

МАРСЕЛЬ ПРУСТ  
СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

ПРЕДИСЛОВИЕ А. В. ЛУНАЧАРСКОГО

ТОМ ТРЕТИЙ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
ЛЕНИНГРАД

34-17

172-3

a

В ПОИСКАХ ЗА УТРАЧЕННЫМ ВРЕМЕНЕМ

ГЕРМАНТ

ПЕРЕВОД А. А. ФРАНКОВСКОГО

Вступительная статья  
Н. Рыковой

34-17

172-3



Заказ № 486 . . . Пор. № 10

Книга имеет: 710 . . . стр. . . . иллюстр.

44 . . . табл. . . . карт.

Примечания:

Расписка отв. за подгот. в перепл. . . . . 3

## MARCEL PROUST. — A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU

## III. Le côté de Guermantes

*Переплет, форзац и  
книжные украшения  
по рисункам  
Ю. Д. Скалдина*

## НА ПОСЛЕДНЕМ ЭТАПЕ БУРЖУАЗНОГО РЕАЛИЗМА

(ТВОРЧЕСТВО МАРСЕЛЯ ПРУСТА)

## I

Когда французские критики пишут о Прусте, в их работах очень часто значительное место занимает биография: так, в известной книге Леоп-Риетте Quint больше половины всего количества страниц занимает «очерк жизни» Пруста, и «очерк творчества» живет как бы отраженным светом жизнеописания. Не то, чтобы все творчество Пруста объяснялось данными биографии, но творческий облик писателя не получается без нее, не возникает. Прустовская биография, несмотря на свою абсолютную бедность событиями, в известном смысле патетична, и буржуазного критика-эссеиста покоряет эта патетика, дающая возможность нарисовать читателю своеобразный лирический портрет Пруста.

Автор «Поисков за утраченным временем» был уже немолодым человеком, когда перед самой войной и в годы войны стали появляться первые тома его 15-томной (во французском издании) эпопеи. До этого он печатал статьи-эссе о литературе, искусстве и жизни «большого света» в различных периодических изданиях, выпустил книгу новелл «Утехы и дни» («Les plaisirs et les jours»). Широкой публике как писатель он был совершенно неизвестен. Его знали в литературных кружках и в великосветских салонах Сен-Жерменского предместья как приятного человека, умного и остроумного собеседника. Эти качества он сохранил и тогда, когда неизлечимая болезнь (тяжелая форма астмы), осложненная повышенной нервной чувствительностью, заставила его расстаться с любимой им светской жизнью и превратиться в затворника, целиком отдавшего себя одному лишь творчеству. Пруст был обречен и хорошо знал, что умирает. Но те годы, когда он начал умирать, оказались годами интенсивнейшей творческой жизни. Состоятельный рантье, он жил с двумя или тремя слугами посреди книг и безделушек, днем спал или лежал без движения, ночью работал и виделся с друзьями. Он не выносил никаких мало-мальски редких звуков и

запахов: обитые пробкой стены и тяжелые портьеры отделили его от внешнего мира, куда он делал только случайные, большей частью внезапные, импровизированные вылазки. Однако этот мир не становился для него далеким и чуждым: он читал о нем, слушал рассказы и сплетни друзей, он вспоминал о нем в своей пробковой комнате, и память становилась для него, как он сам это признавал, «единственной подлинной реальностью».

Так писались «Поиски за утраченным временем». Сперва, при появлении первого тома, лишь очень немногие критики поняли, что перед ними нечто необычное и глубоко-значительное. Большинство (в рядовых читателей и критиков) просто проглядело «В сторону Свана». Кое-кто (эти, пожалуй, почували правду лучше проглядевших) возмутился «непонятностью» и резко заявил протест. Слава пришла после войны, неожиданно и шумно. Появились восторженные статьи, большие гонорары, переводы на иностранные языки, американцы, специально приезжающие из-за моря посмотреть на Пруста, букеты, которые приходилось убирать или выбрасывать, не взглянув на них (большой писатель задыхался от их запаха). Но дело шло к концу. Пруст уже знал, что не увидит напечатанным всего, что написал. Надо было хотя бы дописать последние страницы, доправить корректуры выходящих томов. Когда в 1922 году он умер, обессиленный болезнью и своей лихорадочной погоней за утраченным временем, оно в это время лежало у него в руках, как метерлинковская синяя птица, которую наконец поймали: последние страницы последнего тома («Обретенное время») были дописаны, хотя и не отделаны. Следы спешки заметны и на «Обретенном времени», и на «Исчезновении Альбертины», и на «Пленнице».

Буржуазные эссеисты избегают делать выводы из преподносимой ими биографии Пруста: они обычно ограничиваются намеками на ее особую значительность для постижения его творческого облика. Последуем за ними в том, что касается выводов, и не будем обсуждать вопроса о том, были ли бы написаны «Поиски за утраченным временем», если бы Марсель Пруст не был болен астмой и не вращался в Сен-Жерменских салонах. Для нас, как, впрочем, и для большинства тех же эссеистов, Пруст прежде всего — огромное литературное явление, своеобразнейший новатор в области буржуазного реалистического романа. И не обращение к его биографии даст нам ответ на вопрос о том, что такое творчество Пруста и как возможно было его новаторство.

О реализме мы говорим потому, что, подобно большим произведенным классиков буржуазного романа, подобно таким сериям, как

«Человеческая комедия» Бальзака или «Ругон-Макары» Зола, «Поиски за утраченным временем» тоже роман-эпопея о «человеке» и «обществе» в их взаимоотношениях. Мало того, реализм Пруста — тоже «критический», хотя, как мы увидим впоследствии, критицизм его не имеет ничего общего с критицизмом Бальзака, Стендаля, Флобера и исходит из совершенно иного источника.

Как рождается, как возникает сюжет в классическом буржуазном романе? Его создает столкновение или во всяком случае противопоставление друг другу индивидуума и общества, героя и среды, человека и мира, сознания и действительности. Но противопоставление это есть, разумеется, в то же самое время и некое единство: действительность имеет определенный примат, герой — часть действительности, она существует как первоначальная данность, даже если порою ей случается играть роль фона для выдвинутого на авансцену героя. Поведением и характером этого героя — буржуазного человека — проверяется буржуазная действительность, через него автор обследует и судит ее, причем безразлично — солидарен ли он со своим протагонистом или отмежевывается от его мыслей и поступков. Это, рождающее сюжет буржуазного романа, взаимоотношение героя и действительности в «наивной» (условно говоря) форме осуществляется еще у писателей XVIII века, восходя к «Дон-Кихоту» Сервантеса. Авторы «Молль Флендерс», «Жиль Блаза», «Том Джонса» и др. отправляют своих героев «путешествовать» по городам и весям или, в пределах одного замкнутого пространства, по домам и людям, представляющим различные «социальные и бытовые пейзажи»: человек пропускается через мир, но ему положено бывает действовать по законам и обычаям этого мира, как его неотъемлемой части. То же самое, в сущности, у Бальзака. Заставляя Растиньяка, Вогрена, Люсьена де Рюампре завоевывать себе место в обществе, рассказывая о судьбе Цезаря Биротте, несчастных отца Горио и махинациях кузины Бетты, он через них дает проекцию на само общество. Только у Бальзака зависимость героя от действительности подчеркнута с особенной резкостью: торжествует он или гибнет — его существование имеет художественный смысл лишь постольку, поскольку данная человеческая судьба показательна для данной среды, данного общества, данного мира, для управляющих ими непреложных законов. Стендаль в «Пармском монастыре», «Красном и черном», «Люсьене Левене» очень категоричен в противопоставлении героя и общества, герой у него бесконечно важен и очень выделен, но лишь для того, чтобы заострить момент суда над действительностью, герой у Стендаля — положительный, он

не нормален для окружающей его реальности, он в большей степени, чем другие персонажи, свободен от «социальных мотивировок» (в обрисовке характера и поведения), он более «романтичен», чем судимая через него и потому реалистически поданная среда. Приблизительно такое же положение у Флобера в «Госпоже Бовари» и «Воспитании чувств». Эмма Бовари и Фредерик Моро одинаково отталкиваются от своей обстановки, от мелкости и убожества буржуазного быта, буржуазной активности, буржуазных страстей: они и интересны лишь постольку, поскольку не признают своего окружения. Зато это окружение у Флобера интересно само по себе. Париж 1848 года, радикальные фразеры, трусливые и свирепые буржуа затирают чувствительного Фредерика. Сильный характер Эммы, ее упорство в жадности к воображаемой красивой жизни бледнеют перед еще более упорной навязчивостью жуткого провинциального бытовизма, даже перед образом воплощающего всю мерзость действительности аптекаря Омэ. У Золя и натуралистов (особенно у Золя) внешний мир поглощает, растворяет в себе героя: его в сущности и нет. Он — средний человек во всех смыслах и потому даже композиционно оказывается деталью общего плана. Другой вопрос, — нас здесь не интересующий, — что такая практика мельчит антибуржуазную критику, и что к тому же исходные позиции натуралистов (биологическая причинность) порочны и знаменуют собою деградацию реалистического стиля.

