно казалось мне куда более далеким? Или даже, быть может, я и не видел их никогда, и они скрывались в себе, подобно некоторым деревьям или травам в окрестности Германия, какой-то темный смысл, столь же таинственный для меня, столь же неуловимый, как наше далекое прошлое, а потому в то время, как я углублялся в вызванные мною работы мысли, мне казалось, что я извлекаю из себя какое-то воспоминание? А, может быть, они не скрывались в себе никакого таинственного смысла, а только благодаря зрительной моей усталости как бы двинулись передо мной во времени, как двинуты иногда перед нашими глазами предметы в пространстве? Не знаю...» И тому подобное в том же духе. Под конец Пруст проезжает мимо деревьев по дороге в Гюдемениль (причем сама эта поездка никакого отношения к данным переживаниям не имеет) и, честно сознаваясь (там же, 115): «к том, что они несли мне, и о том, где я их видел, я также ничего и не узнал».

Я подобно останавливаясь на этом значительном присуществии, потому что в нем дана суть творческого метода Пруста и основная слабость Пруста, как художника. Метод «сигналов» здесь обнажен и доведен до своего естественного предела, до разрушения всякого художественного метода, всякого искусства.

Что мы узнаем о содержании того счастья, которое получил Пруст, мистическим путем «иронику» посредством личного восприятия в бессознательном? Из чего «состоит» это бессознательное? Из ничего. Из фраз о том, из чего бы оно могло состоять и из чего в то же время оно никак не может состоять. Пять страниц

этн исключительно бессодержательны. Они не имеют ни идеяного, ни чувственного содержания. Метод «сигналов» означает, таким образом, что проблеме «наполнения» бессознательного Пруст не может разрешить, ибо искусство есть идеи, выраженные в образах. Идеи и образы есть отражение реального, хотя бы и искривленное отражение. Пруст же отказывается и от определенных идей и от определенных образов.

Правда, нельзя сказать, что отрывок абсолютно бессодержателен. В нем есть какая-то доля реальности, ибо ведь нельзя полностью оторваться от реальности. Эта доля состоит, во-первых, в констатировании факта встречи трех деревьев и, во-вторых, в известном и даже довольно тонком психологическом наблюдении, которое можно, «прочитать, встретить в специальных пособиях по психологии. Это — наблюдение над тем психологическим явлением, когда человеку кажется, что тот предмет, который он сейчас видит, он когда-то раньше встречал и что нечто с ним связано. Такое неопределенное переживание бывает, и в этом смысле Пруст проявляет большую психологическую изощренность, показывающую, что лично Пруст — талантливый художник. Но, очевидно, что это — «чисто случайное переживание. Пруст никак не объясняет его. Ни с чем не связывает и никак не показывает. Он просто констатирует его, констатирует на пяти страницах, с поразительным многословием. Ибо он констатирует его только для того, чтобы лишить его реального содержания, поднять на мистические ходули самую его неопределенность, и непроясненность. Бессознательное, поскольку Пруст хочет о нем что-то сказать, сводится к цепи вполне сознательных, но абстрактно-точных рассуждений о том, что есть нечто, не поддающееся никаким рассуждениям. Так обнаруживается та рассудочность этого врага рассудка, о которой я говорил выше. Так прустовская психологизация мира, принцип превращения мира в божественную случайность превращаются против воли Пруста в обеднение психики, в обнажение реальной случайности паразитического индивида. Богатство «кнопок души» оказывается лишь неправданной претензией.

\*\*

И что же остается Прусту, как художнику?

Действие разрушено,—событиями являются только встречи с тремя деревьями и т. п. «Композиция» романа построена на движении лейтмотивов, которыми является случай, на процессе воспоминания, из которого выходит реальность.

Описано разрушено,—что можно опи- сать в трех деревьях, которые ведь сами по себе ничто, лишь «сигнал» чего-то высшего, что тоже, впрочем, оказывается ничем? Самые вещи—лишь психологическая иллюзия.

Характеры разрушены, есть лишь цель переживаний личностей, каждая из которых, впрочем, иллюзия.

