

В. ДНЕПРОВ

ИСКУССТВО МАРСЕЛЯ ПРУСТА

1

По праву законных наследников, бережно и с чувством ответственности, ничего не упуская, мы должны взять все ценное из прошлой культуры человечества, научаясь обращать это ценное на пользу культуре социалистической.

Творчество французского писателя Пруста (1871—1922) как раз и принадлежит к ценностям, которые непозволительно было бы упустить. Читая его роман «В поисках утраченного времени»¹, мы как бы развертываем ковер, богатый щедрой красотой, сотканный из слов с искусством замечательным и неутомимым.

Пруст — художник одного произведения; остальные напоминают пристройки к огромному собору, не могущие претендовать рядом с ним на сколько-нибудь самостоятельное значение. В своем многотомном романе Пруст собрал все, что узнал о жизни, что увидел, переживал, передумал; в нем духовная биография героя объединилась с подробным внешним жизнеописанием, откровенный и полный рассказ автора о самом себе — с детальнейшим изображением окружающего мира. Поток чистейшей лирики течет в эпических берегах, углубленный самоанализ вращается в картину целой эпохи, охватывающей конец XIX — начало

¹ Первый том, «По направлению к Свану», в ближайшее время выходит в новом русском переводе в издательстве «Художественная литература».

XX века в богатой и дряхлеющей буржуазной Франции.

Указать на недостатки романа Пруста — в сравнении с его великими предшественниками — легче легкого. На нескольких тысячах страниц художник рассказывает не о силах и поступках, формирующих историческую драму или даже историческую комедию, а о мире суетного ничегонеделания, мелочной игре тщеславия и зависти, «арабесках учтивости», одним словом — о мире видимости и, казалось бы, наиболее поверхностных сферах человеческого бытия. Пруст со свойственной ему скрупулезной честностью отмечает, что его социальный кругозор замкнут границами «развлечений праздного класса». А вообразить то, что не вросло в личный его душевный опыт, Пруст совершенно не умел. Автор и главный герой — по психологии, мыслям, оценкам — совпали в его романе, подобно геометрическим фигурам, которые при наложении совмещаются всеми своими точками. Марсель — герой романа — это, если воспользоваться излюбленным выражением художника, транспонированный в поэтическое слово живой Марсель Пруст (скажу кстати, что такого рода отождествление автора с героем приобрело важное значение в романе XX века).

В романе нет действий и событий в обычном их понимании, а если они и встречаются, то почти всегда лишены поэтического значения. Общий для всего произведения сюжет едва намечен и кажется едва ли не пародией на один из сюжетов бальзаковских. Представители высшей аристократии, покуравившись, женятся на буржуазных деньгах: салон Германтов, непрерывно и кровно связанный с романтической легендой французской истории, в конце концов объединяется с салоном г-жи Вердюрен, наглой, фальшивой и тошнотворной буржуазки, — эта истина к началу XX века была уже настолько тривиальной, что из-за нее не стоило огорода городить. Недостаток

энергии в поступательном развитии романа, соединение его громадных размеров с необычайной образной уплотненностью делают непрерывное с начала до конца прочтение романа весьма трудным даже и для избранных читателей.

Истина живого переживания часто используется в романе, чтобы подтвердить идеалистическое заблуждение, и сам писатель считает внедрение идеалистической философии в психологический анализ одним из оригинальных своих достижений. Правда, идеалистическое осмысление душевного опыта имеет у Пруста не собственно философскую, а скорее литературную значимость, и критик, вступивший с автором в гносеологический спор, оказался бы в смешном положении. Теоретический разбор идеалистических умозаключений Пруста столь же неуместен, сколь уместен разбор философских аргументов в романах Достоевского. У Пруста философия по сути дела завершает историческую и психологическую характеристику героя и в этом смысле оказывается моментом художественной правды.

Угнетающе большое место заняла в романе тема извращенной однополюсной любви, тема Содомы и Гоморры. В этом отношении роман предвещает литературу, тесно связанную с буржуазным упадком. К счастью, писатель не ограничился изображением порока как явления современной жизни и «ошибки природы», он рассмотрел его ужасающее влияние на естественную любовь, его калечащее действие, его роль в создании атмосферы лжи и лицемерия, которой дышат люди на верхах буржуазного мира.

Можно указать еще и на другие отступления Пруста от великих традиций реалистического романа Франции, на крайнее сужение социального поля зрения, вязко-магматическую форму романа, внутреннюю зависимость прустовского искусства от процессов деградации буржуазного строя. И раньше всего мы должны понять, каким образом на такой недостаточной основе воздвигнуто подлинно значительное произведение искусства.