С наступлением империалистической эпохи буржуазный роман поворачивается спиной к социальной тематике и социальным проблемам. Возникает лирическая проза, лирический роман, строящийся по принципу стихотворения, рождается лирический герой. Социально значимая тема возвращается в роман в творчестве М. Барреса и П. Адана, когда обострение политической ситуации во Франции поставило в порядок дня необходимость выступать с апологетикой буржуазных лозунгов. Но апологетический реализм в буржуазной литературе не состоялся: и Баррес и Адан не изображают действительности, а творят миф об общественных процессах и отношениях. Их вещи живы лирическим импрессионизмом, в котором правдиво отражается субъективная эмоция этих писателей, да еще пластичностью детали (своеобразный эстетизованный натурализм).

Марсель Пруст учился у классиков буржуазного реализма, он работал в традициях Бальзака, Флобера, но он передвинул, точнее — переосмыслил основное, создающее сюжет буржуазного социального романа, соотношение. Тоже занятый больше всего внешним миром и связями с ним своего протагониста, он, однакоже, лишил этот

внешний мир его первоначальной объективной реальности, столь очевидной и само собою разумеющейся для классиков реализма. Внешний мир, буржуазная действительность конца XIX — начала XX века, картина общества (французской крупной рантьеверской буржуазии, срастающейся с аристократией) заполняют роман, но показаны в нем не как непосредственная данность, а как содержание сознания, огромный комплекс представлений, мыслей и переживаний героя (рассказывающее «я»), которого зовут Марселем, как самого Пруста, который, как сам Пруст, сын богатых буржуа (un fils de famille), подобно ему — болен, подобно ему — вращается в аристократических салонах и занимается литературой. Это биографическое сходство и мемуарный стиль и тон повествования не должны, конечно, быть поняты буквально: они являются лишь внешним выражением того факта, что здесь наличествует уже полное принципиальное совпадение героя и автора, намечавшегося у символистов в их асоциальном лирическом романе (А. де Ренья, ранний Баррес и др.).

Но если действительность дается лишь как содержание сознания рассказчика, ее «социальный диапазон» (если можно так выразиться) неизбежно должен быть ограничен. И в этом второе кардинальное отличие Пруста от его великих предшественников. С каких бы точек зрения ни оценивали они действительность, какой бы ни была та социальная группа, от имени которой они говорили, их установка была бесконечно далека от какого бы то ни было самоограничения. Бальзак знает верхи буржуазии и дворянства Парижа и провинции, он включает в свое поле зрения полусвет, литературную и артистическую богему, газетчиков, промышленников, купцов, ремесленников, крестьян, духовенство, он бросается из Парижа в самую глубь провинции, он изучает бюрократию, армию и т. д. «Воспитание чувств» Флобера — роман о Париже 40-х годов прошлого столетия, но это «весь Париж». Универсальные претензии Золя общеизвестны: у него тоже «вся Франция» от аристократии до пролетариата.

Не то у Пруста. Автор «Поисков за утраченным временем» замянут, словно в своей пробковой комнате, в той «среде», к которой он сам принадлежит (паразитически буржуазно-дворянская верхушка класса капиталистов). Ничего другого он не видит и не знает, и это настолько бросается в глаза, что даже такие буржуазные исследователи, как Курциус,<sup>1</sup> пространно говорят о «рантьеверской идеологии

<sup>1</sup> Der französische Geist im neuen Europa. 1925.

и рантьеерской ограниченности» Пруста. И, действительно, для него существует только городок Комбре, о котором, в его изображении, может создаться такое представление, будто вся французская провинция состоит из рантье и превратившихся в помещиков буржуа, да нескольких буржуазных (Вердюрены, Свавы, Блоки) и аристократических (герцоги Германтские) особняков в Париже. И это общество взято в его статическом, никем и ничем не угрожаемом, в его, так сказать, растительном бытии. В дальнейшем мы внимательно остановимся на вопросе о пресловутом снобизме Пруста, но здесь уместно сказать, что представители других классов и групп отсутствуют в «Поисках» не потому, чтобы автор относился к ним с высокомерным презрением, а потому, что они попросту выпадают из его поля зрения. Служанка Франсуаза, которой уделено вообще так много внимания, разумеется, не в счет. Она не «типическое социальное явление»: недаром сам Пруст подает ее как своеобразный феодальный пережиток, вынося за одну скобку с самой герцогиней Германтской. И потому так остро запоминаются у Пруста такие места, как обед в бальбекском отеле, где взгляд рассказчика случайно замечает бедняков, собравшихся за окнами, «чтобы посмотреть на исполненную роскоши, колыхающуюся в золотом водовороте жизнь этих людей, столь же необыкновенную в глазах бедняков, как жизнь рыб или странных моллюсков (большой социальный вопрос: всегда ли стеклянная стена будет ограждать пир этих редкостных животных и не придут ли неведомые люди, которые жадно «глядят из темноты», чтобы выловить их из аквариума и съесть)». Но такие прозрения — почти уникальный случай. События французской истории последних десятилетий допускаются в книге Пруста лишь в той мере, в какой они затрагивают Вердюренов и Германтов. В первых томах «Поисков» много говорится о деле Дрейфуса, но именно говорится: знаменитое «дело», всколыхнувшее всю Францию, у Пруста — тема салонных разговоров и более или менее равнодушных споров между теми буржуа и дворянами, которые, как Ориана, герцогиня Германтская, и маркиз де Сен-Лу — дрейфусары, и теми, кто, как барон де Шарлюс, против Дрейфуса, да еще — материал для соображений о том, что из-за этого дрейфусарства Орианы ее муж, герцог Германтский, не прошел в председатели Жокей-Клуба. То же самое и с империалистической войной. Та глава последнего тома «Поисков», в которой говорится о войне, так и называется «Г-н де Шарлюс во время войны. Его мнения и удовольствия». Мы узнаем, что г-н де Шарлюс был германофилом по тем-то и тем-то причинам, главные из коих — его феодально-аристократические предрассудки и бавар-

ское происхождение его матери, что, наоборот, маркиз де Сен-Лу героически погиб, защищая республиканское отечество, и что война сильно облегчила г-же Вердюрен, проявившей самый демонстративный патриотизм и всячески «работавшей на оборону», проникновение в Сен-Жерменское предместье и затем вступление в брак с принцем Германтским. Точка зрения самого автора-рассказчика благонамеренно-патриотическая, но не это как раз характерно для Пруста как для идеолога паразитической буржуазии, абсолютно не ощущающего истории, исторического и социального смысла событий и процессов, совершающихся вокруг него, а его своеобразнейшая «философия войны», сводящая огромное историческое событие к масштабам частной ссоры двух индивидуумов. «Но подобно тому, как есть тела животных и тела человеческие, то есть скопления клеток, каждое из которых по отношению к отдельной клетке кажется величиной с гору, точно так же существуют огромные организованные кучи индивидуумов, которые называются нациями; жизнь их только повторяет в увеличенном виде жизнь составляющих их клеток, и кто неспособен понять тайну реакции и законы последних, будет произносить лишь пустые слова, если заведет речь о борьбе между нациями». Вот что говорит Пруст о войне; затем он добавляет: «Так с некоторых пор крупная фигура Франция, наполненная до периметра миллионами маленьких многоугольников разнообразной формы, и фигура Германии, наполненная еще большим количеством многоугольников, затеяли между собою одну из тех распрей, какие затеваются в известной мере между индивидуумами». Ни один художник буржуазного упадка до Пруста не выражал с такой принципиальностью своего камерного понимания общественного процесса.

## II

Итак, внешний мир, изменяющаяся действительность, существует в романе как непрерывный «поток сознания» автора-рассказчика. Но мы уже говорили, что подлинной реальностью Пруст считает не то, что происходит или переживается, а то, что возникает в памяти. Отсюда — «Поиски за утраченным временем», то есть тема погони за временем. «Поиски» эти означают в то же время погоню за ускользающими вещами, за утверждением некоей объективной реальности, хотя бы и не изначально данной, а опосредствованной.