Диалог разрушен, ибо о чем говорить? «Темные впечатления» ловятся в молчании. Диалог ведь есть общение, есть выход за пределы индивида. И действительно: посмотри, как мало у Пруста диалогов и как они всегда незначительны.

Стилистика... но мы видели, что все было сведено к метафоре, то есть к сти- стике, а самая метафора была сведена к... ничему.

Распадаются даже синтаксис, фраза. Эти пресловутые длинные фразы Пруста! Они не суть выражение какого-то богатства мысли и чувства, они — выражение лишь бесконечного топтания на месте, распадения в связях вещей. И чем ближе мы к концу эпопеи Пруста и его жизни, тем все длинее становятся фразы и все менее ясны становятся они. Пресловутая «гальская» ясность и чеканность фразы, традиции великих мастеров французской литературы, заложены Анатолием Франса, — все это у Пруста умирает, несмотря на блеск и выразительность отдельных эпизодов и обработок речи. В последних частях эпопеи Пруста иногда впадает даже в полузуму.

Распадаются таким образом все компоненты художественного произведения. Не случайно Пруст уделяет столько внимания самому звуку слова.

Отсюда огромная роль у Пруста имен. Роман «В сторону Свана» содержит целый раздолье именах. «Имя» — это же действительно «чистый» сигнал.

Имена ведь сами по себе не имеют абсолютно никакого смысла, именно поэтому в них с удобством можно вложить любое переживание, не связывая его никакой «материальной опорой».

«Имя Парма... представлялось мне плотным, лоснящимся, липловым и мицким» («В сторону

Свана», III, 209). «Бенодэ — имя, едва привыкшее к берегу, так что кажется, будто река готова унести его и запутать среди своих водорослей». Или Авеном, который представляется «белоснежно-розоватым взмахом крыла, легким головным убором, отражающимся в поблескивающей зеленоватой воде канала» (там же, 211 и др.), и т. д. и т. п.

Часто говорят, что сущность Пруста, как художника, является исключительно проницанного и изощренного психоанализа. Это верно в том отношении, что Пруст психологист. Но нельзя говорить об анализе у Пруста. Анализ — это ведь разложение и познание чего-то. Пруст же разлагает, но не познает.

Говорят также, что для Пруста характерен «микроскопический» метод. Это отчасти верно, но лишь отчасти. Сам Пруст пишет: «Даже те, кто относились благосклонно к моему восприятию истинам, которую мне хотелось запечатлеть в храме искусства, прививали мне умение открывать ее при помощи микроскопа, тогда как в действительности, наоборот, я пользовался телескопом, чтобы заметить мельчайшие вещи, потому что они были расположены на большом расстоянии и каждая из них была целым миром» («Обретенное время», II, 251).

Метод Пруста микроскопичен в том смысле, что для него, подобно тете Леонии, малейшее ощущение приобретает огромные размеры того, что содержит его мира действительности ничтожно, мелко. Но этот макрокосм — для Пруста макрокосм, вселенная. Поэтому ему не надо разлагать крупные явления на мельчайшие, ибо для него существуют только мельчайшие, которые он считает единственно крупными и заслуживающими внимания. Так в запахе боярышника видят он «целые миры». Но мало того: самые эти миры для Пруста очень удалены, как подобает мирам вселенной, ибо для того, чтобы выловить «темные впечатления», Прусту приходится сильно отдаляться от реальных связей и отношений в пустоту своей вселенной, ибо Пруст — мистик, для которого самые эти миры — лишь «пыль» единственной таинственной реальности. Поэтому-то и нельзя считать Пруста ни импрессионистом, ни психоаналитиком, хотя он бывает и тем и другим.

