

W4-12 1934
XX 70
КРАСНАЯ ЗВЕЗДА

ЖУРНАЛ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
КРИТИКИ И ПУБЛИЦИСТИКИ

1934

КНИГА
ДВЕНАДЦАТАЯ

ДЕКАБРЬ

СТВЕННОЕ 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 застывший в неведимости черный клуб дыма: она стояла, высаясь над серо-пепельным городом, как верный и суровый сторожевой его будущего.

На перроне Николаевского вокзала

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

Петербург их встречал сырым дыханием запоздалой северной весны, таинственной мутой белых ночей, сквозь которую так хорошо следить, как чувствуется суровая Нева и как долго золотит луч негаснущей зари беспощадно взлетевший кверху шпиц Петропавловской крепости.

Марсель Пруст и реализм

А. Македонов

В первой книге Пруста «Утехи и дни» (1894 г.) есть рассказ, который является как бы хорошим «введением» ко всему творчеству Пруста. Этот рассказ (помечен «июль 1893 г.») называется «Печальная дачная жизнь мадам де-Брейв». Блестящая светская женщина влюбляется в некоего господина де-Лалеанда, молодого человека, ничем не замечательного, влюбляется притом почти заочно. В основе любви лежит небольшое психологическое недоразумение, пустяк. И, однако, этот пустяк разрастается в психике мадам де-Брейв 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 «трагедию» печальной дачной жизни, но 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, — «Утехи и дни», — «дачники» даже тогда, когда они на дачах 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 героини рассказа «Исповедь молодой девушки», эти «прогулки... были как бы поражены бесплодием». «Поражена бесплодием» вся жизнь, изображаемая в книге. Недаром Франс, написавший к ней предисловие, отмечает ее «тепличную атмосферу», отмечает, что мир Пруста — мир низменных 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 человеческими людьми, красоту и благородство которых он поэтизирует даже тогда, когда критикует их ничтожность, — в самом смаке «утех» звучит страх гибели.

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

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

«В поисках утраченного времени» является, по определению самого Пруста, «сюитой 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 слоев буржуазной «души», замечательную и по количественному размаху и по стремлению дать углубленное, претендующее даже на философскую законченность, на повизну 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 отнюдь 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 пьедестал, создала настоящий культ Пруста. «В поисках утраченного времени» сравнивали с «Человеком в футляре» Бальзака. Самого Пруста буржуазная критика изображает как продолжателя и обновителя величайших традиций классической буржуазной литературы, как художника, открывшего новую страницу в художественном развитии человечества. До Пруста, оказывается, литература знала только «плоскостное» изображение человеческой личности, только Пруст открыл ее «стереометрическое» изображение, только он открыл «поток» сознания.

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

«По вечерам они никогда не оставались обитать в отеле, в его большой столовой, залитой в это время потоками электрического света, колоченого, бьющего со всех сторон, и превращавшейся в подобие какого-то огромного чудовищного аквариума, за прозрачной стеной которого в вечернем сумраке собирались рабочие население Бальбека — рыбаки, а также семьи мещан — припавши лицом к зеркальному стеклу, созерцать еще колеблемую в золотых струях роскошную жизнь этих людей, столь же дикий для бедняков, как жизнь каких-нибудь рыб или странных моллюсков (и еще больший вопрос — вопрос чисто социального порядка: сможет ли это зеркальное стекло навсегда оградить этих пирующих диких 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) (Разрядка здесь и ниже моя. — А. М.).

