

ЭСТЕТИКА МАРСЕЛЯ ПРУСТА

Марсель Пруст не оставил развернутой эстетической системы. В данной статье мы намерены рассмотреть его эстетические взгляды, касающиеся, преимущественно, эстетики романа и выраженные им или в форме отдельных непосредственных высказываний или в творческой практике цикла романов «В поисках утраченного времени»¹.

Эстетические взгляды Пруста находят выражение, прежде всего, в жанровой специфике его обширной серии «Поиски утраченного времени» (7 романов, 1913-1927, последние 3 романа изданы посмертно). Необычность жанра прустовского произведения озадачила уже его первых читателей и критиков. То, что предлагалось их вниманию как роман, представляло, на первый взгляд, хаотическое нагромождение случайных восприятий, не связанных никаким композиционным или идейным единством. Конечно, и до Пруста в романах можно было найти впечатления от бликов солнца на колокольне, состояний сна и пробуждения, вида моря. Но никому не приходило в голову, что эти впечатления могут рассматриваться как повод для психологических открытий, могут быть опорой, фундаментом огромной эпопеи. Ряд критиков объявлял прустовский роман «просто-напросто мемуарами». В этом была доля правды. С одной стороны, в жанровом отношении «Поиски утраченного времени» примыкают к таким произведениям французской литературы, как «Записки» герцога Сен-Симона, «Замогильные воспоминания» Шатобриана, «Исповедь» Руссо. В особенности близки они к мемуарам типа «Жизни Анри Брюлара» Стендаля и «Книги моего друга» Анатоля Франса, в которых события жизни героя далеко не всегда являются воспоминаниями автора, комбинирующего действительность и воображаемые факты в соответствии с художественным замыслом. Однако, если «Поиски утраченного времени» и являются мемуарами, то это мемуары совершенно особого типа, в которых автор, исходя из впечатлений прожитой жизни, стремится дать философское объяснение законов человеческой психики и интеллекта. Более того, помимо проблем, возникающих в сфере художественного выражения, в «Поисках» мы сталкиваемся с рядом чисто философских и психологических отступлений о времени, памяти, человеческих страстях. Эти «опыты» и «максимы» жанрово соотносятся с «Essays» Монтеня, сочинениями моралистов XVII-XVIII веков, стэндалевским трактатом «О любви». Особое место среди авторских отступлений занимают размышления об искусстве. Их роль крайне необычна. Они предназначены, главным образом, для того, чтобы открыть читателю секреты литературного мастерства «Поисков». Тот комментарий, который Стендаль писал к «Люсьену Левену» на полях, для себя, который был отдельно приложен А. Жидом к «Фальшивомонетчикам» в виде творческого дневника романа, в «Поисках» присоединён к самой ткани произведения (обособленно он выступает лишь в первых страницах II тома «Обретенного времени» - романа, завершающего громадную прустовскую эпопею).

Таким образом, очевидно, что «Поиски утраченного времени» не подходят под рамки жанровых категорий. Это и роман, и, в то же время, серии эссе на философские, психологические, эстетические темы. Условно и приблизительно можно назвать его философским романом, если следовать за Альбером Тибоде, который считал одной из отличительных сторон прустовской эпопеи то, что в нее включены «целая область и даже стиль, ранее принадлежавшие лишь философам»².

¹ Общая концепция творчества Пруста дана нами в статье: М. В. Т о л м а ч е в. Марсель Пруст. «В поисках утраченного времени» // Вестник истории мировой культуры. – 1961, № 6 (30). – С. 150-163.

² А. Т h i b a u d e t. Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours. – Paris: Stock, 1936. – P. 537.

Мировоззрение Пруста близко к ряду интуитивистских философских учений конца XIX века. В своей переписке Пруст называет свой роман «реальным», ибо он отражает высшую реальность — сознание в его эволюции. Таким образом, Пруст с идеалистических позиций выступает против позитивистских предпосылок натурализма и раннего импрессионизма. Пруст различает две формы человеческого сознания. Одну - связанную с практической деятельностью человека, целенаправленную, «заинтересованную». Эта форма сознания, мышления, видения общественна, традиционна, обусловлена опытом многих поколений людей. В силу своей «практичности», она относительна и не позволяет постичь подлинной сущности окружающего мира, которая постигается лишь интуитивно. Для этого сознание должно освободиться от «привычного», обманчивого видения. Постепенный процесс этого высвобождения и призваны отразить детальнейшие «Поиски» Пруста.

