

МАРСЕЛЬ ПРУСТ

Имена Пруста и Джойса стали в наших дискуссиях стандартными символами той буржуазной культуры современного Запада, которую одни смакуют за изощренность, а другие третируют. «en canaille» за упадочность. Уже самое упоминание Пруста и Джойса, как однотипных по стилю явлений, указывало на не совсем ясное представление об обоих в нашей широкой литературной среде. Д. Мирский правильно уже заметил об этом в одной из статей. Думается, что сейчас уже не дискуссионны ни то «западническое» преклонение перед этими писателями, которое слишком явно связано с пережитками литературщины, ни тот упрощенно нигилистический подход, который был сформулирован в положениях Мирского: «Пролетарскому читателю... Джойс и Пруст совершенно не нужны»... «Советский критик не обязан изучать Джойса и Пруста». Неправильность обоих подходов очевидна. Ясно, что не только критик или писатель, но и просто культурный читатель должен знать крупнейшие фигуры буржуазного Запада XX века.

Дискуссионным, думается нам, является то, какие именно стороны этих очень сложных художников наиболее интересны для нас, представляют для нас наибольшую познавательную ценность. Дискуссионным является вопрос, нет ли у этих явно упадочных писателей отдельных творческих сторон, которые могут быть критически использованы нашей литературой. Мне кажется, например, что языковые эксперименты Джойса принадлежат к таким еще мало освещенным и не решенным для нас вопросам.

Пруста у нас знают обычно по началу (переведенному) его романа, и поэтому целый ряд черт его творчества совершенно ускользает от нас. Вот почему нам кажется своевременным попытаться воссоздать творческий облик Пруста.

Нужно сказать прямо, что весь облик Марселя Пруста не вызывает в нас в противоположность многим писателям прошлого ни малейшей симпатии. Ромэн Ролан в «Смерти одного мира» бросил по адресу Пруста презрительную фразу о «неврастеническом снобизме франко-семитского гермафродита с бархатными глазами». Это законное раздражение социально здорового человека против воплощения социальной болезненности и вырождения.

Пруста читаешь с двойственным чувством. Поражаешься мелочности писателя, этой способности писать ни о чем («Как можно тратить время на подобные пустяки»). Вместе с тем поражает изощренное мастерство писателя. («Однако я читаю об этих пустяках с удовольствием»). Но постепенно, читая третий, пятый, двенадцатый том его единственного романа «В поисках за утраченным временем»¹, разросшегося точно чудовищная опухоль, понимаешь, что все раздражающие свойства Пруста — это свойства глубоко типичные для одряхлевшей буржуазии. И — что самое главное — нагромождение мельчайших ощущений, деталей буржуазной и светской жизни превращается в огромную монументальную картину загнивания. Пятнадцать томов романа Пруста осознаются как настоящая энциклопедия буржуазного паразитизма.

Всею своей социальной и индивидуальной биографией Пруст был как бы предназначен стать «классиком» буржуазного распада.

Он вошел в литературу в знаменательные для Франции годы, на рубеже XIX и XX веков, в годы оформления французского империализма. В романе «В поисках за утраченным временем» развернут портрет той паразитической верхушки империалистической Франции, в которой выросло творчество Пруста. Это «сливки» паразитарной буржуазии, буржуазная аристократия, так называемое «светское общество». Люди эти занимались проеданием богатств и умели это делать.

Во французской буржуазной литературе тех лет царил настоящий разгул ощущений. Весь мир казался созданным для смакования этих буржуа. Зрение, вкус, осязание, все чувства оттачивались, чтобы лучше впитать новый, завоеванный мир. Завоеванный? Это искусство не всегда рассказывало о завоевании. Часто оно лишь показывало, как проедается накопленное, как наслаждается победивший буржуа. Но сквозь этот культ своего «я», своих наслаждений угадывается его основа. Французские буржуа — ростовщики Европы. Огромные займы и огромные проценты, захват и грабеж колониальных добыч. Читая об этих накопленных горах ощущений и наслаждений, видишь груды золота, накопленные ростовщицеской буржуазной Францией. Буржуазия сытая, разжиревшая, выжимающая из колоний, из Европы, из рабочего класса золотые миллиарды. Побеждающий, жадный французский империализм шел вперед, и вместе с тем его литературу заливало жадное и наглое смакование мира. Буржуазное «я» перло вперед, французский рантье уверенно считал себя пупом земли, все же остальное — объектом своих переживаний.

Конечно, французская буржуазия отнюдь не занималась только салонными разговорами, семейными заботами и любовными историями, как это описано у Пруста. Она создавала индустрию, грабила колонии, готовила мировую войну, расстреливала рабочие стачки, вела сложную игру в «французскую демократию». Но все больше выделя-

лись среди нее слои, единственной профессией которых становилась полная праздность. Пруст и принадлежал к этим социально не «занятым» слоям. Поэтому, пройдя совершенно безучастно мимо самых крупных социальных и политических событий своей эпохи, он описал с огромным знанием дела процесс проживания и проедания награбленных богатств. И так как он принадлежал к верхушке очень культурной, утонченной, то смакование ощущений получилось очень рафинированное, тонкое, изощренное и искусство — весьма «аристократическое».

Но наиболее чуткие из этих буржуа уже реагируют на колебания почвы, уже начинают понемногу ощущать историческую обреченность своего класса. И в сознании погруженных в свое «я» писателей сливается упоение миром своих ощущений с сознанием его опустошенности. Утверждая свое право на наслаждение, они отражают уже упадочное вырождение своего общества. Ибо они — писатели умирающего капитализма.

Двойственность эта у Пруста очень отчетлива, и его не вполне обычная биография сделала его необычайно приспособленным к тому, чтобы все эти оттенки выразить с предельной яркостью.

Выйдя из семьи очень богатых буржуа, Пруст очень рано проник в светскую верхушку. Аристократические салоны были той замкнутой теплицей, где произрастало его творчество. Рано сблизившись со знатью, Пруст приобрел типичный облик буржуазного парвеню, выскочки, буржуазного светского денди. Его восхищение перед аристократическими титулами не имело границ. Идеалом его жизни был Монтескью — поэт, монархист, аристократ и денди с головы до ног, законодатель светской моды. Пруст пытался рабски подражать Монтескью и с упоением писал хронику великосветской жизни в редакционной газете «Фигаро».

Жизненный облик этого крупного писателя отталкивает своим мелочным, лакейским подобрастием перед знатью. Пруст, впрочем, был парвеню удачливый. Биографы описывают этого изнеженного, болезненного юношу с женственным обликом — обласканным в самых «высоких» салонах. Исключительная замкнутость жизни Пруста особенно усиливалась его болезнью, астмой, наложившей на него печать большой хрупкости, уязвимости, оторванности от мира и вместе с тем огромной изощренности ощущений.

Последние годы он живет взаперти (в комнате, обитой пробкой, ибо малейшая волна воздуха обостряет болезнь); изолированный от мира, изредка ночью видясь с друзьями. В такой чудовищной изоляции он весь погружается в свою прошлую жизнь, творчески воссоздает ее, черпая материал для своего творчества только из своих внутренних ощущений и воспоминаний. Он сам нарисовал свой портрет в те годы: «Я — странное человеческое существо, которое, ожидая, что смерть освободит его, живет с закрытыми ставнями, не знает ничего о мире, неподвижен, как сова, и, как сова, видит немного лишь в темноте».

Конечно, не астма породила чудовищную замкнутость творчества Пруста. Но эта болезненная изоляция от мира дала ему возможность стать типичным выразителем замкнутости социальной. И еще шире — генетически связанный с французским паразитарным буржуазным рантье́рством, Пруст смог стать одним из крупнейших художественных идеологов буржуазии на ее закате, смог выразить определенные стороны ее сознания — упадочный интуитивизм, борьбу против разума и науки, субъективистское замыкание в свое «я», субъективистские перерождения искусства. В философском плане социальная замкнутость Пруста выразилась в законченном солипсизме.

Уйдя совершенно в свои воспоминания, Пруст создал концепцию о превосходстве жизни в искусстве над жизнью реальной. Это не оригинально и свойственно целой ветви упадочного буржуазного искусства, людям, бесконечно пресыщенным своей пассивной и нетворческой жизнью.

Мысль эта приходит к Прусту очень рано. Уже в юношеских новеллах «Утехи и дни»¹ мелькали черты двойственности, типичные для Пруста. В их очень поверхностной, эстетской «красивости», в этих эскизах романтически-светской жизни мелькали нотки меланхолии, ощущения бесплодности и бессодержательности этой жизни. В новелле о мальчике, бросившемся из окна, появляется уже формула, типичная для позднего Пруста. Там сказано, что не стоит «прожить свою жизнь», но лучше «промечтать ее», т. е. создать вместо этой утомляющей своим бесплодием жизни нечто вроде ее суррогата в искусстве.