Было бы весьма прискорбно, если бы мы указанные отступления поставили во главу угла в оценке Пруста как художника. Мы уподобились бы в таком случае печальной памяти критике, которая усматривала в развитии французского романа после Бальзака лишь движение вниз. Бальзак полнее нарисовал современное общество, лучше видел его социальную «механику», глубже постигал действительную субординацию человеческих отношений, чем позднейшие французские романисты, — регресс, следовательно, налицо. Этому взгляду недоступна простая истина: в искусстве потери могут совмещаться с существенными выигрышами. Именно так и обстоит дело в творчестве Пруста: достигнутое им получило долговременное значение и вошло в синтез искусства XX века.

Сказанное остается верным и для области социально-художественного анализа: и здесь у Пруста не только потери, но и открытия. В его эпосе не нашлось места для

реальных взаимоотношений больших классов французского общества; экономическую деятельность он считал безнадежно прозаической и человечески бесплодной, а потому выключил ее из своей громадной исторической картины. Но зато Пруст изобразил паразитизм буржуазной верхушки с таким мастерством и глубоким проникновением, что изображение это стало важным шагом в художественном исследовании буржуазного мира накануне эпохи великих потрясений. К паразиту-буржуазии, живущей на доходы, присосался другой паразит — остаток аристократии. «В поисках утраченного времени» — эпос паразитического жизненного потребления во всех его последствиях для человеческой личности. В этом своем значении роман оказался существенным для последующей литературы, критически рассматривающей внутренний распад капитализма. Юный герой, страстно влекущийся к красоте и полноте жизни, в конце концов находит — не считая исключений — лишь мертвую скорлупу без живого ядра, внешнюю форму без человеческой сути. Личность формализировалась: все подлинное стало в ней условным, доброта подменилась вежливостью, привязанность — любезностью. И понадобилось бы целое исследование, чтобы выбрать моменты этого своеобразного «высыхания» человеческой личности: изредка — в засушенный цветок, а чаще всего — в засушенное насекомое.

В эпосе Пруста люди не выступают как сила, формирующая своей деятельностью историческое время. Время — нечто готовое, изготовленное для них услужливым прошлым, и они поедают время («проводят время»), подобно ненасытным лакомкам, поедающим нескончаемо длинное пирожное. Автор отлично видит, что «преграда богатства — самая непреодолимая из всех», он иногда остро ощущает всю неестественность, почти неправдоподобность жизни, «колыхающейся в золотом водовороте», однако совершенно не занимается причинами, разделившими людей на богатых и бедных. В этом — слабость его искусства. Но зато он пронизательно расшифровывает классовое значение мельчайших психологических различий или форм поведения, являясь подлинным мастером в разгадывании почти незаметных социальных примет и симптомов. Любая гостиная, по словам писателя, — «целая социальная вселенная с особыми законами моральной перспективы». Понятие «классовое» мы встречаем у Пруста на каждом шагу, хотя применяется оно главным образом для энциклопедически полного определения различий между современным буржуа и аристократом. Пруст знает обоих насквозь и знает в интимнейших социальных подробностях. Крайне важно, что сравнение продолжено на область моральных явлений, и мы находим превосходные характеристики специфически буржуазной «морали» или установление того факта, что

В. ДНЕПРОВ
ИСКУССТВО МАРСЕЛЯ ПРУСТА

мораль аристократическая отличается от буржуазной скорее по форме, чем по сути. В этом отношении Пруст на голову выше многих буржуазных социологов: они стараются оторвать анализ мелких социальных образований от классовых определений, а Пруст, напротив, связывает особенности любого салона, любого малого сообщества, любой замкнутой среды с общими определениями класса, усматривая в них оттенки, варианты, разновидности классового.

Пруст — мастер социальной миниатюры. Он не умеет очертить большими линиями целые классы, подобно тому как это делали Бальзак или Золя, но зато с неистощимой добросовестностью истинного художника умеет вычертить сеть внутриклассовых отношений, определить фракции, круги и кланы, его составляющие. Художественное исследование Пруста идет так далеко, что устанавливает «социальный коэффициент» для отдельного члена данного узкого сообщества. «Социальный коэффициент» измеряется тем, кто, где и насколько охотно принят, куда приглашен, какова его, так сказать, суммарная социальная оценка. По этому признаку социальный коэффициент Свана в последние годы его жизни катастрофически упал.

Анализ Пруста убедительно свидетельствует, что в социальном быту господствующего класса первенствующее значение имеет «отношение высших и низших». Факт принципиальной важности: на верхах буржуазии царствует своего рода иерархия, если можно так выразиться — некий буржуазный феодализм, и никаким демократизмом здесь не пахнет. Демократия — даже в буржуазных пределах и функциях — существует лишь для деловых сделок и для воздействия на низшие классы. А внутри мира господ она отменена полностью. Глубокое и общее значение этого вывода подтверждает и американская литература: даже в стране, не знавшей аристократии и дворянства, возникает псевдоаристократия и та же иерархия буржуазных кланов и кланов. Вот как сложна диалектика потерь и выигрышей в искусстве: из как бы мелочей вырастает художественное изображение существенного и многозначного исторического процесса¹.