«Высшая реальность» может быть постигнута в самых незначительных с точки зрения «практического» разума предметах и явлениях. Понятия «главного» и «второстепенного» - «условны», «относительны». Пруст отдается безраздельно всем своим впечатлениям и эмоциям, не забывая ни одного душевного движения, зрительного или слухового восприятия. Мельчайшие подробности жизни рассказчика «Поисков», оказываются ценными и достойными внимательного изучения, в то время как где-то на втором плане происходит дело Дрейфуса или первая мировая война. Поэтому же в романе сознательно опущены или оставлены в тени наиболее важные с «практической» точки зрения события в жизни персонажей (женитьба и смерть Сванна). Задача Пруста — разыскать характерные закономерности жизни чувств, скрывающиеся от нас автоматизмом «обыденного» мышления. Таким образом, Пруст анализирует человеческую психику не в ее общественной обусловленности, как анализируют ее писатели критического реализма, и в первую очередь Бальзак, а в ее «истинной», «подлинной» сущности.

Особенно интересуют Пруста состояния, освобождающие мышление от «оков» разума. «В сторону Сванна», первый роман прустовской эпопеи, начинается с описания впечатлений полусна, полубодствования, когда целые куски нашего прошлого воскресают с необыкновенной силой и яркостью. К этим состояниям близки и те странные ощущения, которые рассказчику пришлось испытать в детстве. Часто самые обыденные явления: вид крыши, отблеск солнца, запах дороги, наполняют его особенным счастьем. Он чувствует, что в них скрыта какая-то тайна, не связанная с внешним обликом, не доступная разуму. Однажды мальчик Марсель едет в экипаже и наблюдает за колокольнями соседней деревни Мартенвилль. Езда по извилистой дороге создает впечатление относительности, подвижности, изменчивости внешнего вида колоколен. Это приводит к тому, что их очертания и поверхности лопаются, подобно коре, и часть скрытой в них сущности предстает перед рассказчиком. Однако это слияние с «сущностью» наблюдаемых предметов происходит далеко не всегда. Поскольку оно интуитивно в самой своей основе, то никакие усилия рассудка не способны привести к нему. Как ни пытается мальчик Марсель «углубить» то очарование, которое он испытывает перед кустом цветущего боярышника, пробудившееся в нем чувство остается темным, неопределенным и не «примыкает» к цветам. Пруст часто останавливается на явлениях произвольной, ассоциативной памяти. Произвольное воспоминание, основанное на ассоциации восприятий, согласно Прусту, позволяет человеку пережить прошлое в его «реальной» сущности. С другой стороны, эти воспоминания «уничтожают» действие времени, освобождают из-под его власти, ставят над ним.

Время в прустовском романе — это время в субъективистском понимании, «реальная длительность», «духовная реальность», зависящая от изменения наших чувств и состояний: «Во время сна человек держит вокруг себя нить часов, порядок лет и миров. Он инстинктивно справляется с ними, просыпаясь, в одну секунду угадывает пункт земного шара, который он занимает, и время, протекшее до его

пробуждения; но они могут перепутаться в нем, порядок их может быть нарушен» («В сторону Сванна»). Для Пруста не существует «обычного», «практического» измерения времени, его течение должно ощущаться через эволюцию сознания героя. Даты в романе отсутствуют, и только отдельные события: дело Дрейфуса, русские сезоны, мировая война, — дают возможность соотнести действие с «общепринятой» хронологией.