Эта концепция развита в огромном романе «В поисках за утраченным временем». Пруст смог написать только одно произведение — о своей жизни, нечто вроде мемуаров, бесконечный поток когда-то бывших ощущений, бесконечное нагромождение воспоминаний прошлого. Этот писатель, погруженный в «анализ своих выделений», как зло сказал о нем А. Жермэн, мог перебирать только всю гамму своих настоящих и прошлых ощущений. Воскрешая их шаг за шагом, он воссоздал конечно и всю ту паразитическую среду, в которой проходила его жизнь. И вновь переживая ее, он должен был прийти к своему основному выводу: жизнь реально прожитая — это потерянное, бесплодно проведенное время. Единственно ценная, подлинная жизнь — это искусство, в котором творчески вспоминается, восстанавливается прошлое. Поэтому художник на склоне лет бросается на поиски за утраченным временем. Не реальную жизнь жаждет обрести Пруст в этих мемуарах. Его привлекает самый процесс творческого припоминания. Два последних тома романа назы-

¹ Факты и даты творческой биографии Пруста (1871—1922) таковы: в 1896 вышли его юношеские новеллы «Утехи и дни». С 1905 г. Пруст работает над единственным своим крупным произведением — 15-томным романом «В поисках за утраченным временем». I том его вышел в 1913 г. Остальные, частью уже посмертно, вышли в 1919—1927 гг. Кроме этого романа у Пруста есть

Конечно, не астма породила чудовищную замкнутость творчества Пруста. Но эта болезненная изоляция от мира дала ему возможность стать типичным выразителем замкнутости социальной. И еще шире — генетически связанный с французским паразитарным буржуазным рантьерством, Пруст смог стать одним из крупнейших художественных идеологов буржуазии на ее закате, смог выразить определенные стороны ее сознания — упадочный интуитивизм, борьбу против разума и науки, субъективистское замыкание в свое «я», субъективистские перерождения искусства. В философском плане социальная замкнутость Пруста выразилась в законченном солипсизме.

Уйдя совершенно в свои воспоминания, Пруст создал концепцию о превосходстве жизни в искусстве над жизнью реальной. Это не оригинально и свойственно целой ветви упадочного буржуазного искусства, людям, бесконечно пресыщенным своей пассивной и нетворческой жизнью.

Мысль эта приходит к Прусту очень рано. Уже в юношеских новеллах «Утехи и дни»¹ мелькали черты двойственности, типичные для Пруста. В их очень поверхностной, эстетской «красивости», в этих эскизах романтически-светской жизни мелькали нотки меланхолии, ощущения бесплодности и бессодержательности этой жизни. В новелле о мальчике, бросившемся из окна, появляется уже формула, типичная для позднего Пруста. Там сказано, что не стоит «прожить свою жизнь», но лучше «промечтать ее», т. е. создать вместо этой утомляющей своим бесплодием жизни нечто вроде ее суррогата в искусстве.

Эта концепция развита в огромном романе «В поисках за утраченным временем». Пруст смог написать только одно произведение — о своей жизни, нечто вроде мемуаров, бесконечный поток когда-то бывших ощущений, бесконечное нагромождение воспоминаний прошлого. Этот писатель, погруженный в «анализ своих выделений», как зло сказал о нем А. Жермэн, мог перебирать только всю гамму своих настоящих и прошлых ощущений. Воскрешая их шаг за шагом, он воссоздал конечно и всю ту паразитическую среду, в которой проходила его жизнь. И вновь переживая ее, он должен был прийти к своему основному выводу: жизнь реально прожитая — это потерянное, бесплодно проведенное время. Единственно ценная, подлинная жизнь — это искусство, в котором творчески вспоминается, восстанавливается прошлое. Поэтому художник на склоне лет бросается на поиски за утраченным временем. Не реальную жизнь жаждет обрести Пруст в этих мемуарах. Его привлекает самый процесс творческого припоминания. Два последних тома романа назы-

¹ Факты и даты творческой биографии Пруста (1871—1922) таковы: в 1896 вышли его юношеские новеллы «Утехи и дни». С 1905 г. Пруст работает над единственным своим крупным произведением — 15-томным романом «В поисках за утраченным временем». I том его вышел в 1913 г. Остальные, частью уже посмертно, вышли в 1919—1927 гг. Кроме этого романа у Пруста есть лишь томик светских хроник и мелких заметок.

вать всю ту загнивающую общественную верхушку, с которой была связана его жизнь. В спектакле «моя жизнь» всплыла масса статистов.

Но что мог увидеть Пруст в своей эпохе? Его роман охватывает огромный отрезок французской истории, примерно от 70 годов прошлого века и кончая мировой войной. Эпоха, чрезвычайно колоритная и насыщенная яркими социально-политическими событиями. Панама, буланжизм, дело Дрейфуса, циническая и весьма «красочная» история французского парламентаризма, наконец, бурление пролетарских низов — словом, благодарнейший для писателя материал.

Пруст в сложнейших противоречиях империализма смог увидеть только один узкий кусочек — ту праздную светскую верхушку, к которой он сам принадлежал. Социальные процессы империализма свелись для него к взаимоотношениям и сращиванию паразитарной аристократии и столь же паразитарной, продвигающейся вверх, в «свет» буржуазной верхушки. Пруст подошел к эпохе, как гениальный парвеню, как буржуазный выскочка (каким он и был), забравшийся наверх и оценивающий все в плане этого продвижения. Он подошел к истории с точки зрения «проблем» светского салона, с точки зрения того, как далеко продвинулась уже мадам X в своем пути в высшее общество и до какого салона она уже добралась в данный момент. Поразительно мелкий и пошлый угол зрения. Кастовость, принцип светского ранга и светской иерархии — вот тот критерий, с которым Пруст оценивает общество. Люди делятся для него на «благородных» аристократов, естественно занимающих свое место в свете, и на вульгарных выскочек из буржуазии, «незаконно» туда устремляющихся.

Здесь мы видим огромное отличие Пруста, художника умирающего капитализма, от писателей буржуазного расцвета. Проблема «продвижения» волновала и Бальзака и Стендаля. Но они, отображая карьеристские устремления своих буржуазных молодых людей, клеймили общество, не дающее их героям расправить крылья, клеймили его уродство, накладывающее свою печать и на их Сорелей и Растиньяков. Пруст же изобличает буржуазный карьеризм, утверждая неприкосновенность великосветских салонов, защищая кастовые предрассудки и привилегии тончайшей верхушки.

И угол зрения у него мелок, и мирок он отобразил узкий. Но эту верхушку французских рантье, праздную, проедающую, смакующую свои ничтожные ощущения, Пруст отобразил так тщательно, так сочно, с такими подробностями и знанием дела, что поистине дал исчерпывающую картину. И, несмотря на узость Пруста, роман его потому так поучителен для нас, что он раскрывает одну из важных и существенных сторон империалистической эпохи — вырождение, паразитарное загнивание, одряхление общественной верхушки.

В образе Марселя перед нами разворачивается жизнь Пруста. Это жизнь человека, для которого эпоха замкнута в его комнате, человека не работающего, не действующего, с нашей точки зрения почти

не живущего. Это жизнь, сотканная из быта, из мельчайших ощущений вкуса, цвета, из отношений с родными, из любовных переживаний, из восприятий искусства, из забот о светских успехах.

Естественно, что в такой «бытовой» жизни огромное место занимает семья. Каждая мелочь семейной хроники становится значительной, каждая черточка, жест ее членов — достойны быть воспроизведенными в романе. Пруст дал, конечно, глубоко лживый образ семьи французских рантье. Ее косность он превратил в какое-то идеальное, светлое начало. В этом (как и во многом другом) сказывается Пруст, как писатель довоенной эпохи. После войны, когда разложение буржуазной семьи более обострилось, уже стало трудно скрывать его. Мориак, Мазелин показали ее подлинный облик — мрачный, полный звериной ненависти. А. Жид с ужасом называл буржуазную семью клеткой и тюрьмой. И в самом деле — это семья, основанная на фальши, взаимной лжи и ненависти, на денежных расчетах и распрях из-за наследства, на дешевом разврате и такой же добродетели; путами религии, морали и предрассудков там душили детей, убивая в них всякую живую мысль. И эта «тюрьма» предстает у Пруста сблагороженной, становится бесконечно милым, светлым домашним уютом, окутывается мягкой и интимной лирикой. В то время, как она уже начинала распадаться, Пруст усиленно воспекает ее традиции, сплоченность, крепость родственных связей. Семья Марселя, мир этих многочисленных тетушек, бабушек, родителей, прислуг превращен в мир идиллической нежности, искренности и взаимных забот. Мельчайшие детали патриархального семейного быта разрастаются до огромных, непропорциональных размеров, ибо они, ведь, заполняют всю жизнь. Так поцелуй матери, даваемый ею на ночь маленькому Марселю, превращается в целое событие, вызывающее множество ощущений, переживаний, эмоций.

В двух образах особенно ярко излил Пруст свою почтительную нежность к семейным устоям — в образах бабушки и прислуги Франсуазы. Бабушка живет в романе как опоэтизированное воплощение семейного начала. Как выписаны, ее внешность, привычки, ее заботы и любовь к маленькому Марселю. Ее болезнь описана в мельчайших деталях, каждая десятая, поднимающаяся на ее градуснике, доводится до сведения читателя.

Пруст ощущает себя вросшим в эти семейные традиции. Он замечает, как с течением лет в нем все ярче являются семейные черты, как его душой овладевают души предков. В этот монолитный семейный быт органически вплетен образ прислуги Франсуазы. Она особенно подчеркивает своей любовью к «господам», своей рабской преданностью тот сладкий патриархальный «уют», который Пруст видит в буржуазной семье.