Но у Пруста поставлен знак равенства между «объективным временем» и «субъективной памятью». Непосредственное, так сказать, движение жизни, людей и вещей заменено процессом припоминания

событий и переживаний, начиная с детских лет рассказчика. Это — обстоятельство первостепенной важности и прежде всего — для композиции романа. Последовательно развивающаяся линия от предшествующего во времени к последующему, как в классическом буржуазном романе, постоянно разрывается и перебивается. Непоследовательность в процессе субъективного припоминания отражается в романе как беспорядок в наложении «временных пластов», как путаница «отрезков» времени. Дойдя в своем припоминании вещей и событий до какого-либо определенного момента, рассказчик по ассоциации перескакивает к тому, что было на много раньше или же, наоборот, случилось лишь впоследствии: самый показательный и самый «объемистый» пример — эпизод «Любви Свана», повествующий о событиях, происшедших чуть ли не до рождения рассказчика, по помещенный уже после рассказа о годах его детства. То же самое — история любви Марселя к Альбертине: там последовательность все время нарушается смешиваньем переживаний настоящего времени с тем, что рассказчик (Марсель) чувствовал до них и даже после. Нарушение временной последовательности входит в систему, и потому зачастую совершенно теряется ощущение «объективного» времени: читатель перестает соображать, когда же в сущности происходило то, о чем рассказывается в данный момент. Это «вымывание» объективного времени усугубляется еще и тем, что Пруст старательно избегает приурочивать то, о чем он повествует, к определенным датам, упоминать числа или цифры годов. Так, например, мы совершенно не знаем, сколько времени прошло между окончанием войны и утренним приемом у Германтов, которым завершается роман, а между тем на приеме оказывается, что все герои Пруста необычайно постарели, и самого рассказчика слуги Германтов за глаза именуют «папашей», а дочери маркизы де Сен-Лу, бывшей Жильберты Сван, уже шестнадцать лет. Лишь по упоминаниям исторических событий (похороны Гамбетты, дело Дрейфуса, война) узнаем мы, что происшествия и переживания, о которых в данном случае идет речь, происходили в 80-х годах, на рубеже XX столетия или в 1914—1918 годах. Как непохоже это на сугубую точность датировок у Бальзака, Флобера, Стендаля! Пруст строит книгу так, как он переживает: «Таким образом, в любви нужно страшиться не только будущего, как в повседневной жизни, но также прошлого, которое часто осуществляется для нас лишь после будущего, — мы говорим не только о том прошлом, которое становится нам известно впоследствии, но и о том, которое мы давно хранили в себе и которое вдруг научаемся правильно читать» («Пленица», ч. I, стр. 117). Все

это, разумеется, не значит, что Пруст не ощущал времени, — наоборот: чувство, ощущение времени как текучести вещей, у него на первом месте, и одно из самых острых проявлений этого чувства — тема старения у Пруста, образы измененных возрастом людей. Другое следствие того, что внешний мир дан только в сознании рассказчика — это специфическая у Пруста затупеванность событий. В романе в сущности ничего не происходит: все узловые моменты, на которых должен был бы держаться сюжет, отодвинуты куда-то вглубь, буквально загнаны за кулисы. Так обстоит дело с женитьбой и смертью Свана, о которых лишь упоминается (тогда как Сван — главное действующее лицо в первых двух томах), с трагическим концом Альбертины, о котором рассказчик узнает из письма и обстоятельство которого остаются довольно туманными, так обстоит с замужеством Жильберты, со смертью Сен-Лу (о ней тоже лишь бегло упомянуто). Зато моменты, даже не заслуживающие названия событий, какие-нибудь совершенно будто бы незначительные факты, поступки действующих лиц, жесты, внезапно вырастают в нечто сугубо значительное, важное, снимаются крупным планом, как кино-кадры, где должно быть уловлено и доведено до зрителя (здесь — до читателя) выражение глаз, движение мускулов лица и т. п. Так и должно быть. Пруст не изменяет своему реализму, ибо для сознания «непосредственные данные» его, выражаясь терминами Бергсона (здесь, разумеется, — ощущения и переживания рассказчика), реальнее и важнее всего, реальнее и важнее всяких событий и происшествий. Вот почему, например, в третьем томе («Германты») неожиданно такое огромное значение приобретает случайный (то есть не движущий судьбы персонажей) разговор по телефону между рассказчиком и его бабушкой. Такие, в объективном плане как будто бы незначительные моменты, разрастаясь до степени крупных событий, выделяются стилистически. Интонация автора-рассказчика приобретает необычайную, казалась бы, ничем внешне не мотивированную взволнованность, фраза расцвечивается самой щедрой образностью, гиперболически нагнетаются «возвышающие» метафоры: в том же эпизоде с телефонным разговором появляется целое лирическое стихотворение о телефонных барышнях, появляется для того, чтобы подчеркнуть особую, но не мотивированную никакими «житейскими основаниями» важность эпизода.

Впрочем, память, как метод постижения реальности, у Пруста, если позволено так выразиться, — двухступенна. Обычное припоминание, то есть логический процесс припоминания, только подводит к вещам. Подлинное их постижение дано иной памяти — подсозна-

тельной, интуитивной, памяти, которую рождает в человеке (здесь — в «рассказчике» Пруста) непосредственное ощущение и представление внешнего мира. В первом томе «Понсков» («В сторону Свана») есть ставшее знаменитым место, эпизод, когда рассказчик пьет чай с пирожным madeleine, и вот внезапно вкус размоченного в чае печенья вызывает в нем непонятную радость, заставляя его вновь пережить одно из ощущений детства, когда таким же печеньем и тоже размоченным (только в липовой настойке) угощали его в Комбре в доме тетки. То же блаженное состояние овладевает рассказчиком в последнем томе, когда плиты, которыми вымощен двор в особняке Германтов, напоминают ему площади Венеции, и т. д. И так же точно испытывает Марсель в «Исчезновении Альбертины» не тогда, когда сознательно вызывает в своей памяти образ умершей, а когда видит предметы, напоминающие ему, что в такой-то день и час Альбертина таким-то движением коснулась их, и т. п. Воссоздает и творит только чувственная память (она же интуитивная), разум и воля — бессильны. «Но когда от давнего прошлого, — говорит Пруст, — ничего уже не осталось, после смерти живых существ, после разрушения вещей, одни только, более хрупкие, но более живучие, более невещественные, более стойкие, более верные, запахи и вкусы долго еще продолжают, словно души, напоминать о себе, ожидать, надеяться, продолжают, среди развалин всего прочего, нести, не изнемогая под его тяжестью, на своей едва ощутимой капельке огромное здание воспоминания» («В сторону Свана»). По этой же самой причине такое огромное значение имеет у Пруста метод характеристики персонажей, основанный на «чувственном ощущении» того или иного из них, на подчеркивании тех черт, которыми они внешне выделяются, которыми они производят «чувственное впечатление». Пруст любит раскрывать подлинную сущность создаваемых им людей, или скрытые, а значит, и наиболее существенные стороны их психики, в патологии их поведения, манер, бессознательных особенностей их речи или интонации. И это далеко не то, что методы живописания персонажей, созданные классическим буржуазным реализмом и развитые натуралистической поэтикой, например, известный способ «речевой характеристики» героя. Когда Флобер вкладывает в уста аптекаря Омэ гротескно звучащие «научные» тирады или трескуче-либеральные фразы, — это характеризует Омэ прямо и непосредственно как ханжу научного позитивизма и буржуазной демократии. У Пруста такие моменты — почти всегда намек на какие-то подземные глубинные черты характера или психи-

ки, они почти всегда для персонажа — способ «скрыть» нечто, для автора-рассказчика — способ прозреть, почувствовать это скрытое. Так, Сван, произнося некоторые избитые, педантически или высокопарно звучащие выражения, как бы берет их в кавычки, желая убедить, что он выше такого словоупотребления, но в то же время показывая, что не может без них обойтись; так, раздражающее лукавство и неуверенность улыбок, манер, интонации доктора Котара («В сторону Свана») и стремятся замаскировать невоспитанность и застенчивость доктора и одновременно разоблачают их; так, постоянные (ни к селу ни к городу) переспрашивания Альбертины («Пленение») и рассчитаны на то, чтобы облегчить ей возможность «смазать» перед ответом, и могут достигнуть этого, только неврирая подозрения Марселя (рассказчика) и подсказывая ему правильное истолкование этой «речевой манеры» Альбертины. Портрет инженера Леграндена в первой части первого тома весь сделан таким именно методом. Легранден афиширует себя как демократа и ненавистника знати, кроме того он — «поэтическая душа» и любит произносить пространные лирические тирады о красотах природы, весьма литературно оформленные, с изысканными метафорами и т. п. На самом деле и радикальные фразы и декламация о природе — для Леграндена только способ скрыть от других и даже от себя самого тот факт, что «Легранден говорил неправду, утверждая, будто он не любит ничего, кроме церквей, сиянья луны и молодости; он очень любил людей, живущих в замках... Легранден был сноб». И для Пруста весьма характерно, что истинный облик его персонажа раскрывается автору-рассказчику внезапно, когда он обращает внимание на одно движение, один жест Леграндена: «Не знаю почему, это волнообразное движение чистой материи, этот чисто плотской ток, без малейшего намёка на какую-либо одухотворенность, эта волна, энергично подтегиваемая каким-то весьма низменным рвением, вдруг пробудили в моем уме представление о возможности другого Леграндена, совсем непохожего на того, с которым мы были знакомы». Интуитивное постижение истинной сущности людей (как и вещей) рождается в впечатлении от них, чувственной атмосферой, вокруг них создающейся. Но сама необходимость проникать в них, угадывать, делает героев Пруста таинственными, недосягаемыми даже тогда, когда они самым детальным образом проанализированы. И Пруст вынужден признать, что даже его «единственно-правильный метод» познания людей и вещей не дает их адекватного постижения: «Мы вынуждены основываться на показанных одних наших чувствах, и мы спрашиваем себя перед лицом этого единичного и ни с чем не

связанного воспоминания, не сделались ли наши чувства жертвой галлюцинации; в результате жесты такого рода, единственно только и раскрывающие нам подлинный характер человека, чаще всего оставляют нас в некотором сомнении» («В сторону Свана»).