Пруст отказывается от композиции романистов XIX века (хотя уделяет большое внимание вопросу единства произведения). Структура «Поисков» отражает процесс воспоминания: целые части возникают из случайной ассоциации восприятий, мимолетных психических состояний. Однако структура как отдельных томов, так и всей эпопеи строго продумана. Своеобразный ритм создается уже в результате повторяемости сходных чувств, суждений и восприятий. Некоторые темы, вроде тем сна, ревности, воображения, пробуждающей силы собственных имен, становятся как бы «лейтмотивами» Пруста и создают особое, «музыкальное», «вагнеровское» построение «Поисков утраченного времени». Но Пруст вносит в строение книги и сознательный, рационалистический элемент. В письме к критику Полю Судэ от 10 ноября 1919 года Пруст писал, что композиция его романа «скрыта» и «широкомасштабна», и пояснял это на одном из эпизодов «Стороны Сванна», который при появлении книги вызвал недоумение читателей как своей «неприличностью», так и тем, что он казался изолированным в общей структуре романа. Речь идет о сцене в доме композитора Вентейля, свидетелем которой пришлось стать Марселю. Значение этого эпизода делается понятным лишь по мере чтения дальнейших томов. Только тогда становится очевидным, что рассказ о м-ль Вентейль и ее подруге, равно как и повествование о странном поведении барона Шарлюса при его первой встрече с рассказчиком в романе «Под сенью девушек в цвету», совершенно необходимы как тематическое и сюжетное предварение ситуаций романов «Содом и Гоморра», «Пленница» и «Беглянка».

Как правило, Пруст не забывает ничего из сказанного им ранее. Повествуя о том унижении, которому подвергает г-жу де Сент-Эверт на вечере у Германтов Шарлюс, он заранее, за три романа, готовится сцену, в которой мы видим, как опустившийся, «пришедший в упадок» барон смиренно кланяется ей на Елисейских полях. Замечание о неразборчивой подписи Жильберты в «Под сенью девушек в цвету» будет использовано для того, чтобы объяснить позднее ошибку телеграфиста, который подпишет телеграмму, посланную Жильбертой, именем умершей Альбертины. Однако эти приготовления слишком долгосрочны. Они рассчитаны на идеально внимательного читателя и делаются очевидными только при повторном чтении. Несомненно, что сюжетное единство было более явным в первоначальном варианте романа и почти перестало ощущаться, когда, в результате бесчисленных добавлений, он вырос до размеров гигантской эпопеи.

В соответствии со взглядами Пруста, его персонажи претерпевают многоплановую эволюцию: в самих себе, по отношению к новой среде и в восприятии действующих лиц, тоже бесконечно меняющихся. Личность каждого из них как бы размноживается, дается в противоречащих друг другу, рассудочно не согласующихся аспектах. Герои «Поисков» могут на продолжительное время исчезать со сцены, чтобы появиться в новом, совершенно необычном для читателя облике. Каждый вновь обозначивающийся образ персонажа логически отрицает предыдущий, но именно в силу отрицания должен содержать его в себе, поскольку, как утверждает Пруст, это — различные воплощения одной и той же сущности (особенно характерен в этом отношении образ Сванна). Личность у Пруста возникает вновь ежедневно, ежечасно. Это обусловлено, главным образом, основой его творческого метода — импрессионизмом. Бесконечное изменение, движение, в котором находятся непрестанно развивающиеся прустовские персонажи, едва ли не в большей степени

обязано сериям импрессионистских полотен, изображающих последовательные облики внешнего мира, чем тому или иному философскому течению его времени. С другой стороны, изменения, мутации внешнего облика призваны символически подчеркнуть относительность, условность восприятия нами чужого индивидуума. Смещающиеся» противоречивые облики должны лопнуть, подобно контурам мартенвилльской церкви, и выявить подлинную сущность Сванна или Одетты. Однако как бы то ни было, объективно Пруст ставит под сомнение реальность личности и изображает ее в виде потока, лишённого материального единства и цельности.