Естественно, что для праздной рантьеерской буржуазии непревзойденным идеалом и образцом была родовитая французская знать. В «Поисках за утраченным временем» в лице Марселя его патриархальная семья продвигается в «свет». В начале XX века, когда аристократия еще была окружена некоторым ореолом былого величия,

буржуазные денди любили гримироваться под аристократическую «золотую молодежь». Знаменитый снобизм Пруста, это «обезьянничанье» под знать типично не для одного Пруста. Вспомним хотя бы потуги на аристократизм раннего д'Аннунцио. Веками сложившаяся, освященная традициями праздность аристократии как бы возвышает в глазах этих буржуа их собственный паразитизм.

Все образы романа Пруста группируются вокруг двух «сторон» — аристократической стороны Германтов и «стороны» буржуазной. С лакейским подобрастием рисует Пруст среду герцогов де Германт. Этот мир подан в восхищенном, восторженном восприятии мальчика Марселя; он становится сказочным в своей недоступности, становится миром божеств, непогрешимых в своем кастовом величии. В томе «Сторона Германтов» обожествление аристократии доведено почти до мистики. Спектакль, на котором присутствуют Германты, превращается в романтизированную феерию. Птичьи лица Германтов исполнены для Марселя особым утонченным благородством, отмечены той печатью родовитости, которая манит и влечет выскочку Пруста.

Апофеоз высшей касты продолжается и во второй половине цикла, где разворачивается жизнь Марселя, уже втершегося в среду Германтов, уже «принятого в свете». Эти тома наполнены описаниями светских обедов, приемов, вечеров, туалетов. Мы вспоминаем, что не даром Пруст вел светскую хронику в «Фигаро». С подобострастием хроникера Пруст комментирует появление на этих приемах знатных гостей. Почти сладострастно, захлебываясь от восхищения, смакует он утонченные, века насчитывающие титулы, старинные имена, аристократическую геральдику. Гениальный писатель опускается здесь до уровня сплетничающей светской дамы или просто прихлебателя, упивающегося своей близостью к салонным «звездам».

Образ Робера де Сен-Лу — молодого аристократа и офицера — проходит через весь роман, как высший положительный образ Пруста. Это тот социальный образец, который видел перед собой Пруст. Его смерть на войне окутывается ореолом благородного, тонкого героизма и мученичества. Кто были в действительности все эти Сен-Лу? Это была так называемая «золотая молодежь», сынки богатых и «высоких» фамилий, прикрывавшие блеском родовых имен свое культурное убожество. Эта военная аристократическая молодежь делила время между ресторанами, дебошами, купленными актрисами и шумливыми монархическими заговорами. Замечательно изобразил эту среду аристократической военщины Франс в своей «Современной Истории». Под пером же Пруста Сен-Лу приобретает облик бесконечного благородства, внешней и духовной красоты, естественности и искренности. Его заботы о Марселе, его страстная любовь к актрисе Рашель, его умные рассуждения о военной стратегии — все идеально.

Мышление Пруста проникнуто духом кастовости. Преклонение перед аристократической замкнутостью, перед «рангом» — интересно

проявилось в языке писателя. Пруст владеет словом блестяще. Французские критики справедливо указывали, что у него каждый персонаж говорит своим языком. Но речь персонажей лишь подчеркивает их положение в общественной «иерархии». Так речь аристократов — утонченная и «естественная» — противопоставлена вульгаризованному, подчас исковерканному до абсурда языку буржуа. Пруст смакует все, что связано с родовитостью. Отсюда становится понятным его культ старо-французских слов и имен. Старинная Франция импонирует Прусту чрезвычайно. В «Содоме и Гоморре» он заставляет академика Бришо производить бесконечные лингвистические изыскания о старинных французских именах и названиях местностей. Пруст никогда не упустит случая отметить, как какой-нибудь племянник мадам де Вильпаризи подписывается не просто Жан, но Жеган де Вильпаризи, через утонченное «h», «такое изысканное, старинное и бесполезное». Смакуя весь этот аромат старины, Пруст входит во вкус феодального прошлого аристократии. Отсюда и возникает у него несколько странная на первый взгляд идеализация крестьянства. Патриархальное крестьянство импонирует ему, как составная часть излюбленного им образа большого барина. Пруст сближает патриархальное крестьянство, которое он знает в образе слуг, с аристократией и как некий феодальный комплекс противопоставляет их «вульгарной буржуазии». Так, мадам де Германт сближается им с Франсуазой. Пруст восхищен старинной чистотой и нетронутостью крестьянской речи Франсуазы. «Старый язык и подлинное произношение слов находишь не в холодных стилизациях современных писателей, но в разговоре с мадам Германт или Франсуазой». Дialect Франсуазы с восхищением противопоставляется языку, например, ее дочери, языку, «испорченному» влияниями современного города. Большое разнообразие речи персонажей направлено у Пруста на подчеркивание их положения в обществе, их ранга. Большая литературная культура, богатство языка расходуется здесь на вещи не только мелочные, но и реакционные. Они должны лишь утвердить и облагородить извечное для Пруста социальное неравенство и консервативный застой.

В цикле «В поисках за утраченным временем» вначале противопоставлены две «стороны» — аристократическая и буржуазная. В дальнейшем мы наблюдаем, как происходит сращивание этих «сторон». Этот второй, карьеристский буржуазный мир Пруст снижает изо всех сил. Проникновение в высший свет Марсея, т. е. самого Пруста, совершается, разумеется, с одобрения автора. Но зато вся его злость и ирония изливаются на других буржуа, по сути таких же выскочек, как и он, поднимающихся вверх по лестнице ранга. Их он третирует свысока, разоблачая их карьеризм с точки зрения преуспевшего парвеню, надменно вззирающего на среду, из которой он сам только что вышел. Весьма ядовито прослеживает Пруст путь вверх целого ряда буржуа. Кружок Вердюренов — центр этого буржуазного карьеризма. Вердюрены искусно используют общественную конъюнктуру. В годы дела Дрейфуса они превращают свой салон в центр дрейфусаров и политическим шумом привлекают к себе внимание. Поз-

днее они берут курс на изысканность своего нового салона, приманивая в него ученых и художников и пропагандируя модную субъективистскую живопись и музыку Эльстира и Вентейля. Во время мировой войны эти буржуа рядятся в одежды национализма, становятся патриотами и, поднимая шовинистическую трескотню, пролезают наконец в долгожданные салоны Сен-Жерменского предместья. Таков же и путь Одетты, начавшей с куртизанки в первых томах романа и в конце выдающей свою дочь замуж за аристократа Сен-Лу. С особенно злорадной иронией изобличает Пруст буржуазных выскочек в образе молодого еврейского буржуа Блоха и его семьи. Целой гаммой мельчайших штрихов доказывается ничтожество этого Блоха: его манерный «модернизм», его невоспитанность, его «лайфт» вместо «лифт». Речь Блоха подчеркнута вульгаризируется, так же как речь Альбертины, девушки из демократических слоев, становящейся любовницей Марсея. А речь какого-нибудь метр-д'отеля — этого воплощения общественных низов для Пруста — вообще становится пародией на французский язык, она исковеркана до неузнаваемости.

Мы видим, что Пруст «разоблачает» буржуазию своеобразно. Его больше всего шокирует ее неестественность и неотполированность. Именно потому с точки зрения Пруста она не имеет права переступить порог салона Германтов. Карьеризм буржуазии высмеивается с позиций реакционного снобизма.

Но, к счастью для Пруста, объективно он разоблачает гораздо большее. Воспроизводя реальный процесс сращивания буржуазии и аристократии, он принужден был, как крупный писатель, отобразить глубокое паразитарное вырождение их обоих. Мы видим в романе Пруста, как деградирует аристократия. Постепенно выпадают из светской знати старинные, но обедневшие фамилии — таков, например, образ мадам де Вильпаризи. Родовитейшая знать постепенно опускается до браков с отпрысками буржуазных выскочек. Сквозь идеализацию аристократизма пробиваются черты вырождения физического и морального. Так и в мире буржуазии выступают образы циничного, цепкого карьеризма, беспринципности и ничтожества, чуть прикрытых сверху «модной» утонченной «культурой».

✓ Лучшее в Прусте то, что в своем узком паразитарном мирке он ощутил запах тления, увидел черты глубокого вырождения. Тема Содомы и Гоморры не случайно разрастается в романе до таких огромных размеров. Упадочная извращенность охватывает всю среду, и аристократическую и буржуазную. Все покрывается как бы ржавчиной, пятнами гниения, извращенности, разврата. Почти все персонажи романа связаны с темой извращенной любви — эпизоды с м-ль Вентейль, весь круг Альбертины, эпизоды Шарлюс—Морель и т. д. Пруст описывает все это с свойственным ему спокойствием релятивиста. Но он явно ощущает, как вся его среда являет собой облик Содомы и Гоморры, погрязших в грязи, одряхлевших, пронизанных червоточинной. Какое очервившее общество встает у Пруста! И образ барона Шарлюса — может быть самый яркий образ всего цикла — начинает доминировать над всем, как некий символ гниения. Пруст

при всем своем раболепстве перед аристократией вынужден был нарисовать этот блестящий и зловещий образ барона, аристократа с головы до ног, который опускается все ниже в своем извращенном разврате, до связей с лакеями, до подозрительных притонов, до полного физического и духовного вырождения. Прорывая «розовость» и идилличность Пруста, вся картина, отображенная в романе, приобретает омерзительный, местами мрачный и какой-то предгрозовый отпечаток. При всем редком неумении Пруста увидеть важнейшие стороны эпохи помимо его воли встает (хотя только одной своей стороной) эпоха умирающего капитализма.