Метафора несколько подвела Пруста, он сам здесь подчеркивает обособленность, тепличность, искусственность мирка пирующих 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 ощущение этой опасности, — сознательное или бессознательное, — пронизывает всего Пруста, но 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 самый термин этот здесь неприменим) Пруста — это прежде всего люди профессий, которых является праздность и сущностью которых является 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 — единственно возможные люди. Они — носители человечности, ума, чувства, красоты. Роман написан как бы в форме мемуаров, и сам «рассказчик», самое «я» романа, которое в основном 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». Сван содержит кокетку, 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 Сваны 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 Норпуа — биржевик, богат, светский человек и дипломат. Фигура крайне типичная для финансового капитализма с его непосредственной связью между государственным аппаратом и монополистическим капиталом. Но для Пруста маркиз де Норпуа, — поскольку он буржуа-практик, — есть «внешнее». Он тоже свой, но свой низшего разряда по отношению к Свану или Сен-Лу и другим буржуа, охотно пользующимся плодами практики капитализма, но в то же время ее презирающим. Пруст высмеивает поверхностность Норпуа, недостаточную его утонченность как политика. Но критика Пруста не идет дальше дружеской насмешки над штампами политической фразеологии, над самодовольством Норпуа и тому подобными, совершенно поверхностными отличиями Норпуа от Сванов. Над правительственными сферами, миром чиновничества Пруст неизменно пронизывает. Он говорит о «духе канцелярии», пропитывающем «все правительства» («Под сенью девушек в цвету», I, 19). Типы чиновников (Бонтан) у него отрицательные. Но сама эта критика бюрократии дальше насмешек над ее вульгарностью, снобизмом не идет.

Полная оторванность от всякого производства вызывает иллюзию, что деньги, на которых держится благополучие прустовского мира, производят сами себя, — и отсюда иллюзия, что можно полностью замкнуться в себя, в «свой» мир, вполне самодовлеющий и являющийся высшим миром по отношению к миру буржуазной практики, и что самые эти деньги являются какими-то особыми, чуждыми густотей капиталистической практики деньгами.

Особенности рантьевого богатства облегчают создание легенд о таком «человечном», о таком эстетическом, благородном, утонченном, очаровательном богатстве.

В одном месте своей «эпопеи» Пруст говорит о классе людей, который был «количественным богатством, но богатством растяжимым, покорным художественному назначению и мысли, деньгами, которые можно перековать, поэтически отчеканивать,

деньгами, которым не чужда улыбка» («Под сенью девушек в цвету», V, 338). Вся эпопея Пруста и есть по существу попытка доказать, что такие деньги существуют, попытка их поэтически «перечеканить», утвердить и обосновать их «улыбку», их красоту и человечность. Корни этой иллюзии очень глубоко раскрыл Маркс еще в подготовительных работах к «Святому семейству». Маркс там специально анализирует психологическое отличие представителей рантьевого 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 существительных сил только как осуществление своих чудовищно беспутих прихотей и странных фантастических причуд, а с другой стороны, признает богатство только простым средством и достойной уничтожения вещью, которая является поэтому одновременно рабом богатства и его господином, является одновременно великодушным и низким, капризным, надменным, фантастическим, утонченно-образованным, остоумным, — это расточительное богатство не поняло еще, что богатство является совершенно чуждой, господствующей над ним силой, оно видит в нем скорее только свою собственную власть, не богатство, а наслаждение» (т. III, 663). И Маркс говорит, что, несмотря на все свои иллюзии, представители этого богатства на деле есть только «случайный, с жиру бесесчающийся индивид» (там же, стр. 662).

Анализ Маркса относится к рантьево-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, с жиру бесесчающегося 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, утвердить, 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.

Рантьеское богатство у Пруста смыкается с аристократическим богатством. «Свой» мир Пруст делит на два основных слоя: мир Сен-Жерменского предместья — остатков феодальной знати, и мир буржуазный. По словам Пруста, это два совершенно чуждых друг другу мира. Однако сам Пруст демонстрирует ту смичку, которая на деле существует между ними.

Отношение Пруста к аристократии двойственное. С одной стороны, он и в «Утехх и днях» 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 столько лет звания члена аристократического жюкей-клуба, жалеет потом, что провел жизнь по светским салонам. Пруст осуждает и снобизм (см. образ Леграндена в I части «В сторону Свана», образ провинциальных буржуа во II части «Под сенью девушек в цвету» и др.). Однако Пруст критикует и ограниченность, вульгарность, антикультурность крупной буржуазии. Зарисовывая «салон» буржуа Вердюренов, он создает подчас подлинно реалистические картинки буржуазной пошлости. Вердюрены — это как раз тот буржуазный слой, который не желает усваивать феодальной культуры и противопоставляет «скудным» ее носителям свою протенциозную 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 Одетте 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 большинство из них Прустом позитивизируется. 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-Вильпаризи. Таков даже барон де-Шарлюс (барон де-Шарлюс исполнен сословного чванства, и все же для Пруста он — положительный персонаж, так как он культурно утончен и «благороден», а издевающийся над Шарлюсом буржуа-еврей Блох осуждается и высмеивается Прустом).