Творческий метод Пруста сложен и противоречив. Одной из его составных частей является импрессионизм. Пруст считает, что единственным критерием истины для писателя является впечатление; оно для него «то же, что опыт для ученого» («Обретенное время»). Для того, чтобы его впечатления были подлинными, художник должен сделать усилие с целью освободиться от всех заученных приемов и понятий, забыть во имя художественной честности о приобретённых знаниях, сделаться невеждой. Пруст перенес в свой роман ряд приемов импрессионистской живописи, и прежде всего восприятие природы в границах зрительных иллюзий. Рассказчик в «Поисках утраченного времени» стремится отбросить «агрегат рассуждений» и видит светлую улицу там, где находится кусок ярко освещенной стены. Пруст фиксирует случайные, необычные, мимолетные впечатления природы, - не только зрительные, но и вкусовые, слуховые, осязательные. Ему чужд психологический по преимуществу пейзаж критического реализма XIX века. В «Поисках утраченного времени» пейзаж имеет самостоятельное, почти самодовлеющее значение. Черепичная крыша, земля, покрытая галькой, луч солнечного света описываются с чисто живописным мастерством. Виды природы у Пруста пленерны и по-импрессионистски высветлены. Светочувствительность прустовской палитры поразительна. В ней найдется нужная тональность и для лучей прожекторов, бороздящих ночное парижское небо, и для ослепительно сверкающего солнца, заливающего улицы, и для сложной призмы рефлексов интерьера при утреннем освещении. Богатство и разнообразие красок у Пруста необыкновенны; характеристика их качества и насыщенности делается одним из важнейших описательных средств. Передавая игру рефлексов, Пруст по-импрессионистски дробит восприятие, как бы осуществляя в прозе верленовский принцип: *pas la couleur, rien que la nuance!* Типичны в этом отношении впечатления рассказчика, боящегося, что из-за плохой погоды родители не пустят его гулять на Елисейские поля, где он может встретить Жильберту Сванн («В сторону Сванна»). Однако импрессионизм «Поисков утраченного времени» не сводится к усвоению некоторых приемов пленерной живописи. Развитие образов в прустовском романе дается нередко не в логической, «абстрактной» последовательности, а в порядке восприятия или припоминания отдельных черт того или иного персонажа.

Пруст считает, что этому научили его «Письма» г-жи де Севинье: «...г-жа де Севинье является великой художницей, принадлежащей к той же семье, что и живописец, которого мне предстояло встретить в Бальбеке и который оказал такое глубокое влияние на мою манеру видеть вещи, — Эльстир. В Бальбеке я отдал себе отчет в том, что она показывает нам вещи тем же самым методом, в порядке наших восприятий, не объясняя нам их предварительно путем причинной связи ... я был в восхищении от того, что несколько позднее назвал бы (разве не рисует она пейзаж тем же методом, каким он изображает характеры?) элементами Достоевского в «Письмах г-жи де Севинье» («Под сенью девушек в цвету»). Поэтому в «Поисках» можно наблюдать совершенно невозможные с точки зрения временной соотнесенности явления. В романе «Под сенью девушек в цвету», например, довольно затруднительно определить возраст рассказчика: мы видим его то на прогулке по Елисейским полям в сопровождении своей няни Франсуазы, то в доме свиданий или же продающим антиквару вазу стоимостью в десять тысяч франков.

С импрессионизмом Пруста связано и его обращение к опыту Флобера. Пруст считает, что задача художника не воспроизводить действительность, а уподобляться ей. В предисловии к сборнику новелл Поля Морана (1921) Пруст утверждает, что во все века существовало расстояние между объектом и самыми высокими умами, которые рассуждали о нем. Флобер же, по мнению Пруста, первым довел самоотречение художника до героизма и употребил весь свой ум на то, чтобы уподобиться пароходу, сотрясаемому машиной, окраске мхов, маленькому островку в заливе; мысль, таким образом, исчезает и «приобщается к материи». По-своему используя опыт Флобера, Пруст создает собственный, импрессионистский вариант «имперсональности». Многообразные движения человеческой души отмечаются Прустом с редким внутренним холодом и бесстрашием. Поэтому еще в большей степени, чем к Флоберу, к Прусту относятся слова, сказанные О. Уайльдом по поводу «Г-жи Бовари»: «...Флобер не пожелал допустить жалость в свои создания, и это их сузило и замкнуло в себе; жалость — это та сторона, которая раскрывает произведение, то, благодаря чему оно кажется нам бесконечным»¹.