Но, действительно, помимо его воли. Крупнейшие исторические события остались за пределами его комнатно-салонного кругозора. Едва можно определить десятилетия, в которых совершаются эпизоды романа. Утро у Германтов или поцелуй матери с одинаковым успехом могут происходить в 1880 или 1913 году. И, даже затрагивая крупные события эпохи, Пруст приспособливает их к своему комнатному или салонному масштабу.

Так, например, довоенная эпоха — период крупнейших технических открытий. И у Пруста это находит мельком свое отражение. Но в каком плане! Он подходит к технике, как к новинке комфорта, как к новой модной принадлежности буржуазного быта. Автомобиль, телефон описаны в тех же восхищенно-романтических тонах, как туалеты Германтов. Вот замечательное описание телефонного разговора, бывшего тогда еще новинкой:

«Достаточно приблизить губы к магической дощечке и позвать... Бдительных дев... Данаид Невидимого, беспрестанно опустошающих, наполняющих урны звуков, иронических фурий, которые в минуту объяснения с подругой, в надежде, что никто не слышит, — кричат жестоко: «Я слушаю!». Служанки, вечно-смятенные Тайны, подобные теням священные служительницы Невидимого, Телефонные Барышни» («Сторона Германтов»).

Так техника воспринята не в разрезе промышленного или хозяйственного развития Франции, но измельчена до привычного для Пруста бытового масштаба.

Дело Дрейфуса и мировая война — два крупнейших события описанной в романе эпохи хоть и скудно, но отражены все же Прустом. Но подошел он к ним с точки зрения проблем салона. Он заметил их лишь потому, что произошли заметные сдвиги в продвижении по лестнице рангов мадам Вердюрен или Одетты, потому что в эти годы волны новых выскочек затопили светские салоны. Политическая ситуация дана с точки зрения «сдвигов» в «свете».

И Пруст до такой степени приспособливает эпохиальные явления к своему маленькому комнатному миру, что даже подводит некую теоретическую базу. Мировые события, полагает он, можно понять, лишь исходя из круга индивидуально-психологических понятий. Субъективизм его здесь доходит до смешного. «Глупцы, — пишет Пруст, — воображают, что огромные размеры социальных явлений помогают проникнуть глубже в человеческую душу. Они должны были бы по-

нять, что, наоборот, спускаясь в глубины индивидуальности, они найдут ключ к постижению этих явлений».

Отсюда поразительно наивные попытки понять противоречия Франции и Германии во время мировой войны, исходя из психологии любви и ревности. Или такие образы Пруста: «За свою страну стоишь так же, как стоишь за самого себя в любовной ссоре» (!). Горизонт Пруста ограничен привычными личными и бытовыми переживаниями, и отсюда возникают странные для нас образы стран, наций, как индивидуальных людей.

Из всего этого ясно, насколько тенденциозны попытки некоторых французских буржуазных критиков выдать Пруста за глубокого отобразителя французской действительности. Сесиль Делорб в своей работе «Дело Дрейфуса и французские писатели» называет Пруста «крупнейшим историком нравов III республики, которого мы имеем по сегодня». А. Габори считает Пруста лучшим изобразителем дела Дрейфуса. «Это благодаря Одетте мы можем представить себе «Дело» и настроения Парижа во время него...» Эти критики с удовольствием соглашаются с Прустом, сводящим историю III республики к истории салонов. И очень знаменательно, что Пруста они выдвигают в противоположность А. Франсу, который действительно зло раскрыл нравы французской буржуазной демократии и которого поэтому эти критики всячески развенчивают. Образы светских салонов у Пруста действительно имеют для нас известное познавательное значение, дают отчетливое представление об этом уголке французской республики, но беспомощность Пруста в оценке социальных процессов исключительна. Мы говорим здесь не только о Прусте-теоретике, но и о Прусте-художнике.

Здесь встает вопрос об «аполитичности» Пруста. Пруст, конечно, был художником «аполитичным» в том элементарном смысле этого слова, что политические события не интересовали его. Это было теснейшим образом связано с его философским релятивизмом. Субъективизм Пруста окрашивал его подход к политической жизни. Особенно ярко это сказалось на его отношении к делу Дрейфуса. Сам Пруст, как уверяют его биографы, был настроен весьма дрейфусарски, даже не боясь испортить своих светских связей. И не случайно, конечно, самых любимых своих героев Свана и Сен-Лу Пруст заставляет сочувствовать дрейфусарам. Однако он всюду подчеркивает случайность и шаткость политических убеждений. Так, например, герцог Германтский становится на сторону Дрейфуса под влиянием встречи с тремя хорошенькими женщинами, а Сен-Лу вскоре от своих симпатий отказывается. Пруст допускает, чтобы его персонажи от времени до времени имели какие-то политические не столько убеждения, сколько симпатии, как своеобразное чудачество. Но он совершенно не претендует на то, чтобы знать, какие из них истинны. Да и вообще с точки зрения Пруста смешно говорить о большей или меньшей истинности политических убеждений.

Пруст релятивист и агностик. Оторванный от всякой практики, живущий в мире своих текучих ощущений, он не хочет, не способен ни-

чего страстно защищать, ни за что страстно сражаться. Он релятивист в морали — розовое и черное он подает, не морализируя. Он релятивист в религии — он агностик и совершенно равнодушен к богу и католицизму. Он релятивист и в политике.

И вместе с тем знаменательно, что этот субъективист в конце концов всегда тяготеет к реакционным воззрениям. Он агностик. Но, описывая смерть Бергота, Пруст замечает, что быть может и существует загробная жизнь, а, анализируя состояние пробуждения, он приходит к мысли о возможном пробуждении после смерти. Поразительна в своем наивном политическом цинизме статья Пруста «Смерть соборов». Пруст сокрушается в ней о том, что с отделением церкви от государства соборы без богослужения потеряют свой пышный блеск, не будут давать всей гаммы и полноты эстетических ощущений. И Пруст из эстетских соображений становится на защиту самого махрового, самого мракобесного клерикализма.

И наконец знаменательный крен от Пруста-релятивиста к Прусту-шовинисту мы видим в описании мировой войны (в «Найденном времени»). Правда, Пруст язвительно иронизирует над вульгарным патриотизмом Блоха, уклоняющегося от воинской повинности, или над яростным «жюск-о-бутизм» метр-д'отеля. Но скромный и утонченный патриотизм аристократа Сен-Лу, «геройски» умирающего на фронте, подан Прустом с неожиданным для него пафосом. Переход релятивизма в национализм Пруст считает нужным обосновать, исходя из образа нации, как большого организма. Пруст рассуждает примерно так: нации ссорятся, как люди. Поскольку объективной истины нет, постольку и Германия и Франция правы каждая по-своему. И, будь я просто зрителем, я бы и остался при своем релятивизме. Но я, как индивидуум, составляю лишь клеточку организма-нации, а следовательно я «естественно патриотичен, как частица Франции». Это забавное рассуждение нужно для обоснования позиции Пруста, позиции того же вульгарного и реакционного шовинизма, как и у его мадам Вердюрен.

Внешняя «аполитичность» романа Пруста не должна скрывать от нас, что все его творчество, по своей сути, глубоко апологетично, что Пруст, воссоздавая свою среду, утверждает ее, защищает ее право на привилегии, ее право на утонченные ощущения.

Но вместе с тем сам художник ощущает бесплодность своего мира. И отсюда вырастает своеобразная интонация его творчества. В нем сочетаются пессимизм и прикрашивание, апологетика и разочарование. Пруст вынужден подмешивать в свои розовые тона тона серые и меланхолические. Пруст-художник вынужден спорить не только с Прустом-философом, но и с Прустом-апологетом. Он вынужден констатировать, что его жизнь — не только утраченное, но и потерянное время. И творчески это проявляется в интереснейшей черте его романа. На протяжении его томов оценка действительности изменяется. С нее все больше спадают ее идеальные, романтические покровы. Мир становится все серее и будничнее. Происходит своеобразный процесс «деромантизации мира» в глазах художника. «По-

степенно, — пишет Пруст, — действительность заставляла мою мечту сдавать одну позицию за другой». Восприятие Марселя, в котором показан мир, становится все трезвее, а отсюда и вся картина показана сквозь все более тусклые и серые стекла. История жизни Марселя Пруста, рассказанная в «Поисках за утраченным временем», есть история его разочарования.

В первых томах жизнь дана сквозь свежее и романтизирующее восприятие юного Марселя. Она еще недоступна, нова и привлекательна. Весь стиль первых томов пропитан непрерывной эстетизацией всего мира. Франсуаза на кухне уподобляется Микель-Анджело, а безобразная беременная судомойка — фреске Джотто. Спаржа на кухне вызывает поток нежнейших и красочнейших сравнений. Пейзажи первого тома полны благоуханий боярышника — это идиллическая «жизнь в цвету». Вся любовь Свана построена на романтизирующем сравнении некрасивой и вульгарной женщины с картиной Боттичелли. В томах «Под сенью девушек в цвету» молодые девушки, Альбертина и ее подруги, даны таинственными, недоступно-прекрасными. Наконец, до мистики романтизированы образы аристократии.