Наряду с этим Пруст поэтизирует и свою бабушку, которая является носителем буржуазных традиций и добродетелей. Буржуазная семья возвышается Прустом в образах бабушки и матери. Вот где еще, оказывается, зарыта «высшая человечность», «улыбка». 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 тут видит своего рода аристократизм. Эта буржуазия тоже имеет свою традицию, она тоже «аристократична», ибо «далека» от грязного быта буржуазного накопления. И вполне символически «чистая» буржуазная бабушка Пруста оказывается близкой подругой аристократки маркизы де-Вильпаризи. «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 подлаживаясь к аристократии, становится другом знатнейшего аристократа Сен-Лу и даже получает благосклонность чванливейшего аристократа де-Шарлюса. Сван — друг принца Уэльского, хотя никогда этим не тщеславился, и т. д. И сам мальчик-Пруст признался однажды, что одно из величайших его желаний — познакомиться с герцогиней Германт, чего апостолства он и достигнет. Таким образом, критика снобизма, Пруст на деле сам — утонченнейший сноб.

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

лизме. Однако сам Пруст говорит, что «демократические» высказывания Сен-Лу хороши были именно тем, что они исходили из уст аристократа и придавали его аристократизму особую пикантность. Что же касается тех «претенциозных студентов», с которыми акшался иногда в порыве демократических чувств господин Сен-Лу и для которых демократизм был ограниченным, то Пруст удостаивает их лишь презрительного упоминания. Вообще Пруст разрешает себе самую широкую игру в демократизм, но, конечно, только игру.

Каковы же дела и каковы идеи «буржуазного аристократизма», волнующие Пруста, ведущие роман? И, в связи с этим, какова субъективная идея романа? И, в связи с этим, каков его творческий метод? И тут прежде всего мы наткнемся на любопытный факт.

Самым своим заглавием роман претендует на особую идейную, 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 мелком Пруст упоминает о некоторых политических фактах эпохи (например, дело 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 рантье-литературе (например, Гонкуры), у Пруста, как описания, играют ничтожную роль.

Какая-нибудь одна деталь, один мельчайший фактик, 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 Комбре (но сама колокольня почти не описана), переживания по поводу трех деревьев 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

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

Герои Пруста иногда влюбляются, и влюбляются даже как будто сильно. Любовь играет в их жизни особую роль, ибо любовь есть одна из высших форм доступного им наслаждения. «Утехх», наслаждения — вот их жизненная программа. «Индивидуальное очарование», по словам самого Пруста, есть высшая ценность. Все, что доставляет это наслаждение, хорошо. Любовь героев Пруста не отличается возвышенностью. Пруст около страницы посвящает даже анализу эстетического и воспитательного значения публичных домов («Под сенью девушек в цвету», I, 238). Они, оказывается, приучают ценить это самое индивидуальное очарование. «Трагическая» и необычно «углубленная» любовь Свана к Одетте на деле есть обычная страстишка богатого бездельника, увлеченного кокеткой и благодаря пустоте и бессодержательности своей жизни ставшего ее рабом («В сторону Свана»; сравни также «Под сенью девушек в цвету», II, 38, — о любви, как наслаждении, и об ее сходстве с наслаждением от вкусных блюд).