Все, писавшие о Прусте и во Франции и за рубежом ее, постоянно указывают на то, что мир в представлении Пруста текуч и изменчив, что люди и вещи у него непрерывно меняются, что, например, Сван первой части первого тома (постоянный гость родителей Марселя) ничего общего не имеет со Сваном — любовником Одетты де Креси, а тот в свою очередь непохож на Свана — мужа Одетты, отца Жильберты и завсегда Германтов, что Жильберта-девочка, Жильберта-девушка — аристократка, удочеренная г-ном де Форшвилем и Жильберта — маркиза де Сен-Лу представляют собою три совершенно различных образа, что Сен-Лу — офицер-дрейфусар, Сен-Лу, обуреваемый страстью к Рашели, и Сен-Лу — муж Жильберты и тайный гомосексуалист — никак не увязаны друг с другом. И это, конечно, верно: мир Пруста течет и изменяется. Однако эта изменчивость образов не есть развитие образов, как у классиков реализма. Там эволюция образа объективна и исторична, она предполагает тожество образа самому себе, его непрерывность. У Пруста текучесть уничтожает тожество людей и предметов: они изменяются лишь потому, что их увлекает «поток авторского сознания», потому что их восприятие автором-рассказчиком меняется. Но это воспринимающее и созерцающее «я» само лишено тожества и непрерывности: оно, по свидетельству Пруста, распадается на различные душевные состояния, которые, «несмотря на свою смежность... до такой степени чужды друг другу, до такой степени лишены средств сообщения между собой, что, пребывая в одном из них, я не способен больше понять и даже представить себе, что я желал, чего страшился, что сделал, когда находился в другом» («В сторону Свана»).

Это отсутствие тожественности, однакоже, не лишает персонажей Пруста психологической правдивости. В области наблюдения и познания так называемой «внутренней жизни» человека Пруст сделал, быть может, больше, чем все его предшественники. Многие в человеке увидено, подмечено и, главное, понято Прустом впервые. Мало того, эта наблюдательность Пруста работает на пользу ему как критическому реалисту (см. в конце последней главы).

Под свою художественную, стилевую (в широком смысле слова) практику Пруст сам же постоянно и с сугубой тщательностью подводит теорию: он необычайно щедр на обобщающие высказывания фи-

лософско-мировоззренческого, в частности — гносеологического характера. И эти высказывания и сама практика Пруста как художника основаны на тех же предпосылках, на которых выдвигается здание философии Бергсона.<sup>1</sup> Если работы Бергсона оказали огромное влияние на всю вообще французскую литературу последнего тридцатилетия, то, разумеется, самым законченным и последовательным бергсонизмом следует считать автора «Поисков за утраченным временем». Бергсонизмом является у Пруста прежде всего представление о непрерывной текучести, изменчивости внешнего мира. Утверждение того, что мир этот не может быть адекватно понят методами рационалистической логики, что лишь чувственная интуиция, основывающаяся на «непосредственных данных сознания», может постигнуть истинную природу людей и вещей, — общеизвестное положение Бергсона, получившее художественное воплощение в замысле и композиции прустовского романа. Наконец, идея памяти и тема «утраченного времени»: мы видели, что память у Пруста, в особенности чувственно-интуитивная память, наделена творческой способностью. Именно она и воскрешает забытое, восстанавливает утраченное; помогает вновь «обрести время». Роман Пруста есть показательный бергсонизмский роман даже не столько из-за этих совпадений с основными предпосылками философии Бергсона, сколько из-за тех выводов, которые из него делаются, из-за того культурно-философского заключения, ради которого он написан. Последняя глава последнего тома («Утренний прием у Германтов») разъясняет наконец, что подразумевается под «обретением времени», и смыкает конец романа с его началом. В нем снова звучит лейтмотив радости от внезапного чувственного прозрения в прошлое (эпизод с печеньем, размоченным в чае), но здесь он ступается и торжествует. Входя в особняк Германтов, герой-рассказчик дважды переживает ту же самую радость и опять же по самым незначительным поводам. Но здесь Пруст находит ответ на поставленный им еще в первых страницах первого тома вопрос: «Почему это незначительное воспоминание делает меня счастливым?» Счастье происходит от того, что здесь имеет место творческий акт, освобождающий человека от пут времени и места, от всех и всяческих обусловленностей. Но ведь и философия Бергсона приводит к аналогичному выводу, ставя про-

<sup>1</sup> Бергсона — в первую и, так сказать, ближайшую очередь. Несомненно, однако, что на Пруста оказали огромное влияние воззрения философов-психологистов XIX столетия и в частности — Джемса, который еще до Бергсона учил о «пороке сознания» и ввел этот термин.

блему адекватного постижения реальности, и у него непосредственная интуиция мистически, иррационально увязывает сознание и действительность. Более того, идя опять же вслед за Бергсоном, для которого одной из высших конечных ценностей было искусство, Пруст не боится сделать решительный вывод: раз акт адекватного постижения внешнего мира есть творческий акт, значит, высшей объективной реальностью обладает произведение искусства. И вот в последней главе последнего тома декларативно оформляется отречение автора-рассказчика от жизни в том обществе, которое его окружает, ради того, чтобы воссоздать его в книге, в романе, ибо не жизненная практика дает точное познание, а творческое созерцание. Впрочем, на такой же позиции в отношении искусства стоит Пруст и на всем протяжении «Поисков за утраченным временем». Если героев его можно делить на «положительных» и «отрицательных», то абсолютно утверждает автор-рассказчик не тех, которые активны в практике, не «волевых» людей, а художников-созерцателей: композитора Вентейля, писателя Бергота, художника Эльстира. Чрезвычайно замечателен в этом отношении эпизод смерти Бергота в «Пленниде». Эта в принципе как будто бы мрачная ситуация вкраплена в контекст любовной истории Марселя и Альбертины. Большой, умирающий Бергот узнает, что на выставке голландской живописи есть одна картина Вермера, которой он давно не видел и которую особенно любит. Пересиливая болезнь, он идет на выставку и останавливается перед картиной. Пока он любуется «Кусочком стены, ярко освещенной солнцем», его застигает последний припадок и смерть. И сцена смерти художника, переживающего произведение искусства, неожиданно оказывается взрывом оптимизма в контексте любовной истории, внешне благополучной, а на самом деле полной скрытого взаимного мучительства. И в заключительном абзаце эпизода Пруст готов даже обещать Берготу личное бессмертие за гробом. Уже подмечалось, что о произведениях искусства Пруст любит говорить как о живых людях: они у него не то чтобы производят какое-то впечатление на людей, они активно действуют, существуют как бы сами по себе; именно такой смысл имеет то место в конце первого тома, где Сван слушает сонату Вентейля и где автор-рассказчик прямо заявляет: «Таким образом Сван не совершил ошибки, веря в реальное существование фразы Вентейля... Она... принадлежала к разряду существ сверхъестественных, которых мы никогда не видели, но которые мы тем не менее с восхищением узнаем, когда какому-нибудь исследователю незримо случается прикоснуться одно из них, низвести с божественных сфер, куда он имеет доступ».

и заставить в течение нескольких мгновений проблеснуть перед нами». Мистический характер интуитивного познания вскрыт здесь совершенно отчетливо.

## III

Когда говорят и пишут о трудности Пруста, об усилиях, которые приходится делать для того, чтобы «войти» в его художественную систему, преодолеть сопротивление новизны и освоиться с ней, — имеют в виду его стиль. Затруднения увеличиваются (повидимому, это факт, хотя и редко осознающийся) благодаря тому, что стиль Пруста находится в своеобразном (впрочем, по преимуществу кажущемся) противоречии с принципиальным иррационализмом его мироощущения. В самом деле, исходя из того, что мы говорили о чувственной интуиции и т. п., следовало бы ожидать от «Поисков за утраченным временем» лирического построения фразы, установки на живописную деталь в описании, образности, основанной на знаменитой символистской теории «соответствий» определенных цветов, звуков, запахов между собою и т. д., словом, моментов, характерных для непосредственного лирического переживания вечности мира, рождающего в читателе определенное настроение как отклик на эмоциональную атмосферу, созданную автором. Мы ожидали бы видеть в Прусте модерниста, импрессиониста. Между тем есть, несомненно, какая-то правда в беглом замечании французского критика L.-P. Quint, утверждающего, что стиль Пруста решительно враждебен импрессионизму. Вернее, есть доля правды, ибо Пруст все-таки импрессионист, но особый.