Но чем больше вживается Марсель в праздную, пассивную и бессмысленную жизнь верхушки, чем привычнее она становится для него, тем больше она снижается и тускнеет. Последние томы романа заметно меняются. Для зрелого Марселя и для пишущего Пруста все становится прозаическим. Германты из божеств превратились в привычных и будничных людей. Изящный денди Сван появляется в конце в виде старого прозаического еврея с красным носом. Одета из фрески Боттичелли становится вульгарной салонной дамой. Даже идеальный Сен-Лу несколько подмочен намеками на его извращенные склонности. Очень ярко эта деромантизация мира раскрывается на пейзаже реки Вивонны в одном из последних томов. Те же истоки Вивонны, которые «я представлял себе чем-то столь же неземным, как врата ада, оказались чем-то вроде квадратного бассейна, из которого поднимались пузыри». Итак, Пруст честно должен был признать свое пресыщение пустотой воспроизводимого им мира. Но уйти от него Прусту некуда. Вот почему искусство начинает играть для него необычайную роль. Оно замещает жизнь, становится ее суррогатом. Уход от жизни в творческое воспоминание, т. е. в искусство, это признание ее потерянными временем. И эта новая, найденная казалось бы, уже творческая жизнь состоит в воскрешении своих воспоминаний. Но ведь в них вытаскивается опять та же самая обанкротившаяся жизнь. Получается какой-то меланхолический круговорот, бесплодная сказка про белого бычка. То, что было серым, скучным в реальной жизни, то, воспроизведенное в воспоминаниях, становится опять свежим, прекрасным, оправданным. В французском выражении «le temps perdu» скрыт двойственный оттенок: это и потерянное, т. е. бесплодно прожитое время, это и утраченное, навсегда утраченное время, о котором жалеют. И мы чувствуем, что все «поиски утраченного времени» нужны лишь для того, чтобы живо убеждать

себя и других, что этот серый буржуазный мир все же может быть, хотя бы в мечте, сделан свежим, красочным и благоухающим.

ИНТУИТИВИЗМ В ТЕОРИИ ИСКУССТВА И В СТИЛЕ ПРУСТА

Если искусство призвано с точки зрения Пруста заместить собой реальную жизнь, то понятно, почему вопросам искусства он уделяет в романе огромное внимание. Развертывается целостная эстетическая система, философски обоснованная и иллюстрированная описаниями творческого акта. Это теория субъективистского и интуитивного искусства, очень типичная для буржуазии империалистической эпохи. И что отличает Пруста от многих художников слова, так это то, что субъективизм не только остается у него в пределах философских построений, но пропитывает стиль «Поисков за утраченным временем».

Пруст законченный солипсист, он стремится к предельной изоляции от внешнего мира. Он хочет скрыться в скорлупе своего «я», забаррикадироваться там, создать себе убежище, замкнутое, изолированное от внешнего мира и, что главное, неподвластное его законам. Он создает себе свой собственный мир и хочет чувствовать себя там полновластным хозяином. Слыша нарастающий гул эпохи, он лишь втягивается в себя, как улитка в раковину. Он «убегает». Каждый человек непреодолимой стеной отделен для Пруста от всех остальных. В каждом — совсем особый, замкнутый мир своих ощущений, космос воспоминаний.

И чем гениальнее человек, тем его изоляция полнее и глубже. Сущность тения и состоит по Прусту в полной неповторимости внутреннего мира. В романе Пруста замечательны три образа гениальных художников — поэт Бергот, живописец Эльстир и композитор Вентейль. В них Пруст попытался показать идеальное искусство. Все они воплощают в творчестве лишь свой внутренний мир, неповторимо индивидуальный. И поэтому их творения трудны, необычны, непонятны. В этих трех образах Пруст очень ярко отобразил субъективистское искусство довоенной Франции. Но для Пруста это, конечно, не явления декаданса. Наоборот, это идеальные образцы, и свое творчество он совершенно справедливо рассматривает как глубоко родственное Эльстиру и Вентейлю. Пейзажи Эльстира, за именем которого мы легко угадываем эпигонов французского импрессионизма, рисовали не море, но ощущения моря, не мир, но мелькающие субъективные снимки мира.

Пруст восхищается необычностью картин Эльстира. Он и сам пытался создать искусство затрудненное и необычное для восприятия. Как говорят обычно, он пытался «преодолеть автоматизм восприятия». Однако это совсем не похоже на сознательное «остранение» мира художниками-формалистами. Пруст вовсе не сидит и выдумывает, как бы это нарочито необычно написать. Для него задача гения — это задача переводчика. Он лишь должен с абсолютной правдивостью, искренностью и точностью перевести в слово, звук, краски тот космос ощущений, который присущ лишь ему и для всех других тем самым необычен. Пруст вовсе не формалист, и «странность» ге-

ниального искусства естественно вытекает для него из абсолютной изоляции каждого и тем более творчески крупного человека.

Из этого солипсизма Пруст делает и все творческие выводы. Он до того уверил себя в непознаваемости мира, что отказывается даже от познания своих собственных персонажей. Он не верит, что у них есть какие-то объективные качества. Они появляются в романе почти всегда в чьем-нибудь восприятии, чаще всего в восприятии Марселя. Они даже не люди, но мир чувств, мыслей, эмоций Марселя, возникший при соприкосновении с ними. И так как восприятие все время меняется, то мы редко встречаем у Пруста целостные образы. Релятивизм разъедает созданные им характеры. Они разлагаются, распадаются на ряд отдельных субъективных восприятий, на своего рода отдельные «снимки», подчеркнуто несхожие между собой. И так как мир все больше «деромантизируется» в глазах Марселя, то эти снимки становятся все более и более сниженными. Почти все характеры романа все время как бы ускользают от нас. Мы даже не всегда можем отождествить их «снимки» с одним и тем же образом. Мы не можем представить себе Альбертину или Свана с такой отчетливостью, как, скажем, Пьера Безухова или Наташу Ростову. И дело здесь совсем не в степени таланта, а в том, что субъективистское перерождение литературы расшатывает самый художественный образ, подрывает самую специфику художественного творчества. Так например распадается образ Свана — мы видим одного Свана в восприятии родителей Марселя, другого в его восприятии, это и изящный денди и измученный ревностью любовник, далее он неожиданно появляется как дрейфусар и наконец — совсем неожиданный для читателя облик — как старый обрюзгший еврей.

Часто Пруст как бы даже кокетничает этой невозможностью для читателя отождествить разные «снимки» одного и того же персонажа. Так, например, с трудом лишь можно догадаться, что «дама в розовом», мисс Сакрипант, Одетта — одно и то же лицо. Или что Рашель из публичного дома, Рашель — некрасивая возлюбленная Сен-Лу и Рашель — блестящая актриса — одна и та же женщина. Эта игра в разорванность характера доводится до мельчайших персонажей.

Не менее непознаваемы для Пруста и мир природы, пейзажи, города. В одном из последних томов Пруст показывает Венецию в трех различных восприятиях приехавшего туда Марселя. В первом — Венеция принимает уютный, «домашний» вид, ее самые торжественные соборы опрощены под стиль родного для Марселя Комбре. Второй раз Венеция дана ночью, пышная, романтическая. И наконец, третья Венеция — это скучные, прозаические, будничные улицы. Доверчивый читатель остается в убеждении, что может быть существуют три Венеции, но что такого города безусловно не существует. А интереснейший субъективистский пейзаж моря в «Содоме и Гоморре»! Все в нем построено так, чтобы стереть черты объективного моря — все в нем напоминает землю, поле, связанное с воспоминаниями Марселя.

Настоящим апофеозом субъективизма является анализ любви Мар-

селя и Альбертины в «Содоме и Гоморре», «Пленнице» и «Исчезнувшей Альбертине». Любовь для Пруста особенно яркий пример релятивизма. Любимые нами существа как бы не существуют вне нас — они лишь «пространство, где располагается наша нежность». Анализ любви превращается в кропотливейшее воспроизведение ревности влюбленного Марселя. Любовь — это и есть для Пруста мир ощущений ревности, колебаний, неуверенности. Образ Альбертины расплывается, это самый неясный и зыбкий образ всего романа. Она почти перестает быть реальным существом, она лишь нечто, вызывающее эмоции Марселя. Мы читаем два тома «Пленницы» и даже не можем уловить, каким же было в действительности ее поведение, изменяла ли она Марселя или нет. Не знает этого и Марсель и сам писатель. С точки зрения Пруста знать это невозможно, а главное не интересно. Важен лишь сложнейший переплет эмоций ревности Марселя.

Там, где стиль Пруста разбедается его субъективизмом, там начинается «исчезновение материи». Живой, плотский, объективный мир колеблется, начинает превращаться в игру теней. И счастье Пруста, что воссоздаваемая им жизнь пробивается сквозь эту игру ощущений.

Сколько ума и культуры тратит Пруст, чтобы уйти в свой мирок, зажать уши и, не слыша гула эпохи, погрузиться в перебирание своих ощущений. И мы ощущаем в этой погруженности в себя не только болезненность самого Пруста, но исторический страх загнивающей буржуазии перед бурлящей эпохой ее крушения, перед бегом лет, подрывающих самое ее существование. Замкнутость Пруста — это жест страуса.