Отнюдь не возвышенный факт оплачиваемой 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 Одетте, повышают наслаждение, которое он от нее получает («В сторону Свана», II, стр. 277—278). И Пруст прекрасно одобряет это тому случаю, когда муштествовник, 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 «сильная» страсть, она не выходит у Пруста за известные пределы. Бурная любовь романов Стендаля или Бальзака с самоубийствами и убийствами миру Пруста не по плечу. Самая сильная любовь у Пруста совершенно бездейственная, то есть на деле слабая любовь. Максимум, до чего его герои доходят, — это женитьба на кокетке, 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, мечтающего о карьере, о славе, о большой любви, мечтающего совершить 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, сырость, напоминающую мне о Коибрэ» («Под сенью девушек 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 идейного искусства, против «грубого искусства для писателя писать интеллектуальные произведения. Большая неадекватность произведения, в котором имеются теории, напоминает предмет, на котором оставили ярлычок с ценой («Обретенное время», II, 29). Идейное искусство (Стендаль говорил о том, что только искусство больших идей может быть большим искусством) кажется Прусту «неделикатным». Таков путь буржуазной литературы! Эта антифилософичность Пруста, однако, очень программна, очень философична, и Пруст, утверждая безыдейность и иррационализм, в то же время, как художник, лишая себе преимуществ действительно идейного искусства, впадает в дурную тенденциозность и рассудочность.

Наслаждение «утех» — вот программа героев Пруста.

Эти наслаждения Пруст хочет облагородить. Выступают на сцену три «главных» наслаждения — любовь, природа и искусство. Искусство для Пруста — наивысшее наслаждение, потому что оно самое искусственное. Отсюда — культ художника. Художник Эльвир выше даже идеального аристократа Сен-Лу («Под сенью девушек 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 мирка, обитаемого героями Пруста. Например, Эльвир мечтает о

том, чтобы передать прелесть женщины в модных костюмах, собравшихся для прогулки на яхте.

Таким образом, утонченный эстетизм героев Пруста оборачивается как вульгарный жуирский эстетизм. Программа «утех» — программа по существу довольно мелких «дачных» утех. Наслаждение как высшая человечность — по существу лишь чувственное наслаждение, 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 же он отказывается от разума? Ради каких-то неразумных, но особенно утонченных чувств? Пруст, действительно, много говорит об этой утонченности. Но замечательно то, что утонченные переживания Свана — лишь результат его неудач, — их утонченность заключается лишь в утонченных формах эгоизма, самообмана и нездоровой чувственности. Содержание же любви по существу никакой утонченностью не отличается. Сравните с этим еще следующее место: «Альбертина поразительно развилась умственно, что мне было совершенно безразлично. Ее интеллектуальное развитие как 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 в добродетельное негодование. Но очевидно, что отказ от разума путем любви и искусства ведет Сванов не к высшей человечности, а к животности, которую Пруст тщетно эстетизирует. Действительной красоты страсти, большого чувства страсть Свана лишена, ибо это опять-таки надуманная страстишка, пустяковое жуирство, становящееся трагедией, прыщик, становящийся саркомой, от которой, впрочем, не умирают.

Пруст продлевает своеобразный маневр.

Праздность паразита он пытается возвести в своеобразный абсолютизм, открыть в ней некую идеальную ценность. Процесс превращения денег в улыбки есть мистический процесс.

Большую помощь оказывает тут Прусту философия Бергсона, с которой Пруст расхохотался лишь в деталях. Вспомним: замысел — в поисках утраченного времени! заключается в том, чтобы создать «сюиту романов о бессознательном». Пруст понимает под бессознатель-

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

Идеи Бергсона проходят 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 ставнями, не знает ничего о мире, неподвижно, как сова, и, как сова, лучше видит в темноте» («Содом 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 свойственен всякому смертному» («Под сенью девушек в цвету», II, 184). Сван, казалось бы, жертвующий всем из-за любви к Одете, которая эгоистична и лжива, на самом деле, «будучи несчастнее ее, был ничуть не меньше ее эгоистом» («В сторону Свана», III, 152).

Самая любовь, искусство, природа ценны лишь постольку, поскольку они суть мое наслаждение. 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, возбуждаемые в нас какой-нибудь весьма посредственной девушкой, могут раскрыть для нашего сознания самые сокровенные, самые личные, самые отдаленные, самые существенные стороны нашей души» («Под сенью девушек в цвету»). Таким образом, любовь — лишь раскрытие источников наслаждения, тающего в божественном носителе «расточительного богатства».