С «имперсональностью» связан ряд приемов психологизации в «Поисках утраченного времени». Как правило, Пруст не дает развернутого физического портрета своих персонажей. При первом упоминании или появлении нового действующего лица Пруст никогда не прерывает повествования для того, чтобы описать его нравы, манеры, характер. Они проявляются постепенно, обычно сквозь одну внешнюю черту. Сходным путем, посредством выделения одной черты, Пруст воспроизводит словарь, синтаксические обороты и интонации своих героев. Так, Сванн, будучи светским человеком, стремится избегать в разговоре серьезных тем, а ряд «серьезных» слов сопровождает интонационными кавычками. «Весьма древнее французское прошлое» служанки Франсуазы в ее речевой характеристике передается через ряд устарелых оборотов, которые она имеет обыкновение употреблять и которые сближают ее язык с языком г-жи де Севинье, Лабрюйера и Сен-Симона. Характер ограниченного выскочки Блоха в значительной степени раскрывается через его манеру говорить, как бы пародирующую стиль парнасцев. Полный набор избитых клише представляет собой язык дипломата-рутинера г-на де Норпуа.

На подобном обыгрывании особенностей речи, равно как и мимики, жестов, походки, построены все комические и сатирические образы Пруста. Исчерпывающая характеристика герцога Германтского связана с описанием его манеры входить в гостиную. Глупость г-на де Камбремера запечатлена в его необыкновенном носе, который поражает рассказчика с первого взгляда. Нередко Пруст строит образ, мастерски обыгрывая какой-нибудь аксессуар; таковы виртуозно исполненные характеристики двух эпизодических персонажей - г-на де Сен-Канде и г-на де Бреоте, оттапливающиеся от их моноклей.

Таким образом, персонажи «Поисков утраченного времени» представляют собой как бы совокупность внешних признаков, которые должны свидетельствовать об их сущности, комической стороне, скрываемом пороке или тайных побуждениях. Это связано как с общефилософской основой «Поисков утраченного времени», так и с импрессионистским господством детали в творческом методе Пруста. Вместе с тем отдельные приемы психологизации у Пруста близки к приемам литературы XVII века. В особенности это относится к комическим и сатирическим образам, основанным на гротескном, буффонном заострении одного характерного признака. Здесь Пруст близок к Мольеру, персонажи которого, по словам Пушкина, суть типы одной страсти, одного порока.

С импрессионизмом связан и ряд сторон прустовского стиля. По мнению Пруста, стиль не является заранее изготовленной формой, в которую писатель отливает свою

¹ А. Жид. Оскар Уайльд // А. Ж и д. Собр. соч. – Т. 1. – Л.: Гослитиздат, 1935. – С. 424.

мысль. Наоборот, мысль должна обуславливать выражение. Главным качеством стиля является поэтому его оригинальность. В письме к г-же Штраусс Пруст пишет о том, что у каждого писателя должен быть свой язык, подобно тому как у скрипача - свой звук. Это не значит, что во имя оригинальности писатель может писать плохо, наоборот, найдя собственный язык, он начинает писать хорошо. Поскольку стиль есть отражение бесконечно развивающегося сознания, то тем самым его обороты не могут быть угаданы заранее. В непредвиденной красоте фраз Пруст видел одно из главных достоинств стиля герцога Сен-Симона и вымышленного им писателя Берготта («Под сенью девушек в цвету»). Это свойство «непредвиденности» Пруст стремился сообщить и своему стилю. Так, оно проявляется в том приеме, который Иветт Луриа предлагает назвать «стилистической конвергенцией» Пруста¹. По подсчетам Луриа этот прием встречается более 4 500 раз на 3 500 страницах «Поисков утраченного времени». Конвергенцию Луриа определяет как совокупность морфем или синтагм, выполняющих одинаковую грамматическую функцию по отношению к общему «стержню» — другой морфеме или синтагме. Упрощенно конвергенция сводится к следующей схеме: имя — прилагательное, прилагательное, прилагательное...; глагол — дополнение, дополнение, дополнение... и т. д. Импрессионистский прием конвергенции (использованный в прозе до Пруста А. Франсом) как нельзя лучше подходит к релятивизму «Поисков утраченного времени». Накопление оттеняющих друг друга, нередко противоречащих определений или дополнений призвано, по мысли Пруста, воспроизвести сложность и относительность явлений, «полноту реальных и неожиданных элементов» («Под сенью девушек в цвету»). Так, о герцогине Германтской говорится, что у нее был «насмешливый, вопросительный и восхищенный вид». О кресле Пруст может сказать, что оно было «восхитительным, враждебным и скандализированным», а об атмосфере в комнатах, что она была «крупитчатой, пыльцевидной, съедобной и благочестивой». Иногда конвергенция проявляется у Пруста в виде перечисления ряда равно допустимых причин того или иного явления или поступка. Поскольку строятся предположения самого различного характера, то совокупность членов конвергенции нередко создает комический эффект. Так, в первый день пребывания в Бальбеке рассказчик обращается с вопросом к лифтеру в отеле, но не получает от него никакого ответа — «потому ли, что его удивили мои слова, или потому, что он был поглощен своим делом, заботился о соблюдении этикета, плохо слышал, читал место своей работы, опасался несчастного случая, был умственно вял или исполнял предписание управляющего» («Под сенью девушек в цвету»). На музыкальном вечере у г-жи де Сент-Эверт взгляд г-на де Бреоте улыбается «высоте потолков, красоте праздника, интересной программе и превосходному качеству прохладительных» («В сторону Сванна»).