Свою изоляцию Пруст пытается обосновать философски. Правда, здесь он не оригинален. Он лишь переводит на язык эстетики идеи Бергсона. Создается философия, противопоставляющая время и пространство, как два совершенно различных и противоположных мира. В мире пространства протекает реальная жизнь, там происходят какие-то мировые события, там делается политика, там действуют объективные законы и ненавистный для Пруста закон Причинности. Там царство разума и науки. До этого мира, — как бы говорит нам Пруст, — мне нет никакого дела. Я замыкаюсь в свой мир, не подчиненный их законам, в чудесный мир Времени. С этой философской категорией времени Пруст носитя необычайно. Он считает, что «души движутся во времени, как тела в пространстве». И так как он-то имеет дело только с «душой», с космосом ощущений и воспоминаний, то он и окопался в этом четвертом измерении.

Нам даже трудно представить себе этого прустовского человека и художника, живущего только в мире времени. Порываются все его связи с событиями реального мира и данного времени. Этот человек практически не связан с жизнью, он обращен всецело в прожитое. Как и для Бергсона, для Пруста человек — это бесконечный поток сознания. Жить — это значит тянуть за собой огромный груз про-

житого, огромный космос воспоминаний. Человек рисуется Прусту как бы в продольном, временном разрезе, в его внутренней жизни, начиная с раннего детства. Бергсон также писал, что «наша прошлая жизнь существует для нас больше, чем внешний мир, из которого мы воспринимаем всегда лишь малейшую долю...» («Материя и память»). И для Пруста самая творческая жизнь состоит в том, чтобы обрести этот внутренний поток и воссоздать его непрерывность. Весь пятнадцатитомный роман Пруста есть попытка воспроизвести знаменитую бергсоновскую «durée», непрерывный и субъективный поток психики. Это постоянное острое ощущение непрерывно текущего субъективного времени имеет в себе что-то меланхолическое. Ни на минуту этот писатель распада не может отвлечься от непрерывно набегающих и ускользающих мгновений. Точно он все время смотрит на песочные часы с неизбежно и обреченно убегающим песком.

Весь смысл искусства и заключается для Пруста в том, что оно творчески воспроизводит поток воспоминаний. И открывается это царство прошлого не грубым и вульгарным ключом разума, но волшебной палочкой творческой интуиции. Интуитивизм Бергсона используется здесь на все сто процентов. Сознание и познавательный процесс разрывается на разум, мысль, идеи, которые Пруст изгоняет из искусства, и на творческую интуицию. Только она, пассивно отдающая художника во власть воспоминаний, высвобождает прошлое, схороненное в подсознании. Пруст поэтому различает два вида памяти — сознательную и интуитивную, и лишь вторая пригодна для искусства. В интересном интервью 1913 года Пруст говорил:

«Моя книга быть может будет опытом романов о Бессознательном... По-моему, память сознательная, являющаяся вообще памятью разума и глаз, дает нам облики прошлого, лишённые правды; но когда мы... вновь обретаем запах или вкус и они помимо нашей воли открывают нам прошлое, мы чувствуем, насколько оно было непохожим на то, что мы считали воспоминанием... Только от невольных припоминаний художник может ждать первичной материи для своего творчества».

Именно здесь возникает некоторое разногласие Пруста с Бергсоном, подчеркнутое самим Прустом. Бергсон для него недостаточный интуитивист! Механизм памяти связан у Бергсона с работой интеллекта, и это шокирует Пруста.

На самих образах романа Пруст постарался показать механизм творчества и доказать исключительную роль творческой интуиции. В течение своей жизни Марсель много раз пытается творить. Но эти попытки фатально не удаются ему, ибо он старается что-то осмысливать, придумывать, нарочито и сознательно припоминать. Замечательное описание процесса творчества дано в первом томе «В сторону Свана» и в последнем томе «Найденного времени», представляющем вообще целую теорию искусства. Творческий акт, по Прусту, всегда происходит случайно. В первом томе мелкое, а главное невольное ощущение вкуса, вкуса пирожного тотчас вызывает у Марселя внезапное состояние творческого воспоминания. Оно заставляет

всплыть из подсознания аналогичное воспоминание детства. И вот уже раздвигаются двери. Царство прошлого отмыкается. Одно воспоминание вытянуло за собой всю цепь детства. Все это происходит без участия воли и разума писателя. Он должен только абсолютно пассивно, безвольно отдаться интуитивному потоку. И тогда, — уверяет нас Пруст, — такое творческое припоминание дает необычайное счастье, ни с чем несравнимый экстаз, застилающий для Марселя серую и мелочную реальную жизнь.

И это развинченное, размягченное состояние Пруст называет творчеством.

Идеалистический интуитивизм Пруста — это целая система и притом система боевая. Совершенно напрасно у нас представляли себе иногда Пруста в виде лепечущего невинного младенца. Наряду с символистами, джойсистами, сюрреалистами и множеством других течений художественного иррационализма Пруст выступает, как сознательный и активный борец против разума и науки. Его творчество, при всей своей пассивности, воинственно выступает против материализма, против идейности, против реалистического искусства. Эти реакционные идеологи боятся мышления, больше всего они боятся синтезирующей силы мысли. Подобно Бергсону, Пруст «разоблачает» закон причинности, от которого он спрятался в мир Времени. Подобно Бергсону он кричит о «лживости» разума. Это положение — одно из важнейших в его эстетике. Разум, по Прусту, как и по Бергсону, заставляет видеть вещи неподвижными, искусственно вырывает их из субъективного потока времени. Разум заставляет видеть вещи, как нечто целостное, в то время как они — лишь мелькающие восприятия. Разум наконец требует от нас активности, а мы хотим лечь на спину и поплыть по волне воспоминаний! Естественно, что Пруст резко выступил против идейного искусства и против реализма. В «Найденном времени» он кричит о лживости реалистической литературы, якобы ползающей по поверхности вещей, и о лживости идей. «Произведения, — пишет презрительно Пруст, — где имеются теории, напоминают предмет, на котором оставили ярлычок с ценой».

Парадоксальным образом сам Пруст в своем романе развернул широкую субъективистскую теорию искусства, аргументируя ее целой цепью философских рассуждений и идей. Идей ложных, но все-таки идей! Таким образом его роман сохранил этот «ярлычок с ценой», и это очень ясно показывает, что вся ядовитая ирония Пруста направлена не столько против идей вообще, сколько против материалистических идей. Пруст убегает от разума потому, что, как художник буржуазного вырождения, он боится больших обобщений, больших концепций, основанных на реальной действительности. Вернее — он не в состоянии уже дать их. Он может лишь разложить мир на мельчайшие осколки ощущений.

Парадоксально, что этот законченный релятивист искренне считал единственной целью своего антиреалистического искусства — правдивость. «Эстетическое наслаждение — это именно то, которое сопутствует открытию правды». Он требует от художника предельной ис-

кренности и правдивости. Но что это за правдивость? Разумеется, не та, которая верно и глубоко воспроизводит существенные стороны действительности — правдивость реалистического искусства. Пруст пропагандирует ту «правдивость» в кавычках, которая точно воспроизводит непрерывный поток внутренней жизни. Это мнимая правда субъективиста. И для достижения ее Пруст пытается с совершенной точностью передать текучесть, бесформенность, непрерывность потока воспоминаний, не синтезируя, не обобщая их, не делая никаких выводов, никак не организуя этот поток.

Самые существенные стороны стиля Пруста связаны с этим культом «правдивости». Стиль Пруста ярко передает желание отдаться наплыву воспоминаний. Композиция всего романа расплывается, разрыхляется. Бесконечно накапливающиеся мельчайшие осколки воспоминаний загромаждают роман, отдельные эпизоды вдвигаются в другие. Нет первого и второго плана, ибо все, что вспомнилось, одинаково ценно и должно быть закреплено. Проследите порядок, в котором нагромождаются воспоминания у Пруста. Их последовательность не стремится раскрыть объективный ход событий. Но Пруст также не старается, подобно многим писателям, искусственно создать впечатление жизни, как хаоса. Он не старается также следовать за хронологическим течением событий. Воспоминания входят в его роман точно в такой последовательности и точно в таком количестве, как они всплывают в мозгу пассивно закрепляющего их художника. Раздражающая многих бесформенность Пруста, конечно, не от неумения писать. Это принцип его эстетики, проведенный очень последовательно в стиле.