На этом построена, например, вся история любви Свана к Одете. Сван создает себе нужную ему личность. Одета — просто кокетка, притом даже не во вкусе Свана. Но Сван любит не эту реальную Одету; она — лишь повод, «сигнал» для любви. И тут на помощь приходит случайность. Сван любит искусство. Одета похожа на «Сенфору» Бо-

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

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

Пруст ненавидит разум, ибо он отражает реальность мира, ибо разум опасен, даже мистифицирующий разум опасен. Человек Пруста есть случайный и праздный индивид, представляющий свою случайность, а то, что осмысленно, то не человеческое, то мертв.

Мотив бессмысленности 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 лишь ошибка.

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

Человеческие переживания движутся всегда так, что закономерно объяснить 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 несчастлив и т. д. Предположения людей никогда не оправдываются (см., например, «Под сенью девушек в цвету», I, 74—75). Из всей логики образа Одеты 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 печалей, которые никогда и ничем не оправданы.

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. «Эльвир (идеальный художник у Пруста) стремился к тому, чтобы вырвать все из того, что он чувствовала, 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.

«Личность не есть... ясная и неподвижная, со своими качествами, своими недостатками, намерениями по отношению к нам... это — тень, в которую мы никогда не сумеем проникнуть, которую мы не можем прямо познать, по поводу 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 жюкей-клуба, далее Сван — любовник Одетты, далее Сван — муж Одетты и т. д. Пруст подчеркивает, что каждое переживание уже есть собственно новый человек. Страсти 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. Нотом она как будто разоблачается, и выступает новая Одетта, развратная кокетка. Но и эта Одетта с выходом замуж становится другой, и в конце третьей части «В сторону Свана» Пруст дает не лишенный забавности апофеоз кокетки, ставшей аристократкой, действительной 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 чуткою эстрагоном» («В сторону Свана», 152—153). Из этого описания только запах эстрагона принадлежит самому Свану. Запах каштанового дерева происходит от того, что Сван приходил 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 психологизмуется 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 затеишей поверхности которой (монокля) он пытался носовым платком стереть свои заботы» («В сторону Свана», III, 125). Мир превращается в цепь иллюзий, цепь теней, цепь лжи. Поэтому все герои Пруста — лжецы, вплоть до самых искренних. Они искренне лгут. Сван искренен, Одетта лжива. И все же «в общем он (Сван) лгал не меньше Одетты» («В сторону Свана», III, 152). Пруст прямо говорит о «лживости, свойственной всякому человеку» («Под сенью девушек в цвету», II, 411).

Бессознательное не может быть выражено какой-нибудь определенной личностью, ибо личность есть иллюзия, непрерывно возникающая и распадающаяся. Это изменение есть «боль», есть та «постепенная смерть, которая совершается в нас в течение всей жизни, ежеминутно отрывает от нас ключи нашего «я», отмирание которых сопровождается размножением новых клеток» («Под сенью девушек в цвету», II, 48). Индивид Пруста — не личность, а «личностьность», 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 ничто? 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. «Подлинная реальность образуется только памятью» («В сторону Свана», II, 112).

И попросту — вслед за Бергсоном — память, интуитивная память (в отличие от рассудочной) как бы сливает прошлое с настоящим и, таким образом, передает «длительность», чистую изменчивость, ибо, мол, в воспоминании вещь и прошлое восприятие 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 собственную тень. Память это, мол, и есть «изменчивость изменчивости».

«В поисках утраченного времени» есть роман памяти. Процесс воспоминания составляет движение романа. И вспоминать Пруст старается не реальные факты. Он старается вспоминать самого себя, по возможности, без фактов. Наша практика есть утрата «времени», чистой длительности. Но оно сокращается как бессознательное интуитивной памяти. Мы вновь «обращаем» время, воспроизводя это бессознательное воспоминание в искусстве. Так разъясняется замысел романа.

Как я уже говорил, чистая изменчивость на деле есть лишь чистый покой. Пруст глубоко внутренне неподвижен. Он боится всякого изменения, даже пустяшного. Он доходит до того в этой своей боязни, что переезжает, например, в новую комнату для него мучителей. Новая комната — это враг. Бальбекская комната «была загромождена вещами, которые были знакомы со мной, отвращали 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 девушек в цвету», II, 41). Привычка — первая необходимость для этого рыцаря «изменчивости».