Особое это качество состоит в том прежде всего, что Пруст вовсе не стремится породить в читателе «отзвук», воздействовать на него созданием определенной атмосферы, то есть воздействовать непосредственно. Его задача — объяснить, вернее — описать механизм «чувственной интуиции», он стремится показать, как происходит этот процесс, он анализирует его для того, чтобы сделать более глубоким, значительным, общеобязательным. И ради этого непосредственное ощущение внешнего мира разлагается на составные части. Нельзя не отметить, что именно здесь с поразительной отчетливостью сказывается близость Пруста к Бергсону, близость уже не только идеологическая, но в самом методе письма: работы Бергсона большей частью представляют собою не столько истолкование, сколько описание определенных состояний, причем, желая дать нечто общеобязательное, «научное», Бергсон с большим искусством

«рационально» говорит об интуитивном, бессознательном, даже мистическом. Так же точно поступает и Пруст и — вероятно несознательно — с тою же самой целью.

Пейзаж у Пруста так же акцентирован, так же особо важен, как это полагается в импрессионистской прозе, но он вовсе не рассчитан на то, чтобы непосредственно «впечатлять». Вот характерный пример: «Несколько поодаль течение Вивонны засоряется водяными растениями. Сначала они попадаются в одиночку, например, кананибудь кувшинка, так несчастливо выросшая посреди водяной струи, что та не давала ей ни минуты покоя, и, подобно механически движущемуся парому, цветок приставал к одному берегу лишь для того, чтобы снова отплыть к другому, вечно повторял свой двойной путь. Увлекаемый к одному из берегов, стебель его распрямлялся, удлинялся, вытягивался, достигал крайнего предела растяжения, затем струя снова подхватывала его, зеленый трос сворачивался и приводил бедное растение к его исходному пункту, могущему быть названным так с тем большим правом, что оно ни на секунду не оставалось там и обречено было снова повторять свое неизменное движение». Дальше идет столь же обстоятельное, рассыпающееся в мельчайшей детализации описание искусственных кувшинковых насаждений, водяных садов на Вивонне, и, наконец, пейзаж, как это и характерно для иррационалистической поэтики, переводится в романтически преображенный план — «водный цветник» становится «небесным», «ибо он давал цветам почву тона более драгоценного, более волнующего, чем тон самих цветов; и сверкала ли она под кувшинками в полдень калейдоскопом молчаливого, ненасытного и переменчивого счастья, или же наполнялась, словно далекий какой залив, розовыми грезами закатного солнца, но всегда гармонируя, вокруг более устойчивой окраски венчиков лилий, с тем, что есть самого глубокого, самого мимолетного, самого таинственного, — с тем, что есть самого бесконечного, — в каждом мгновении: и в полдень и вечером водяные эти лилии ввели, казалось, в лоне самого неба». В этой детализованности, обстоятельности, уточненности есть своеобразный педантизм, диссоциирующий с импрессионистичностью и иррациональностью замысла, само построение фразы как-то «научнообразно» и интонация ее наставительна. В первой части «Пленницы» несколько страниц посвящены описанию пробуждения Марселя и того впечатления, которое производят на него крики разносчиков на улицах, рождающие в его уме различные ассоциации, то перенося в обстановку опер Мусоргского, то в сказочное средневековое метерликовское театра. «Наивный», если позволено так выразиться, импресси-

онист создал бы здесь лирический отрывок, у него получился бы синтетизированный «непосредственно данный» образ. Пруст расчленяет, анализирует, он изучает и разлагает свою эмоцию. Его импрессионизм — «умный», рассуждающий, аналитический.

То же самое происходит с изображением психологических переживаний, всяких душевных движений и состояний. Пруст старательно избегает их непосредственного показа. Рассказчик «Поисков за утраченным временем», занятый исключительно или почти исключительно мыслями о том, что чувствуют и думают окружающие его люди и он сам, больше всего рассуждает о чувствах и чужих и даже своих собственных. Все перипетии любви юного Марселя к Жильберте («Под сенью девушек в цвету») рассказаны почти всегда нижеследующим образом: «Мои страдания видоизменялись, я с удивлением замечал в самом себе ныне одно, завтра другое чувство, обычно внутреннее той или иной надеждой, тем или иным опасением, связанным с Жильбертой, с Жильбертой, которую я носил в самом себе. Мне надо было сказать себе, что та, другая, настоящая, может быть совершенно непохожа на эту»... и т. д. И почти всегда же эти соображения о личном опыте переходят в некое, почти в дидактическом тоне выдержанное обобщение: «В периоды, когда печаль еще длится, хотя и ослабевает, надо различать то ее проявление, которое вызывает в нас постоянная мысль о самом человеке, и то, что возбуждают в нас некоторые воспоминания, та или иная насмешливая фраза, сказанная нам, то или иное слово в полученном письме. Имея в виду описать разные формы печали в дальнейшем, в связи с любовью более поздней, заметим, что первая форма ее проявления бесконечно менее мучительна, чем вторая. Это обусловлено тем, что наше представление о человеке»... и т. д. и т. д. Приведенная цитата взята совершенно случайно, она типична: такие обобщения опять переходят к личным переживаниям и обратно. Пруст дает замедленную съемку психических состояний для того, чтобы максимально углубить их анализ, захватить самые скрытые пласты сознания и подсознания. Отсюда пресловутые длинные периоды его романов с обилием вставных предложений, абзацев в скобках. Говорящая о подсознательных часто переживаниях, о самых иррациональных душевных движениях фраза строится нарочито рассудочно, в ней перечисляются причины, вызвавшие то или иное событие психической жизни, она изобилует рассчитанными на сугубую точность «рассудочными» сравнениями, зачастую привлекаемыми из области точных и естественных наук. Именно здесь становится ясно, как и в чем отличается от Пруста Джеймс Джойс, который ведь

тоже занят «глубинами подсознательного», тоже принципиальный иррационалист, у которого в «Улиссе» тоже через сознание герой пропускается бытие, а не наоборот, как у классиков реализма. Рационалистическое обличье прустовского стиля было обусловлено, разумеется, нормами духовной жизни (в частности — эстетическими нормами) той общественной группы, от имени которой он выступал.

Можно ли говорить, как это делают некоторые западные критики, что Пруст воскрешает в современной французской литературе стилистические традиции классицизма XVII—XVIII столетий? Эти критики, в особенности французские, любят усматривать «классицизм» в самых разнородных вещах, и «классиками» у них оказываются самые различные писатели: «классик» с какой-то точки зрения Андре Жида (классические традиции обнаруживаются у Жюль Ромена (и вообще в унанимизме), классики Баррес и Мореас, классик Валери, классик, наконец, и Марсель Пруст. С начала текущего столетия буржуазная критика начинает требовать создания «нового классицизма». В основном этот поход инспирировался идеологами правых и шел под реакционными лозунгами: одним из первых его вдохновителей был Шарль Моррас, руководитель монархического органа «Action française», для него возвращение к нормам XVI и XVII веков было залогом внедрения дисциплины и порядка в литературу и искусство, как одну из ведущих отраслей идеологии. Моррасу казался опасным даже анархический индивидуализм буржуазных эстетствующих символистов, их презрение к общественности, их бросающие вызов традициям новаторские искания. Основание Моррасом и Мореасом романской школы в поэзии было попыткой ввести символизм в русло традиции, сделать его «национальным» и даже националистическим. Это стремление «упорядочить» литературу, поставить на службу конкретным задачам господствующего класса в каком-то общем плане отражало, конечно, начинающийся процесс фашизации буржуазных идеологий. Однако из этого не следует, что всякие художественные поиски порядка, дисциплины и общезначимости непременно свидетельствовали о политической реакционности, осознанной или неосознанной. Классические элементы, усматривавшиеся критикой в творчестве Жида, например, означали как раз нечто совершенно обратное — то есть отход от индивидуализма в сторону общественной, отнюдь не реакционной. Объективный стиль в поэзии и драматургии Клоделя, наоборот, имеет довольно отчетливые реакционные мотивировки и цели. Сходны между собою позиции Валери (в поэзии) и Пруста (в прозе). Как литературные новаторы они в конечном счете работали в духе эволюции, переживаемой их

классом, но, верные своему отрицанию какой бы то ни было активности, не пытались придать своей позиции отчетливый политический характер или защищать вполне определенные лозунги, как это делали Моррас, Баррес или Клодель. Пруст, как мы увидим, тоже оказался способным даже на твердую критику буржуазии, но сами основы прустовского критицизма и вся его художественная система в ее самых общих и главных чертах остаются продуктом буржуазной реакции и служат ее целям и ее интересам.

При всем том, то есть всячески учитывая, что Пруст действительно воскрешает «классические» (характерные для XVII—XVIII веков) формы литературной речи, синтаксические обороты и т. п., нельзя упускать из виду, что эта его стилизация привела к самым неклассическим результатам. Прежде всего своим учителем Пруст с полным основанием считает Сен-Симона, но, как это блестяще показал Spitzer в специальной статье,<sup>1</sup> совпадения Пруста с Сен-Симоном идут как раз преимущественно по линии тех моментов, которые характеризуют Сен-Симона как своеобразного импрессиониста в классицизме. Однако еще важнее тот факт, что прустовская установка на точность, обстоятельность, расчлененность странным образом не может достичь того, чего достигал рационалистический строй прозы классиков, а именно — ясности. Рассудочно построенная фраза Пруста слишком часто заглушает тот предмет, о котором она говорит, он до такой степени зарастает уточняющими определениями, что его приходится вылуцивать из них, и — как это ни парадоксально — для понимания весьма и весьма многих фраз и целых абзацев приходится затрачивать почти такие же усилия, какие необходимы для постижения смысла поэм и сонетов Малларме.<sup>2</sup> Рационалистические устремления Пруста льют воду на мельницу иррационализма. Как тут не поверить в могущество мистической интуиции, раз применяемый Прустом художественный анализ разлагает вещи, раз от него они выветриваются, перестают существовать? Выше мы приводили отрывки из описания одного пейзажа: уже этот пример говорит о том, как рассудочно-расчлененное описание уничтожает описываемый предмет, как он перестает быть видимым. Но вот показательнейший портрет живого человека, где самый человек

<sup>1</sup> Stilstudien II. München, 1928.