До предела этот принцип аморфности доведен в построении фразы. Фраза Пруста чудовищно усложнена, затруднена, загромаждена бесконечными вводными предложениями. Его периоды делятся страницами. Воспоминания плывут, наплывают одно на другое. Пруст едва успевает ставить запятые перед придаточными предложениями. Он спешит заключить набежавшее новое воспоминание в тире или в скобки. Но он не решается остановить и кончить фразу, чтобы не нарушить непрерывности и следовательно «правдивости» внутреннего потока. Яркий пример подобного синтаксиса представляет описание церкви в I томе «В сторону Свана»:

«Одно из этих окон сверху донизу было заполнено единственной фигурой, похожей на карточного короля, который жил там, наверху, под каменным балдахином, между небом и землей (и в голубоватом свете падающего на него косога луча иногда в будни, в полдень, когда в церкви не бывало службы, — в один из тех редких моментов, когда проветренная пустая церковь, ставшая как-то более земной и более пышной, пронизанная солнечными лучами, играющими на ее богатом убранстве, имела вид почти обитаемой, подобно залу с каменной скульптурой и расписными окнами какого-нибудь замка в средневековом стиле — можно было видеть г-жу Сазра, на мгновение преклонявшую колена и клавшую на соседнюю скамейку изящно перевязанную коробку с пирожными, которую она только что купила

в кондитерской напротив и несла домой к завтраку); в другом окне гора из розового снега, у подошвы которой разыгрывалось сражение, казалось, заморозила самые оконные стекла, которые она коробила своими бесформенными бугорками, словно лед на замерзших окнах, но лед, освещенный лучами какой-то нездешней зари (той самой, несомненно, что обогрела запрестольный алтарный образ такими свежими тонами, что они, казалось, скорее были на мгновение положены на него проникшим извне световым лучом, готовым вскоре погаснуть, чем красками, навсегда прикрепленными к камню); и все они были такими древними, что там и сям можно было видеть их серебряную ветхость, сверкающую сквозь пыль веков и показывающую блестящую и в конце изношенную основу их нежного стеклянного узора».

В блестящей работе о языке Пруста Лео Шпитцера («S ilstudien» II, 1928) очень тонко подмечены все «замедляющие элементы» его синтаксиса, как и то, что этот синтаксис стремится подчеркнуть самый процесс припоминания, что затрудненность речи связана с этим процессом. Однако Шпитцер, рассматривающий язык с точки зрения идеалистического психологизма и совершенно оторванно от всего мировоззренческого комплекса Пруста, от его философского солипсизма и интуитивизма, накопив ряд метких наблюдений, пришел к очень сомнительным, а с нашей точки зрения неверным выводам об «интеллектуализме» Пруста, о роли «организующего разума» в построении его фразы. Между тем связь этой затрудненности речи с интуитивистским мирощущением — очевидна.

В синтаксисе Пруста алогизм не доведен, правда, до такого предела, как в знаменитом монологе Мерин в «Улиссе» Джойса. Но «внутренний монолог» джойсистов и бесформенность Пруста — явления одного порядка, вытекающие из культа потока подсознания. В этом отношении Пруст связан со всей так называемой школой потока сознания.

Мы видим, что Пруст усиленно старается разрушить статическое и неподвижное в изображении, старается передать текучесть и непрерывное движение. На первый взгляд это может показаться странным. Ведь Пруст — художник такой косной, застойной среды.

Но присмотримся к этой «динамичности» стиля Пруста. События, люди, вещи действительно распадаются в нем на кусочки. Как мы видели, разрушаются целостные и неподвижные характеры. Само «я» Марселя распадается на множество отдельных состояний, что постоянно подчеркивает сам Пруст. Мир состоит у Пруста из крохотных осколков ощущений, бесконечно изменчивых и текущих. Люди, вещи, пейзажи — все теряет устойчивость своих очертаний, становится зыбким, колеблющимся, бесформенным.

L. Pierre Quint в своей интересной монографии о Прусте писал, что Пруст в многократных появлениях персонажа в разных видах дает его эволюцию, которая как бы происходит за сценой. «Под внешностью статического произведения он (Пруст) дает нам произведение непрерывного становления. Эволюция происходит не на сцене, но за занавесью». С этим трудно согласиться. Наоборот, под обо-

кренности и правдивости. Но что это за правдивость? Разумеется, не та, которая верно и глубоко воспроизводит существенные стороны действительности — правдивость реалистического искусства. Пруст пропагандирует ту «правдивость» в кавычках, которая точно воспроизводит непрерывный поток внутренней жизни. Это мнимая правда субъективиста. И для достижения ее Пруст пытается с совершенной точностью передать текучесть, бесформенность, непрерывность потока воспоминаний, не синтезируя, не обобщая их, не делая никаких выводов, никак не организуя этот поток.

Самые существенные стороны стиля Пруста связаны с этим культом «правдивости». Стиль Пруста ярко передает желание отдаться наплыву воспоминаний. Композиция всего романа расплывается, разрыхляется. Бесконечно накапливающиеся мельчайшие осколки воспоминаний загромаждают роман, отдельные эпизоды вдвигаются в другие. Нет первого и второго плана, ибо все, что вспомнилось, одинаково ценно и должно быть закреплено. Проследите порядок, в котором нагромождаются воспоминания у Пруста. Их последовательность не стремится раскрыть объективный ход событий. Но Пруст также не старается, подобно многим писателям, искусственно создать впечатление жизни, как хаоса. Он не старается также следовать за хронологическим течением событий. Воспоминания входят в его роман точно в такой последовательности и точно в таком количестве, как они всплывают в мозгу пассивно закрепляющего их художника. Раздражающая многих бесформенность Пруста, конечно, не от неумения писать. Это принцип его эстетики, проведенный очень последовательно в стиле.

До предела этот принцип аморфности доведен в построении фразы. Фраза Пруста чудовищно усложнена, затруднена, загромаждена бесконечными вводными предложениями. Его периоды делятся страницами. Воспоминания плывут, наплывают одно на другое. Пруст едва успевает ставить запятые перед придаточными предложениями. Он спешит заключить набежавшее новое воспоминание в тире или в скобки. Но он не решается остановить и кончить фразу, чтобы не нарушить непрерывности и следовательно «правдивости» внутреннего потока. Яркий пример подобного синтаксиса представляет описание церкви в I томе «В сторону Свана»:

«Одно из этих окон сверху донизу было заполнено единственной фигурой, похожей на карточного короля, который жил там, наверху, под каменным балдахином, между небом и землей (и в голубоватом свете падающего на него косога луча иногда в будни, в полдень, когда в церкви не бывало службы, — в один из тех редких моментов, когда проветренная пустая церковь, ставшая как-то более земной и более пышной, пронизанная солнечными лучами, играющими на ее богатом убранстве, имела вид почти обитаемой, подобно залу с каменной скульптурой и расписными окнами какого-нибудь замка в средневековом стиле — можно было видеть г-жу Сазра, на мгновение преклонявшую колена и клавшую на соседнюю скамейку изящно перевязанную коробку с пирожными, которую она только что купила

в кондитерской напротив и несла домой к завтраку); в другом окне гора из розового снега, у подошвы которой разыгрывалось сражение, казалось, заморозила самые оконные стекла, которые она коробила своими бесформенными бугорками, словно лед на замерзших окнах, но лед, освещенный лучами какой-то нездешней зари (той самой, несомненно, что обаяла запрестольный алтарный образ такими свежими тонами, что они, казалось, скорее были на мгновение положены на него проникшим извне световым лучом, готовым вскоре погаснуть, чем красками, навсегда прикрепленными к камню); и все они были такими древними, что там и сям можно было видеть их серебряную ветхость, сверкающую сквозь пыль веков и показывающую блестящую и в конце изношенную основу их нежного стеклянного узора».

В блестящей работе о языке Пруста Лео Шпитцера («S ilstudien» II, 1928) очень тонко подмечены все «замедляющие элементы» его синтаксиса, как и то, что этот синтаксис стремится подчеркнуть самый процесс припоминания, что затрудненность речи связана с этим процессом. Однако Шпитцер, рассматривающий язык с точки зрения идеалистического психологизма и совершенно оторванно от всего мировоззренческого комплекса Пруста, от его философского солипсизма и интуитивизма, накопив ряд метких наблюдений, пришел к очень сомнительным, а с нашей точки зрения неверным выводам об «интеллектуализме» Пруста, о роли «организующего разума» в построении его фразы. Между тем связь этой затрудненности речи с интуитивистским мирощущением — очевидна.

В синтаксисе Пруста алогизм не доведен, правда, до такого предела, как в знаменитом монологе Мерин в «Улиссе» Джойса. Но «внутренний монолог» джойсистов и бесформенность Пруста — явления одного порядка, вытекающие из культа потока подсознания. В этом отношении Пруст связан со всей так называемой школой потока сознания.

Мы видим, что Пруст усиленно старается разрушить статическое и неподвижное в изображении, старается передать текучесть и непрерывное движение. На первый взгляд это может показаться странным. Ведь Пруст — художник такой косной, застойной среды.

Но присмотримся к этой «динамичности» стиля Пруста. События, люди, вещи действительно распадаются в нем на кусочки. Как мы видели, разрушаются целостные и неподвижные характеры. Само «я» Марселя распадается на множество отдельных состояний, что постоянно подчеркивает сам Пруст. Мир состоит у Пруста из крохотных осколков ощущений, бесконечно изменчивых и текущих. Люди, вещи, пейзажи — все теряет устойчивость своих очертаний, становится зыбким, колеблющимся, бесформенным.

L. Pierre Quint в своей интересной монографии о Прусте писал, что Пруст в многократных появлениях персонажа в разных видах дает его эволюцию, которая как бы происходит за сценой. «Под внешностью статического произведения он (Пруст) дает нам произведение непрерывного становления. Эволюция происходит не на сцене, но за занавесью». С этим трудно согласиться. Наоборот, под обо-

лочкой непрерывного потока мир Пруста глубоко неподвижен. Интересно, что сам Пруст постоянно и сознательно подчеркивал субъективную природу движения в своем творчестве. Так например, он писал: «Существа не остаются неподвижными по отношению к нам... Но мы должны выбрать в нашей памяти два их образа, взятых в разные моменты, достаточно близкие друг к другу, чтобы сами по себе эти образы не изменились и отличие этих двух образов измеряет то смещение, которое произошло с ними по отношению к нам» («Содом и Гоморра», ч. II; разрядка наша).