Однако и память не помогает Прусту. Память наполнена своим прошлым. Хорошо. Но чем наполнено прошлое? Реальностью? Но она ведь и 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 «улыбкой» 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 девушек в цвету», II, 374), пагубна потому, что заставляет отвлекаться от самого себя, от своих собственных «темных впечатлений». И Пруст тяготеет к дружбе Сен-Лу. Разговоры тоже не нужны, ибо они — форма общения между людьми, а оно отвлекает от самих себя. Но чтобы наслаждаться только самими собой, надо иметь для этого какое-то содержание. Это содержание должно, казалось бы, дать любовь. Любовь Свана именно тем и была хороша для него, что «великим покоем, таинственным обновлением 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 Вентея; «какое же странное опьянение 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 замкнуть 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 «совсем» 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 правды — только правдоподобие. Подобно своему «Эльвиру», он хочет создать картину «реальную и мистическую одновременно» («Под сенью девушек в цвету», II, 266—267).

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

ниями, освещенный светом снов, и врезывается в нашу жизнь, в нашу обыденную жизнь» («Под сенью девушек в цвету», II, 317).

Превращение «пыли обыденности» в «золотой магический песок» и составляет 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 эстапом или с картиной импрессионистов («Под сенью девушек в цвету», II, 233), домик — со старинным ларцем (там же, 230), мотылек, уснувший в углу окна, на фоне неба и моря — с подписью художника под картиной Уистлера (там же, 234). На сравнении Одетты с картиной Боттичелли построена вся любовь Свана. Другого своего «героя» Пруст сопоставляет с портретом Магометы II, работы Беадия, и т. д. и т. п. Очень редки у Пруста сравнения вещи с вещью — это почти исключительно сравнения вещи 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 беременной 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 переживанию, которое Пруст вкладывает в эту пыль как форму, вернее, не вкладывает, а прозревает. И судомойка и картины 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 «соответствия». Отсюда совершенно особая роль Пруста метафоры и сравнения.

Пруст принципиально метафоричен, и даже наиболее рациональные метафоры его состоят из сопоставления лишь восприятия к восприятию. Так, например, («В сторону Свана», 246), Пруст говорит, что под маленькими пышками цветов боярышника, окрашенными кремовый цвет, казалось, должен был скрываться запах боярышника, «подобно тому, как вкус миндального пирожного скрывается под пригорельми его частями или как свежий запах м-ль Вентейль под покрывающими их «спушками». 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 объективном сходстве «спушек м-ль Вентейль» с крапинкой на цветке боярышника, а в раскрытии некоторого, сугубо индивидуального и психически непонятного переживания, соглас 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 выхолащена, сведена до значения сигнала, рационально этим содержанием не связанного и принципиально невыразимого. Последовательно развиваясь, эта тенденция приводит к особому, специфически прустовскому типу метафоры, где суть сравнения состоит собственно в сопоставлении, в том, что либо ряд рациональный «сравнивается» с «рядом» иррациональным, или же оба ряда превращаются в иррациональные.

Отсюда и особенность прустовских описаний.

Характерно следующее («В сторону Свана», I, 113—114) описание запахов: в комнате тети Леонии запах сажки вызывает «представление о большом деревенском счастье или кротком камине в старом замке, подле которого так хочется, чтобы на дворе хлестал дождь, бушевала мятель и даже разразился целый потоп, прибавляя к комнатному уюту поэзию...», «при этом огонь каминный испускает словно пахнет, аппетитные запахи, которые

весь был насыщен воздух комнаты и которые уже подверглись брожению и «поднялись» под действием свежести влажного и солнечного утра, огонь слоил их, румянил, морщил, вздувал, изготовляя из них невидимый, но осязаемый необъятный деревенский слоеный пирог, в котором, едва отведав более хрустящих, более тонких, более прослоенных, но и более сухих также ароматов буфетного шкафа, комода, обоев с разводами, я всегда с какой-то затаенной жадностью припадал к неопределимому смолисто-му, приторному, неотчетливому фруктозному запаху вытканного цветами стеганого одеяла».