В стиле Пруста, кроме импрессионизма, прослеживается и другая сторона его метода, непосредственно связанная с его философскими взглядами. Выше было рассмотрено, в какой связи находится идеалистическое мировоззрение Пруста и ряд художественных особенностей «Поисков», таких, как сюжет, композиция, принципы построения образов. В стиле Пруста интуитивизм проявляется, главным образом, в системе метафор.

Ряд исследователей уже указывали на то, что творческий метод Пруста и такая его сторона, как стиль, не могут быть сведены к импрессионизму, и отмечали, что Пруст стремился преодолеть импрессионистическую односторонность и субъективизм.

Действительно, нетрудно заметить, что, несмотря на импрессионистскую основу метода Пруста, в его мировоззрении реальная действительность не сводится к субъективной комбинации ощущений и восприятий. В романе «Под сенью девушек в

¹ Y. L o u r i a. La convergence stylistique chez Proust. — Genève: E. Droz — Paris: Minard, 1957.

цвету» мы находим, например, очень интересное замечание о том, что комбинацию ощущений представляет собой скорее наше сознающее себя, а не материальное тело. Если бы реальность была только «отходом нашего опыта», тогда кинематографический фильм заменил собой литературу («Обретенное время»). В начале первого тома «Обретенного времени» описывается чтение рассказчиком вымышленных страниц из «Дневника» Гонкуров. Этот отрывок, прекрасно передающий импрессионистическую манеру двух братьев, является в то же время пародией на их искусство. В своей переписке Пруст осуждает «артистический роман» за смешение главного и второстепенного, отсутствие логичности, дилетантизм. Пруст не отказывается от типизации. Он пишет, что литератор, как и художник, прибегает к наброскам и заметкам, правда, мысленным, и пользуется чертами многих знакомых ему лиц для того, чтобы создать один персонаж («Обретенное время»). В одной из своих ранних статей, озаглавленной «Против темноты» (1896), Пруст утверждает, что писателю и поэту доступна та же глубина в постижении действительности, что и философу. С этой точки зрения, по-своему «Макбет» является философским произведением. Пруст упрекает символистов за то, что они не стремятся выразить всеобщее и «вечное» в индивидуальном, и указывает в качестве учительного примера на «Войну и Мир» Толстого и «Мельницу на Флоссе» Джорджа Эллиота. Преодолевая импрессионистичность и субъективизм, Пруст приходит иногда к реалистическим обобщениям. Непоследовательная, но все же ощутимая реалистическая тенденция проявляется в изображении французской действительности, в создании ряда образов (Франсуаза, Шарлюс, Германты, Вердюрены).