Конечно, отражая, например, эволюцию салонов, Пруст передает в какой-то степени и объективное развитие действительности, но его творческий метод способен передать его в минимальной степени. «Беспрерывное движение» в его романе — мнимое и бесплодное, иллюзия движения, происходящая от неустойчивости его же собственного сознания. У Пруста очень ярко сочетается статичность его замедленных темпов, статичность подробнейших описаний косного, паразитарного быта, вся эта нависающая неподвижность его среды с не менее яркой зыбкостью, неустойчивостью этого мира в глазах Пруста. Ясно виден в этом художник застойной буржуазии в эпоху буржуазного упадка. Мир начинает колебаться в ее глазах, ощущение неустойчивости проходит тенью по томам, посвященным защите рантьерских устоев.

Пруст искренно хотел создать искусство необычайно целостное, дающее целостность и непрерывность внутреннего мира. И бросился для этого к интуиции. Но именно потому, что он отказался от помощи разума с его обобщающей силой, он смог создать лишь искусство чудовищно-аналитическое. Горды мельчайших, накопленных, раздробленных ощущений свалены здесь. Но это творчество уже неспособно переработать их, уже неспособно дать крупные образы жизни социальной, объективной, а не только крохотного внутреннего мирка. Каждый из осколочков, накопленных Прустом, может быть тонким, изощренным, красочным. И сам Пруст, перебирая их, действительно испытывал огромное наслаждение. Но эти груды ощущений, бессодержательных и мелких, дают искусство выхолощенное, бесконечно беспомощное и эмпирическое.

И если из этих разноцветных камешков складывается в целом монументальная мозаическая фреска, если из тончайших, изощренных, переливающихся ощущений складывается отвратительная, мерзкая картина гниющего мира, то происходит это вопреки Прусту. Своя живую «правдивость» Пруста пробивается другая правдивость — правдивость приговора над выхолощенным и годным только на слом миром Пруста. Пруст этого приговора не произносит, но все описанное им к нему подводит.

Пруста можно понять, лишь связав его со всей волной буржуазного субъективизма, прокатывающейся с наступлением империалистической эпохи. Бегство в солипсизм, борьба против разума и науки, культ интуиции охватывают все области буржуазной культуры.

Начало XX века, когда сложилось творчество Пруста, — перевал

от материализма и художественного реализма буржуазного расцвета к субъективистскому вырождению науки и искусства буржуазии в эпоху ее крушения. Взятая в этом процессе фигура Пруста становится очень колоритной.

Его ненависть к разуму и науке осознается типической, если вспомнить, какой огромный резонанс имела иррационалистская философия Бергсона или Зиммеля, если вспомнить, насколько была охвачена влиянием бергсоновского интуитивизма французская буржуазная литература. Если Пруст пытался замкнуться от причинных закономерностей в своем мире Времени, то разве это не созвучно Виндельбанду и Риккерт, пытавшимся окопаться от них в мире культурных ценностей, и всей реакционной плеяде борцов против причинности с точки зрения телеологии? И когда Пруст пишет об относительной природе движения и разворачивает солипсистскую картину исчезающего материального мира, то нельзя не связать это с субъективистским перерождением буржуазной науки, в частности физики тех лет, влияние которой совершенно явно ощущается на творчестве Пруста.

Пруст — одна из самых ярких фигур субъективистского искусства той эпохи, которое он отобразил в своих Эльстирах и Вентейлях. Валери Ларбо прав, настаивая на его теснейшей связи с эстетикой символизма. Пруст — художник империалистического упадка — поднял и развил дальше иррационалистскую линию декадентского искусства «конца века». Влияние Бергсона на буржуазную литературу, которое так явно раскрывало ее разложение, что даже пугало некоторых буржуазных идеологов, — это влияние Пруст выразил с наибольшей силой. Наряду с Джойсом, с которым, впрочем, в стилевом отношении он имеет очень мало общего, Пруст останется своего рода классиком субъективистского вырождения буржуазной литературы.

Но в Прусте очень явно ощущается, что писатель сложился еще в довоенную эпоху. Изображенный им мир, несмотря на явственный запах тления, несмотря на всю его зыбкость, еще сохраняет известную неподвижность, патриархальность, еще может быть дан в тонах идиллических. Для Пруста еще типично большое спокойствие его романа.

После войны интуитивизм охватывает широчайшие круги буржуазной литературы. Французские ученики Пруста послевоенных лет, сюрреалисты, дадаисты, англо-американские джойсисты, писатели, культивирующие Фрейда, — все они в основном сродни Прусту. Но как изменился облик этой литературы. От Пруста до Морана, от Пруста до дадаистов или писателей группы «Транзишен» — какая перемена интонации! Элементы гниения разрослись, заполняя творчество. Вместо спокойствия у Пруста преобладают истерические ноты. Только намечавшийся у Пруста процесс расшатывания образа доходит до полного алогизма, до зауми, до бреда.

Во Франции послевоенных лет победившая и охмелевшая от своей победы буржуазия подняла Пруста на щит за его «новаторство». Нагло смакующая жизнь буржуазия оценила его за богатство и изощренность ощущений, за талант дегустатора. К тому же, хотя Пруст

сам и не формалист, но писатели вроде Ж. Жироду восприняли его по-формалистски. То, что у Пруста было болезненным нагромождением патологически изошрившихся ощущений, у них стало жонглерской, надуманной игрой в нагромождение метафор. Тот факт, что послеверсальская французская буржуазия, истерически предававшаяся оргиям и упоенным наслаждениям, культивировала Пруста, лишний раз подчеркивает, насколько его творчество апологетично. Но в дальнейшем та защита капитализма, которую дал Пруст, показалась буржуазии уже недостаточно активной. Пруст еще был агностик. Пруст еще был сравнительно аполитичен. Пруст был слишком пассивен. И фашизирующаяся французская буржуазия устами своих критиков и публицистов требует «преодолеть» подобное искусство и заменить его литературой фашистской, политически агрессивной, волюнтаристской, литературой, уже не «убегающей» от событий, а воспевающей фашистский террор.

Когда мы с своей стороны оцениваем место и значение Пруста, мы видим в нем величайшего художника буржуазного упадка, завершающего ряд крупнейших писателей французской буржуазии. Сравнивая его с классиками буржуазного реализма, мы видим весь путь буржуазной литературы. Огромный роман Пруста напрашивается на сравнение с грандиозными циклами Бальзака или Золя. Но «Человеческая комедия» раскрыла «анатомию капиталистического общества». Но эпопея «Ругон Маккаров» развернула широчайшую картину II империи. В 15 томах Пруста мы видим мир ощущений Марселя Пруста, и только сквозь них — картину буржуазной Франции. Бальзак и Золя стремились охватить важнейшие процессы своей эпохи, стремились к крупным социальным обобщениям. Рядом с ними Пруст поражает своей болезненностью и опустошенностью. Его облик трагичен — огромный талант, утонченная культура и вместе с тем убогость, узость горизонта, пошлость идейного уровня, подхалимское лакейство перед верхами, бессилье поднять крупнейшие проблемы своей эпохи.

Все это подводит к проблеме взаимоотношений Пруста и советской литературы.

Многих у нас привлекает в Прусте тонкость его восприятий. Нельзя отрицать, что узость его мирка связана с исключительным богатством и культурой чувственного ощущения. Цвет, запах, вкус — мелочи обывательского физиологического бытия просмакованы с болезненным обилием оттенков. Но нужно подчеркнуть, насколько изошренность ощущений Пруста чужда и противоположна той культуре восприятий, которая безусловно нужна советской социалистической литературе. Изошренность Пруста наиболее удаляет его от объективных свойств изображаемого им мира. «Преодоление автоматизма» означает для него создание такого ощущения, которое совершенно чуждо всякому другому человеку, которое совершенно «не типично». Но это бесконечно чуждо и противоположно литературе социалистического реализма. Она также по своему должна преодолевать «автоматизм восприятия». Но для нас это означает — преодолевать

поверхностное, случайное, обывательское восприятие вещей, людей и процессов. Это значит — научиться выделять в восприятии самое глубокое, самое типическое и существенное. «Правдивость» Пруста означала: образ = психическому ощущению. Наша правдивость требует от образа, чтобы он правильно отображал явление реальной жизни. Это тоже культура восприятия, но совсем иная, связанная со всем богатством познания мира и ролью в нем синтезирующей, обобщающей силы разума.

Нет, значение Пруста для нас, думается, лежит в другой плоскости. Он останется в литературе, как «классик» буржуазного паразитарного загнивания. Его нужно изучать, во-первых, как изумительный образец субъективистского упадочного искусства. Но основная художественная ценность Пруста в том, что в отличие от всяких дадаистов и заумников мы можем сквозь субъективистскую ржавчину увидеть в его романе огромную убедительную картину загнивания. В этом познавательная ценность Пруста. Если Бальзак дал «анатомию капиталистического общества» эпохи его расцвета, то Пруст создал своеобразный «Handbuch» патологии умирающего капитализма. И мы ценим в Прусте то, что, являясь по сути апологетом этого общества, он как художник вынужден был раскрыть его дряхлость, его умирание, его обреченность.