Любопытно сравнить «лейтмотивы» Пруста с психологическими лейтмотивами у подлинного реалиста, скажем, у Горького в «Климе Сам-

ине». У Клима имеется, например, лейтмотив: «и может мальчика-то и не было». Этот лейтмотив возник, как след реального факта. Климу Самгин из трусости и эгоизма фактически утопил одного своего знакомого мальчика. Этот факт есть конкретный разоблачительный факт. Климу Самгину он неприятен, и Климу мобилизует свою внутреннюю «способность» к пошлому примиреческому скептицизму, для того чтобы самый этот факт внутренне подвергнуть сомнению. Он ему кажется каким-то сном, воспоминанием о том, что, собственно, и не было. И этот прием внутреннего психологического самооправдания развертывается как лейтмотив, типичный для самгинского скептицизма вообще, по отношению к другим явлениям действительности, шире, как непрерывное осознание какой-то общей иллюзорности, сомнительности жизни, или иными словами, лейтмотив, благодаря которому реального факта, породившего его, становится непрерывным разоблачением самгинского скептицизма, как буржуазно-идеологического оправдания гибнущей действительности посредством сомнения в действительности этих гибнущих, и шире — разоблачением внутренней неустойчивости и лживости этой действительности. Вся сила лейтмотива именно в его реальном, с о б с т в е н н о м содержании и его реальных связях, которые диалектически раскрываются в развертывании всего образа Самгина.

Как видим, совершенно наоборот обстоит дело у Пруста. Вся «пыль», как думает Пруст, — на деле слабость — его лейтмотивов заключается как раз в том, что они сами по себе пусты или же ничтожны. Они ничего не говорят о том, что, по мнению Пруста, за ними скрывается.

Так воссоздается, по Прусту, бессознательное, так создается тот самый «поток сознания», открытие которого буржуазная критика ставит в заслугу Прусту. «Открытие» этого потока сознания и составляет, по Прусту, «трагедия времени». И так, следовательно, еще раз раскрывается идея романа. А вместе с идеей романа раскрывается и его художественный метод. Мы видим, что суть этого метода заключается как раз в том, чтобы под видимостью реализма прорыть последовательный мистицизм (в смысле особой формы антиреалистического художественного метода, не от слизи от мистицизма) мировоззрения Пруста.

Свой антиреализм признает и сам Пруст. Он говорит: «Данные, предсталяемые жизнью, сами по себе не имеют значения для художника, они служат ему лишь поводом к выявлению его гения» («Под сенью девушки в цвету», II, 297).

Но выявляются-то, оказывается, лишь бесодержательность праздности, пустота «гения».

Пруст пишет: «Лучи нашей интуиции проникают сквозь них (характеры индивидов), и образы, которые они приносят нам, не являются образами какого-нибудь индивидуального лица, но заключают в себе сумрачную и скорбную всеобщую склонность скелета» («Под сенью девушки в цвету», II, 359).

Мир распадается. Вместо лиц — лишь скорбная всеобщность скелета, скелета буржуазной праздности. Вместо идей — лишь всеобщность бездействия. Вместо богатства психики, человечности — лишь пустота жиуриющих ростовщиков. Самое искусство умирает, эта высшая надежда, ибо искусство не может жить без реальности, а реальность преступов мира вынуждает его либо лгать и умирать, либо разоблачать. Но последнего Пруст боится.

Отсюда бледность романа. Как мало красив, как мало звуков, какая пустота многословных фраз! Импрессионизм (которого Пруст хотел избежать), ибо, за неимением фактов и реальных переживаний, ему приходится заполнять свое выхолощенное изложение собственного «я» рассуждениями и по поводу того немногого, что еще в нем сохранилось от реальности. Отсюда глубочайшая рассудочность этого антирасудочного писателя!

И если сравнить психологизм Пруста с психологизмом Толстого или Достоевского, с которым частенько Пруста сравнивают, то по-прежнему остается бедности Пруста.

Ибо ему нечего сказать. Тут — своеобразная трагедия Пруста, как художника и мыслителя. Это — «трагедия» и правдости, пытающейся преодолеть «дело», пытающейся стать монументальной и устойчивой. Пруст чувствует, что нечего нужно сделать. Он томится в собственном мире.

Пруст пишет про тетю Леонию; «жизнь в совершенном бездействии, она придавала необыкновенное значение малейшим своим ощущениям». И эти ощущения стали более сенсационными. Сама Леония буквально задохнулась от собственной праздности. Но то