Стилистические поиски Пруста имели гораздо меньший успех и привели его к усвоению ряда приемов символизма. Основой, сердцевинной своего стиля, своего видения мира Пруст считает метафору. Признавая Флобера большим художником, Пруст тем не менее считал, что у него, пожалуй, нет ни одной метафоры, в то время как только она может сообщить стилю нечто от вечности («По поводу «стиля» Флобера», 1920). По мнению Пруста, стилистически действительность может быть выражена только посредством сравнения: истина возникает тогда, когда писатель берет два разных объекта, выявляет их связь и заключает их в «необходимые звенья прекрасного стиля», связывает их «неразрушимой» метафорой («Обретенное время»). Искусство не только должно открывать связи, соединяющие различные мировые элементы; сравнения и метафоры (Пруст не проводит между ними строгого разграничения) призваны также выявить те различия, которыми отмечены, пусть даже наиболее близкие, явления действительности. В этом прустовская концепция метафоры испытала воздействие диалектического учения Гегеля о тождестве, с которым он познакомился в изложении философа Э. Мейерсона. Однако, помимо гегелевского понятия тождества, на систему прустовских метафор оказали не меньшее влияние и символистские «соответствия», основанные на платоновской категории сравнения, приводящего к интуитивному созерцанию. Пруст считает, что задача подлинного художника — показать всеобщее взаимопроникновение, разорвать оковы обособленности, созданной произволом «практического» видения: «...те редкие мгновения, когда мы видим природу такую, как она есть, поэтически, — они-то и составляли содержание творчества Эльстира. Одна из метафор, наиболее часто встречающихся в картинах, которые окружали его теперь, как раз и сводилась к тому, что сравнивая землю с морем, он стирал всякую грань между ними. Именно это уподобление, безмолвно и неутомимо повторяемое на одном и том же холсте, вносило в него многообразие и мощное единство, которое было причиной, — не всегда отчетливо сознаваемой, — того восторга, что возбуждала в иных его поклонниках живопись Эльстира» («Под сенью девушек в цвету»).

Стиль Пруста также, в значительной степени, является стилем сравнений и метафор, любой предмет для Пруста существует лишь постольку, поскольку ему

может быть найдена аналогия. Так, рассказчик говорит о себе, что в нем всегда живет философ, стремящийся отыскать общее в различном («Пленница»). Прустовские сравнения и метафоры типичны для символизма. Особенно характерно частое уподобление видов природы и героев произведениям искусства, сравнение людей с миром растений или животных. Сравнения и метафоры у Пруста столь часты, развернуты и взаимно продолжены, что в ряде томов и частей эпопеи они образуют самую ткань текста. Их эстетическое достоинство не равноценно. Рядом с точными или поэтическими образами, часто встречаются вычурные и претенциозные фигуры, художественное несовершенство которых объясняется, по преимуществу, субъективистскими, интуитивными сторонами мировоззрения Пруста.

В сравнениях и метафорах стилистически проявляется второй источник творческого метода Пруста — символизм, связанный также, как мы видели, и с рядом других идейных и художественных особенностей «Поисков утраченного времени» (содержание, сюжет, композиция, некоторые особенности развития образов). Все это не позволяет считать Пруста импрессионистом. В известной степени творчество Пруста по своему характеру близко к той реакции на импрессионизм, которая обнаружилась во французской живописи конца XIX века. Попытка Пруста создать классику параллельна поискам Сезанна, стремившегося сделать из импрессионизма «нечто солидное и долговечное, как искусство музеев», желавшего утвердить реальность и весомость предметов, становящихся своего рода кантовскими «вещами в себе», призывавшего «вернуться к природе через Пуссена».

Обеим попыткам, — как в живописи, так и в литературе, — было суждено окончиться неудачей. Ни Сезанн, ни Пруст не смогли вполне осуществить взлелеянного ими идеала гармонии: колорита и формы — у первого, чувства и разума — у второго. *Mundus sensibilis* и *mundus intelligibilis* у Пруста не уравновешивают друг друга, вопреки утверждению Э. Р. Курциуса об их взаимопроникновении¹. Их часто разъединенное сосуществование тем очевиднее, что Пруст столь же честно, как и Сезанн, не скрывает тех усилий, которые ему требуются для того, чтобы слить воедино ощущение и мысль, и, предпочитая полноту изложения, создает запутанные, извилистые, заставляющие возвращаться назад и перечитывать, периоды. Пример Пруста (наравне с примером Сезанна) неопровержимо свидетельствует о том, что отказ от высокого общественного содержания в искусстве неминуемо приводит к суженности, односторонности или противоречивости мастерства, которые не могут быть преодолены ни как исключительной одаренностью художника, так и его личными намерениями возвыситься над субъективизмом и создать классику.

Моск. гос. пед. ин-т им. В.И. Ленина. Ученые записки. — М., 1964. -№ 218. Зарубежная литература. — С. 289-302 (с исправлениями).

¹ E. R. Curtius. Marcel Proust. — Paris: Revue nouvelle, 1928. — P. 79.