<sup>2</sup> Разумеется, сложность Пруста принципиально отлична от сложности Малларме, которого приходится разгадывать, и «разгадка» эта всегда остается субъективной, стихотворение Малларме может быть расшифровано и по-иному. Пруста же нужно понять, но смысл «распутанной» фразы Пруста всегда общеобязателен.

исчезает: «... лицо Одетты казалось ему более худым и более резко очерченным, оттого что лоб и верхняя часть щек, эти однородные и почти плоские поверхности, были закрыты прядями волос... что же касается ее удивительно сложенной фигуры, то очень трудно было воссоздать ее в целом... настолько выпячивавшийся дугой вперед, словно над воображаемым животом, и заканчивавшийся острым углом корсаж, под которым вздувался раструб двойных юбок, придавал женщине вид существа, составленного из разнородных, плохо прилаженных друг к другу кусков, настолько складочки, оборочки, вставочки вполне независимо, подчиняясь лишь прихоти своего рисунка или плотности материала, чертили линию, приводившую их то к бантикам, то к кружевным нашивочкам, то к отвесно падавшей бахроме черного стекляруса или же направлявшуюся вдоль планшета корсета, но нигде не соприкасающуюся с живым существом...» и т. д. Нам приходилось уже указывать, что Пруст изображает своих персонажей так, что они перестают быть тождественными самим себе, говорилось и о том, что их приходится угадывать, что они оказываются таинственными, недостоверными. Обстоятельство в рассуждении о психологической ситуации, углубляя ее, тоже делает недостоверной, предполагает разные возможности, одинаково правдоподобные, так что сама ситуация в конце концов как бы устраняется. Таково в первом томе рассуждение о том, была ли в действительности порочной лесбиянка м-ль Вентейль, которую рассказчик подглядел в момент свидания с подругой, когда обе они с садическим наслаждением оскверняли портрет недавно умершего композитора, отца м-ль Вентейль. Таковы бесчисленные подобные же рассуждения о действительном и возможном поведении героев, об их реальных и возможных чувствах, построенные на всяких «может быть», «вероятно», «если бы». Таковы даже анализы собственных переживаний рассказчика или поступков и мотивов, которыми он руководствовался в делах, говоря или думая то-то и то-то. Стиль Пруста как бы отрицает объективное существование вещей, отрицает он и существование объективных ценностей.

Шестой («Пленница») и седьмой («Исчезновение Альбертины») томы «Поисков за утраченным временем» целиком посвящены роману Марселя и Альбертины Симоне, которую Марсель с согласия ее единственной близкой родственницы г-жи Бонтап поселяет у себя, обещая жениться на ней, мучительно ревнует, тягостно переживает ее бегство от него и смерть и, наконец, постепенно забывает. И «Пленница» и в значительной мере «Исчезновение» представляют собою в сущности длительный анализ чувства любви, вскрывающий весь

его механизм, показывающий, как она усиливается, что ее питает, что заставляет ее ослабевать и исчезнуть. И вот результатом анализа оказывается убеждение, что никакого «чувства любви» нет, не было в данном случае и не бывает вообще. Это нигилистическое положение имеет в данном случае прежде всего психологическую мотивировку: роман Марселя и Альбертины представляет собою сплошное взаимное мучительство. Основное в их отношениях — своеобразная тайная вражда, прикрытая нежностью, скрытая война, где оружием Марселя является жестокая ревность и деспотизм, а оружием Альбертины — сознательная, непрерывная и, так сказать, всеобъемлющая ложь. Речь о любовном чувстве к Альбертине начинается лишь после того, как она уходит, и в особенности после того, как она умирает. До этого Марсель переживает только страдания при мысли о том, что Альбертина встречается или хочет встречаться с женщинами, с которыми она находится или может находиться в лесбийской связи, да негодование, когда он уличает ее во лжи или предполагает, что Альбертина хочет солгать. За этой психологической есть еще вторая — социальная — мотивировка. Отношения Марселя и Альбертины — глубоко характерные для буржуазного общества отношения купли-продажи: Альбертина — «товар», Марсель — «купец», Альбертина — вещь, Марсель — хозяин. Он держит ее у себя в доме соблазном роскоши, перспективой замужества. Она — пленница в самом прямом смысле слова: Марсель то не выпускает ее из дому, то отправляет туда, куда ему удобнее ее послать, то, когда она уже вышла, заставляет по первому требованию вернуться. Марсель, собственник и деспот, действует подкупом и принуждением. Альбертина, соответственно своему «рабскому» положению, обороняется хитростью и ложью. Характер и переживания здесь дочиста обусловлены их социальной природой. Невозможность любви, ее неизбежное превращение в свою противоположность зависит от воли «буржуазного рока». Этой линии было бы достаточно для романа, для его психологического и социального реализма.

Но для Пруста есть вещи более важные. За этими мотивировками есть еще третья — более общая, философская: «любви»-влюбленности не бывает совсем, «любвное чувство» вообще невозможно. В данном случае «предмет» ускользает из-под прустовского анализа уже не только для читательского восприятия, но и для самого автора. Обстоятельные, расчленяющие рассуждения Марселя-автора приводят к выводу, что никакой любви к реальной «объективно существующей» Альбертине он не испытывал и не испытывает. Чтобы почувствовать к ней нежность, он должен обращаться не к ее по-

дливному образу, а к различным представлениям о ней, возникающим в его мозгу; он должен отождествить ее с каким-либо рисунком Эльстира, с книгой Бергота, с сонатой Вентейля, он должен, по своему собственному выражению, дематериализовать ее, перевести в «текущие области мысли», он должен представить себе Альбертину такой, какой он видел ее на бальбекском пляже, сияющей, смеющейся, «самой красивой розой» среди окружающих ее «двушек в цвету». Когда же рассказчик (Марсель) начинает вызывать в своем воображении образ «реальной» Альбертины, она не только оказывается неинтересной, уже слегка увядающей, уже расплывшейся женщиной, она — просто не Альбертина, она — ничто, и он неспособен испытывать что-либо, думая о ней. (Сходная ситуация есть в «Стороне Германтов», где Марсель, внезапно после разлуки увидев любимую бабушку и получая от нее «объективное впечатление», убеждается, что это какая-то чужая старая женщина, а не «бабушка», то есть не комплекс его личных чувств и представлений, которые гораздо реальнее, чем это «объективное» ничто.)

Мы не спроста задержались на романе Марселя и Альбертины. Тема любви, вернее — тема невозможности любви, в «Поисках за утраченным временем» одна из основных, она проходит через всю книгу. Свап и Одетта, Сен-Лу и Рашель, Марсель и Жильберта, Марсель и Альбертина — эти ситуации предвкусывают, дополняют и разъясняют одна другую. Независимо от того, был ли конец той или иной любовной истории «благополучным», все равно никакой любви нет, ибо она не существует как реальность, она — игра с воображаемым объектом. И это глубоко знаменательно для Пруста как писателя буржуазного разложения и упадка. В буржуазной литературе тема любви всегда имела огромное и притом специфическое значение. Буржуазные реалисты (особенно в XIX веке) имели дело с героем, с персонажем, всячески и прежде всего классово, социально обусловленным. Это был человек интереса, человек ориентированный в широком смысле этого слова. Но буржуазный реалист еще жил (может быть подсознательно) мечтой о «человеке вообще», ничем не обусловленном, гуманистическом естественном человеке. И в реальной буржуазной практике естественным, обусловленным (так по крайней мере казалось творцам буржуазной литературы) делало человека бескорыстное личное чувство — в первую очередь любовь. Конечно, формы проявления этого чувства могли быть и были (того требовал реализм) социально мотивированными, притом любовь могла быть счастливой и несчастной — это уже безразлично. Существенно было то, что объективная возможность «чув-

ства любви» не бралась под сомнение. И вот у Бальзака в «обусловленной» своим аристократизмом и его предрассудками герцогине де Ланже («История тринадцати») воскресает «человек», когда любовь к Арману Монриво показывает, что «социальное» было совсем не основной ее сущностью; у Стендаля Фабриций дель Донго полностью осуществляет себя, как противостоящего всем прочим (и отрицательным и положительным героям) «чувствительного», незаинтересованного человека — в качестве влюбленного; у Флобера господин Бовари перестает быть скучноватым провинциальным буржуа, сбрасывает с себя социальные и профессиональные мотивировки, когда влюбляется в умершую жену; у того же Флобера Фредерик Моро имеет смысл и ценность только как «бескорыстно» влюбленный, способность испытывать страсть к Марии Арну вырывает его из его же среды, противопоставляет ей.