Здесь Пруст опять-таки «сопоставляет» по существу лишь переживание с переживанием, причем первое переживание — реальное впечатление от реальной обстановки комнат тети Леонии — само по себе бедно и маловыразительно. 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 затенения вторым «воображаемым» 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 «поводов» или, точнее, «сигналов», которые, не будучи существенными сами по себе, должны «помочь» в выражении бессознательного. И тут — самая глубокая особенность творческого метода Пруста.

Бергсон («Введение в метафизику»), пытаясь дать определение бессознательного, длительности, дает ряд сравнений с намагничиванием и размагничиванием клубка, со спектром, со сжатой и расширяющейся резиной, с пружиной. Но мистическая длительность может быть познаваема 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 долей «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, выступая как носитель цельности бессознательного, ибо мир есть только индивид, но и сам индивид как определенный характер есть лишь иллюзия бессознательной, мистической личности, некоей «мелодии души», выражающей ее «ночь». 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 плавучий 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 плавучими маяками у Пруста являются детали-лейтмотивы, а неподвижными маяками — остальные детали и метафоры.

Роль лейтмотивов, своей повторностью создающих, по мысли Пруста, единую мелодию, играют различные психологические или эстетические случайности — музыкальный мотив сонаты Вентейля, воспоминание о картине Боттичелли, образ кустов боярышника в определенной обстановке, образ цветов хризантем 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 Боттичелли, на которую совершенно случайно похоже лицо Одетты, и музыкальной фразой сюиты 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 Одette, как новая личность Свана; Сван, любящий Одette, а на деле Сван, в Одette любящий лишь известные тенденции собственной психики, абсолютно мистические. И поэтому реальное звучание этого «сигнала» меняется с ходом переживания. 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 «успешно» любит Одette, фраза Венейля как бы сигнализировала его счастье; когда он стал несчастлив, она вызывала в нем вместо «рассудочного» воспоминания «я был счастлив» — «все, что навеки утвердила в нем своеобразная летучая сущность утраченного счастья». Эта же соната Венейля сигнализирует алогический переход Свана от любви к равнодушию. И, наконец, эту фразу после слушает Сван, уже отлюбивший и женатый на Одette, к которой он теперь равнодушен. Сейчас («Под сенью девушек 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 каталептическом состоянии», — говорит Сван, и ниже (173): «О моих печалях, о моей тогдашней любви она уже несколько не напоминает». Так этот маяк плывет по «контуре» мели — бессознательной «мелодии» психики Свана. Еще чаще деталь подобного рода не становится лейтмотивом, а остается случайной иррациональной деталью, «эпизодом», играет роль неподвижной точки маяка.

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 девушек в цвету», II, 111—115).

По дороге к Гюдеминлю «вдруг я почувствовал, что меня охватывает опять то особенное, глубокое счастье, которое не часто доводилось переживать после Комбре». «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 дотронули передо мной, и я уже спрашивал себя, не вымысел ли вся эта прогулка, не есть ли Бальбек — местность, в которой я бывал только в воображении, не есть ли мадам де-Вильпаризи — действующее лицо какого-то романа, а вот эти три старые дерева — та самая подлинная реальность, к которой возвращаешься, когда отрываешь взгляд от увлекательной книги, перенесшей тебя в другой мир и заставившей уверовать в его действительность?». Далее Пруст три с половиной страницы посвящает развертыванию переживаний, «сигнализируемых» деревьями, но о самих деревьях мы так более ничего и не узнаем, кроме того, что их было три. «Я смотрел на эти три дерева, я отличал 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 пальцами». Так сам Пруст подчеркивает, что деревья — лишь «сигнал». 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, развертывает 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: «Настажение это, объектом которого было нечто нереальное, а лишь предчувствуемое, 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

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 обещанная на неудачу попытка реально наполнить чем-то случайное прозрение в божество. 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 являлись ли они зидением, отделившимся от сна, который снился мне вот этой ночью, но зидением, настолько уже потускневшим, что оно казалось мне куда более далеким? Или даже, быть может, я и не видел их никогда, и они скрывали в себе, подобно некоторым деревьям или травам в окрестностях Германта, 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 вызванную ими работу мысли, мне казалось, что я извлекаю из себя какое-то воспоминание? А, может быть, они и не скрывали в себе никакого таинственного смысла, а только благодаря зрительной моей усталости как бы двоялись передо мной во времени, как двоятся 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 Гюдеминлю (причем сама эта поездка никакого отношения к данным переживаниям не имеет) и честно сознается (там же, 115): «о том, что они несли мне, и о том, где я их видел, я также ничего и не узнал».