Показывая, что объективно никакой любви нет и никакой объективной ценности она не имеет, Пруст нанес буржуазному гуманизму удар, чувствительный для него даже в эту империалистическую эпоху, когда он привык получать удары отовсюду. И только в связи с этой нигилистической позицией становится объяснимой та роль, которую играет у Пруста тема гомосексуализма. Конечно, момент извращения придает лишний реалистический штрих рисованной Прустом картине разложения верхушки господствующего класса. Но ведь — «Содом и Гоморра» не такое уж повседневное правило в Сен-Жерменском квартале. С другой стороны, Прусту совершенно чуждо декадентское любование «красным развратом», хотя он и не испытывает никакого моралистического негодования: отвращение Марселя к Гоморре объясняется исключительно личной заинтересованностью в том, чтобы его Альбертина не бегала к лесбиянкам. И тем не менее наваждение гомосексуализма неотступно преследует рассказчика от «В сторону Свапа» через «Содом и Гоморру» до «Обретенного времени», где он оказывается невольным свидетелем омерзительных развлечений барона де Шарлюса и где выражается наследственным пороком даже «прекрасный и благородный» Роберт де Сен-Лу. В чем же дело? В том и только в том, что однополая любовь стала для Пруста символом отрицания «объективной возможности» любви, символом величайшего умственного произвола, величайшего субъективизма в любовном чувстве. И он сам признается в этом, когда говорит, что ему пришлось убедиться, «насколько материальное безразлично, и что все может быть вложено в него мыслью; истина эта подтверждается столь плохо поня-

тым и столь напрасно осуждаемым феноменом полового нравствения, еще больше, чем уже достаточно поучительным феноменом любви». Для Пруста — здесь лишний аргумент в пользу его общего пессимизма (о котором ниже). Мы, со своей стороны, имеем право рассматривать эти картины извращений как показ некоего предела и морального и бытового разложения буржуазии.

#### IV

Особенности, характерные для любовной тематики «Поисков за утраченным временем», вплотную подводят к разрешению вопроса о критicismе Пруста, об его оценке действительности, которую (и только которую) он замечал и изображал.

Мы уже видели, что для Пруста существует только узкий мир людей его класса, что никакого выхода из этой замкнутой среды в эпоху, в историю он не видит и не ищет, то есть совершенно не стремится показать, как связывался его «малый мир» с другими мирами, каким образом он являлся частью «большого мира», о существовании которого Пруст, может быть, даже и не подозревает. Эта замкнутость и питает в сущности большую часть всего того, что пишется и говорится о снобизме Пруста, о его преклонении перед аристократизмом представителей старинных феодальных родов, представляющих собою осколки «старого режима» в недрах теперешней буржуазной Франции. И, действительно, как легко может показаться, что Пруст — идеализатор и пропагандист пресловутого «сращення верхушки рантьебской буржуазии с остатками феодальной аристократии». Почти все герои «Поисков за утраченным временем» устремлены к некоему идеальному центру, к салонам Сен-Жерменского предместья, в частности же к самому аристократически изысканному и надменному — к салону герцога и герцогини Германтских. Все поведение в романе таких персонажей, как уже упоминавшийся нами инженер Легранден, как приятель рассказчика, представитель еврейской буржуазной семьи Блок, как богатые рантье Вердюрен, определяется одним лишь стремлением — быть принятыми аристократией, уподобиться ей, смешаться с нею. Шарль Сван окружен специфической атмосферой обаяния и какой-то особой, почти таинственной значительности больше всего потому, что он в первых частях романа — единственный буржуа, принятый у Германтов как свой. Развязка «Поисков за утраченным временем» как романа социального лежит целиком в плоскости этих снобических устремлений. Все кончается «благополучно»: г-жа Вердюрен после смерти мужа

выходит замуж за принца Германтского, Одетта Сван, которой Германты не принимали, становится г-жой де Форшвиль и под конец любовницей герцога Германтского, Жильберта, удочеренная Форшвилем, старается забыть, что ее отцом был ныне покойный Шарль Сван, и благодаря сваиновским миллионам делается маркизой де Сен-Лу.

Что же произошло с «рассказчиком»? То же самое. Он становится «своим» у Германтов, гораздо раньше всех прочих сопостателей он оказывается новым воплощением Шарля Свана. Но как раз именно наличие в романе этого «рассказчика» с его личными устремлениями и его личной судьбой снимает в конечном счете снобизм. Эта персонифицированная «точка зрения автора» как раз и вносит в роман элементы критики и разоблачительства.

Дело в том, что «снобизм» рассказчика кардинальным образом отличается от снобизма Вердюренов, Леграндена, Блока, Жильберты. Все они, включая даже Жильберту в роли м-ль де Форшвиль, немного смешны, немного жалки и во всяком случае мелки. Иное дело — «рассказчик». Снобические вожделения Марселя возвышены и в сущности даже не снобичны, ибо их объект — аристократическая среда Германтов — для «рассказчика» только символ некоей идеальной действительности, идеального «мира красоты», гармонического и совершенного как эстетически, так и этически. С самого начала представления Марселя о Германтах овеяны романтической идеализованного прошлого. Германты, бывшие владельцы сеньеры, ассоциируются у мальчика Марселя с витражами комбрейской церкви, на одном из которых изображен средневековый предок нынешних Германтов, Жильберт Дурной. Слово «Германт» переживается в том же эстетизированном феодально-романтическом плане. Герцогиня Орнана Германтская представляется «прекрасной дамой», средневековой *châtelaine*. Мечты Марселя о том, что может дать ему общение с Германтами, смутны, но грандиозны в сравнении с плоскими, тщеславными побуждениями Леграндена и Вердюренов. Та «выделенность» Свана, о которой уже было сказано, «одухотворенность» его образа (Сван — двойник рассказчика) имеют такой же сублимирующий смысл, переводящий аристократизм Германтов в категорию идеальных эстетических ценностей. Даже пристальное внимание Пруста к манерам, жестам его аристократических персонажей и подробностям светского этикета и т. п., — все это — элементы эстетического переживания Сен-Жерменской среды, переживания, в котором главное — гармония и красота, а само представление о конкретном доме конкретных Германтов — только символ, зачастую служащий

досадной помехой. Для Пруста «идеальные Германты» то же самое, что книга Бергота, картина Эльстира, соната Вентейлы, то есть произведение искусства, и их ценность высшая лишь потому, что бергсонская философия Пруста объявляет высшей ценностью искусство.

Но социальный опыт рассказчика, проверка практикой, начинающаяся с третьего тома («Германты»), показали, что аристократическая среда отнюдь не является «миром красоты», о котором мечтала мальчик и юноша Марсель. И потому развязка романа для него гораздо менее благополучна, чем для прочих снобических героев Пруста. Его действительность — это Германты, и она не в состоянии удовлетворить предъявленным к ней требованиям. И Пруст, подобно своим великим предшественникам, подобно Бальзаку, Стендалю, Флоберу, начинает тяжбу с действительностью. Правда, его позиция принципиально иная. Те были сознательными критиками современного им буржуазного общества. У Пруста же нет ни глубокого бальзаковского прозрения основных движущих сил социального процесса, ни скрытого подъемного демократического пафоса Стендаля, ни злобы и ненависти Флобера. Судьей своего общества и своей среды он оказывается в значительной мере помимо своей воли. Его исходная позиция — пассивное констатирование неосуществимости в какой бы то ни было социальной практике единственно ценного эстетического идеала и вытекающий отсюда столь же пассивный, и даже не столько социальный, сколько универсальный, затрагивающий всякую вообще практику пессимизм.

«И если бы я восстановил в своей памяти все разочарования моей жизни, поскольку она была мною прожита, — говорит Пруст, — представлявшие меня думать, что ее реальность заключалась не в действительности, а в чем-то ином... я ощутил бы, что разочарование от путешествия, разочарование от любви не отличались друг от друга, но были только различными аспектами, которые принимает... невозможность для нас реализовать себя в материальном наслаждении, в эффективном действии» («Обретенное время»).

Однако пассивность этой пессимистической установки несколько не мешает Прусту правильно наблюдать и видеть несоответствие между реальностью и эстетическим идеалом. Наоборот: она, эта установка, как раз и нуждается в такой наблюдательности. Он, конечно, и не думал разоблачать снобизм своих буржуазных героев, но ему важно было показать разницу между «возвышенными» аристократическими устремлениями Марселя и низменным тщеславием великих Вердюренов, Легранденов, Блока. Потому-то эти силившиеся про-

дуть в аристократию буржуа смешны и антипатичны. Но морализирующая, осознанно критическая тенденция ему чужда, и вот социально-психологической проблеме он придает интимно-психологический облик: его буржуа переживают свой снобизм как некий «тайный порок», и Легранден маскирует его демократической и поэтической фразеологией, а Вердюрены — аффектированным презрением аристократическим салонам, куда они на самом деле изо всех сил стараются проникнуть. Этим, однакоже, ценность социальной характеристики ни в какой мере не снижается, ибо изображение того, что можно назвать общественной активностью Вердюренов, всех их мероприятий и поступков, направленных на завоевание положения в аристократической среде, дает выход в обобщающее представление о характернейших паразитических чертах в социальной практике и психологии верхушки буржуазно-рабьерского класса. Мизерность цели, на которую в данном случае направлены все материальные и интеллектуальные силы представителей крупной буржуазии, трагикомически не соответствует длительности и напряженности их усилий.

Мизерность же этой цели обнаруживается в тот момент, когда перед Марселем раскрываются двери салона Германтов. Жесточайшим издевательством над выродившимися потомками бывшей феодальной знати оказывается уже самый контраст между неопределенными, но сугубо-значительными представлениями Марселя о Германтах и их окружении — и тем, что он находит в действительности. Общество, изображаемое Прустом, вообще проявляет себя не в действиях, а преимущественно в разговорах, и вот сама незначительность разговоров, ведущихся Германтами и у Германтов, приобретает неожиданную и подлинно разоблачающую экспрессивность. В этих разговорах и жестах нет ничего, выходящего за пределы бытовой реальности, они обыденны, и именно потому каждая реплика выделяется Прустом как похоронный звон по иллюзиям Марселя. Выясняется, что Германты ничем в принципе не отличаются от Вердюренов, и это делает совершенно неоправданными их претензии на аристократическую обособленность. Роковым образом они должны в'enscaillier (опахать) в обществе Вердюренов, Одетты Сван и ее дочери, то есть буржуа, от которых они ничего не почерпнут (ибо у тех нет ничего за душой) и которые так же опустошены и мертвы, как и они, и потому вполне «достойны» войти в аристократию. Пруст нигде не говорит определенно о своем аристократическом идеале, но мы и без высказываний знаем, что он был эстетическим, и кроме того можем догадываться о его гуманистическом характере. Недаром последним прибежищем для Пруста и его героя-

рассказчика остаются Ориана, герцогиня Германтская (в которую тайно влюблен Марсель), и ее кузен маркиз Робер де Сен-Лу (лучший друг Марселя). Они единственные, в которых есть проблески высшего аристократизма, состоящего в свободе от самого себя, то есть от аристократических предрассудков и замкнутости, в способности иметь общечеловеческую значительность, общечеловеческое содержание в аристократической форме: недаром и Ориана и Робер бросают вызов своей среде, когда заявляют о своих симпатиях к Дрейфусу, недаром Робер выведен таким «рыцарем без страха и упрека», в мундире лейтенанта современной французской армии, а в Ориане подчеркнуто задорное фрондерство в отношении ко всему Сен-Жерменскому кругу. Впрочем, все это только притворяется на пустяки. Но и Сен-Лу развенчан: в нем проступают гадкие мелочи (подслушанный Марселем разговор с дворецким в «Исчезновении Альбертины», где Робер дает своему собеседнику совет, как выжить из дома слугу, антипатичного дворецкому), он женится из-за денег на Жильберте, он идет по стопам своего дяди барона де Шарлюса, заводя себе любовников и обманывая жену. Так покончено у Пруста с иллюзиями аристократического гуманизма. Эстетические иллюзии окончательно падают тогда, когда выясняется, что аристократия не может поддерживать даже внешнего декорума воспитанности и благородных манер. Аристократы Пруста не только некультурны и туши («Я достаточно вращался среди людей большого света, — говорит он, — чтобы знать, что ничего не смыслят в литературе именно они, а не рабочие-электротехники»), они грубо невоспитанны. Пруст нарочно подчеркивает сцену на музыкальном вечере у Вердюренов («Пленница»), где аристократические гости в полном смысле слова «по-хамски» ведут себя по отношению к хозяйше дома, ибо здесь ликвидируются последние иллюзии: аристократизм dissolved последнего, за что он цеплялся, обосновывая свое право на существование.

Так универсальный и по сути своей декадентский, упадочный пессимизм Пруста, отрицающий объективную ценность всякой практики, всякой активности, принимает, помимо него, обличье «разумного» социального пессимизма. И благодаря этой трансформации Пруст получает возможность показать читателю «Поисков» гораздо больше, чем он сам увидел. Ирония разочарованного искателя «идеальной красоты» бьет дальше, чем он предполагал, и в значительной мере снимает ту принципиальную ограниченность, о которой было говорено в своем месте. В салонных разговорах о деле Дрейфуса, в рассуждениях ав-

тора о мелочах поведения и манер его персонажей в эпоху «дела» раскрывается социальная и политическая платформа больших общественных коллективов и групп, персонажи Пруста начинают функционировать как части большого целого, за их ужимками, интонациями, жестами чувствуются крупные конфликты, газетные и парламентские дебаты. Иронические замечания о языке горничной Франсуазы, о том, как он изменялся, и сравнение его с языком Орианы Германтской намекают на те отношения, которые донные царят в консервативной французской деревне, беглыми, но резким светом озаряют глубины французской провинции. Когда в последнем томе «Поисков» повествуется о том, при каких обстоятельствах г-жа Вердюрен узнала о гибели «Лузитании», то за ироническим обсуждением вопроса, какое чувство в ней было сильнее — печаль и негодование по поводу катастрофы или радость от того, что, читая газету, она опять может есть пшеничную «рогульку», разрешенную ей по особой протекции в эту эпоху, когда чисто белый хлеб не продавался, скрывается не только развенчание лицемерия буржуазной дамы, «работающей на оборону», чтобы быть принятой у Германтов. Пшеничная рогулька и газета с «Лузитанией» в постели г-жи Вердюрен — это поведение целого общественного коллектива, это разоблачение истинного смысла многих весьма важных и чреватых последствиями действий и намерений представителей господствующего класса. Эстетическая критика оборачивается критикой социальной, делая объективно значимым и ценным прустовский анализ действительности, возвращая тому, что мы назвали «содержанием потока субъективного авторского сознания», его объективный смысл, превращая его в конкретную историческую реальность — картину буржуазной Франции эпохи Третьей республики.

Так входит в систему прустовского стиля проия, и самая детализированность, сугубая тщательность в анализе людей, вещей, отношений, о которой мы говорили в своем месте, окрашивается иронической интонацией, проводит критическую и пессимистическую установку автора. Отчетливо показывают это уже приводившиеся примеры из практики прустовской «чувственно-интуитивной» характеристики персонажей — портреты инженера Леграндена, доктора Катарра и других: угадывание истинной сущности людей за «патологией их манер и поведения» (и сквозь нее) есть уже ироническое срывание масок с действительности, обнажение объективной сущности явлений. Анализ психологической ситуации Марсель — Альбертина или похождения и переживания барона де Шарлюса (в «Содоме и Гоморре») в «субъективном», так сказать, плане, интуитивно отрицает,

как мы видели, возможность любви, являясь упадочническим моментом в мироощущении Пруста, но в то же время ироническая интонация и иронический метод анализа раскрывают полностью социальную психологию персонажей, и он переводится в некий «объективный» план, независимый от прустовского декадентского субъективизма. Тот же смысл имеют кажущаяся беспристрастность и даже сочувствие автора анализируемому объекту, столь типичные для Пруста. Примером этого метода иронической критики является только что упоминавшийся эпизод с г-жой Вердюрен, читающей газету за утренним завтраком.

Субъективный пафос прустовской погони за временем, метод, который он считал творческим и утверждающим, как мы видели, отодвигал от него реальность, разлагал ее под его пальцами. Пессимистическая ирония Пруста восстанавливает историчность времени, дает познание его — помимо воли автора и без нужды для автора, но к его чести и славе как писателя-реалиста.

Конечно, автор «Поисков за утраченным временем» менее всего «восставал» против современной ему буржуазной действительности, ничего не «отвергал» и ничему не учил. Так проблема для него не стояла и не могла стоять, ибо сам пресловутый эстетический идеал Пруста мог бы быть осуществлен лишь при молчаливом ощущении неизбежности тех социальных норм, которые определяют существующий для Пруста мир. Но пусть социальная критика входит в роман помимо автора, без его ведома, пусть она оказывается чем-то вроде припека, придающего готовому хлебу добавочный вес, которого не было раньше. Для нас этот добавочный вес будет иметь решающее значение. Пруст интересен и важен в первую очередь как наследник — хотя бы даже очень своеобразный наследник — классического буржуазного реализма. В настоящее время еще рано гадать, в какой мере художественный опыт автора «Поисков» может быть использован новым революционным реализмом, рождающимся сейчас на Западе. Можно сказать лишь одно: если этот опыт Пруста и его новаторство будут учтены, то, разумеется, иначе, чем это делают те из буржуазных писателей, которые учатся у него утонченному анализу субъективного переживания, а пока в литературе Запада использовалась только эта сторона прустовского наследия.

Н. Рыкова.

## Ч А С Т Ь П Е Р В А Я