Я подробно останавливаюсь на этом значительном происшествии, 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 «проникнув» посредством случайного восприятия в бессознательное? 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

эти исключительно бессодержательны. Они не имеют ни идейного, ни чувственного содержания. Метод «сигналов» означает, таким образом, что проблему «наполнения» бессознательного Пруст не может разрешить, ибо искусство есть идея, выраженные в образах. Идея 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 освободиться 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, впрочем, 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, что бы лишить его реального содержания, поднять на мистические ходы самую его неопределенность, непроясненность. Бессознательное, поскольку Пруст хочет о нем что-то сказать, сводится к цепи вполне сознательных, но абстрактно-тощих 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 «ночи» души оказывается лишь неоправданной 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 выхождена реальность.

Описание разрушено, — что можно описать 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 цепь переживаний личностей, каждая из которых, впрочем, иллюзия.

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

Стилистика... но мы видели, что все было сведено к метафоре, то есть к стилистике, 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, распадаения связей вещей. И чем ближе мы к концу эпопеи Пруста и его жизни, тем все длиннее становятся фразы и все менее ясны становятся они. Пресловутая «галльская» ясность и чеканность фразы, традиции великих мастеров французской литературы, вплоть до Анатоля Франса, — все это у Пруста умирает, несмотря на блеск и выразительность отдельных эпитетов и оборотов речи. В последних частях эпопеи Пруст иногда впадает даже в полудумь.

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

Отсюда огромная роль у Пруста имени. Роман «В сторону Свана» содержит целый раздельчик об 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, лиловым и милым» («В сторону

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

Часто говорят, что сущностью Пруста, как художника, является исключительно проникновенный и изощренный психоанализ. 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 неприятно истинной, которую мне хотелось запечатлеть в храме искусства, приветствовали мое 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, мельчайшее ощущение приобретает огромные размеры и что содержание его мира действительно 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 видит 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-

гине». У Клима имеется, например, лейтмотив: «он может мальчика-то и не было». Этот лейтмотив возник как след реального факта. Клима Самгин из трусости и эгоизма фактически утопил одного своего знакомого мальчика. Этот факт есть конкретный разоблачительный факт. Климу Самгину он неприятен, Клима мобилизует свою внутреннюю «способность» к пошлему примиренческому скептицизму, для того чтобы самый этот факт внутренне подвергнуть сомнению. Он ему кажется каким-то сном, воспоминанием о том, чего, собственно, и не было. И этот прием внутреннего психологического самооправдания разворачивается 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 показу реального факта, породившего его, становится непрерывным разоблачением самгинского оправдания гнусностей действительности посредством сомнения в действительности этих гнусностей, и шире — разоблачением внутренней неустойчивости и живности этой действительности. Вся сила лейтмотива именно в его реальном, объективном содержании и его реальных связях, которые диалектически раскрываются в разворачивании всего образа Самгина.

Как видим, совершенно наоборот обстоит дело у Пруста. Вся «сила», как думает Пруст, — в 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, «обретение 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 протасовать последовательный мистицизм (в смысле особой формы антиреалистического художественного метода, неотделимой от мистицизма) мировоззрения Пруста.

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

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

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

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

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

И если сравнить психологизм Пруста с психологизмом Толстого или Достоевского, с которым частенько Пруста сравнивают, то поражаемся бедности Пруста.

Ибо ему нечего сказать.

Тут — своеобразная трагедия Пруста, как художника и мыслителя. Это — «трагедия» праздности, пытающейся преодолеть «дело», пытающейся стать монументальной и устойчивой. Пруст чувствует, что нечто нужно сделать. Он топчется в собственном мире.

Пруст пишет про тетю Леонию: «живя в совершенном бездействии, она придавала необыкновенное значение малейшим своим ощущениям». И эти ощущения стали болезненными. Сама Леония буквально задыхалась от собственной праздности. Но то