2

Своеобразие Пруста как художника в значительной мере связано с областью человеческой впечатлительности. Здесь большая проблема. Историческое исследование человеческой личности обычно касается изменений в мыслях и чувствах или взаимоотношений между ними, ограничиваясь лишь общими фразами, когда вопрос заходит о переменах в формах восприимчивости. Между тем исторические сдвиги в различающей и объединяющей силе восприятий, их яркости, интенсивности, окраске, остроте явля-

¹ О других моментах социального анализа у Пруста мне уже приходилось писать в книге «Черты романа XX века». М.—Л., 1965, стр. 207—250.

ются фактом, достойным самого пристального внимания. Искусство Коро и Флобера складывалось независимо друг от друга, но сравните пейзажи Коро с пейзажами «Мадам Бовари» — и вас поразит внутреннее сходство между ними. Столь же близки гребцы и их подружки, вода и солнечные пятна у Мопассана и Ренуара — близки по тому самому, что Пруст называл «манерой видеть». Легко заметить удивительное сходство многих портретов Горького с портретами Ван Гога — никак не объяснимое прямым влиянием французской живописи. «Лицо у него было плетеное, как решето, все из тонких кожаных жгутиков, между ними прыгали, точно чижы в клетке, смешные бойкие глаза с желтоватыми белками. Сивые волосы курчавились, борода вилась кольцами, он курил трубку, дым ее — одного цвета с волосами — тоже завивался, и речь была кудрява, изобилуя прибаутками». Мы имеем здесь дело с принципиальной родственностью восприимчивости Горького и Ван Гога, интуитивно улавливающей единую форму в разнообразии изображаемого объекта. Можно было бы привести еще десятки важных фактов (хотя бы необычайную чувственную отзывчивость бунинского искусства), свидетельствующих, что у художников разных искусств, творивших в конце XIX — начале XX века, явно повысилась впечатлительность, связанная с чувственным обликом окружающего мира. В какой-то мере справедливо, что впечатлительность стала в это время на очередь в развитии культуры и личности человека, и было сделано многое, чтобы узнать ее скрытые возможности, уловить ее связи с глубже лежащими процессами духовной жизни. Как будто в души людей легла новая — более свето-, цвето-, запахо-, звукочувствительная пленка, чем находившаяся там несколько десятилетий раньше.

Пруст был как раз тем человеком, который мог сознательно подытожить культуру, обычно именуемую импрессионистической, и дать столь же тонкий, сколь и основательный анализ личности, во всем строе которой преобладает впечатлительность. Марсель недаром говорил о своей «болезненно преувеличенной чувствительности». Встречи с бьющим о скалы морем, со старинным собором он ожидает с таким трепетом, с такой силой предвосхищающего воображения, с таким нетерпеливым восторгом, с каким романтический герой ждал встречи с возлюбленной; вкус пирожного в какой-то избранный момент производит взрыв его сознания, имеющий далеко идущие последствия для всей личности; образ бело и розово цветущего боярышника как бы прирастает к воспоминанию героя о детстве. Притом «болезненно преувеличенное» случит тут, как у Достоевского, наиболее полному и завершеному выражению массового и исторически характерного.

Писатель рассказывает, как его герой «научался видеть». Способность видеть и ощущать лишь отчасти дается природой, она в большой мере — результат культуры. Писатель убежден не только в этом, но и

в том, что культура восприятия находится в сложном взаимовлиянии с культурой эмоций и культурой мысли — взаимовлиянии, ставшем одним из сквозных мотивов романа. Особенную важность в этом отношении имели для героя картины Эльстира; в них писатель воплотил свое глубокое постижение импрессионистической живописи. Пруст думает, что «оптическая иллюзия» дает нам вплотную подойти к некоторым скрытым и важным истинам вещей. В частности и особенности: она выводит предметы из положения изолированного и отчужденного друг от друга существования и позволяет увидеть их как органические части некоего прекрасного целого. Она развивает обобщающую способность акта зрения и дает нам вступить в интенсивнейший личный контакт с красотой природы. Импрессионисты нашли пути для выявления внутренней связности и внутреннего единства мира, обступающего нас со всех сторон. Марсель смотрит на картину Эльстира, изображающую город, стоящий на берегу моря, и море, вплотную примыкающее к городу. В морском городе мы чувствуем себя как-то по-особенному — и это чувство не пустое: приморский город — по сути иное, чем город, лежащий в степи или в лесу. Эльстир выразил эту суть живописно, сделав город в чем-то похожим на море, а море в чем-то похожим на город.

Но Пруст вовсе не намерен возвести специфичность живописного видения в абсолют. Напротив, он включает его в общий ряд «поэтической впечатлительности». Отождествление, при всем их различии, города и моря на картине Эльстира — живописная форма метафоры. И вообще «представлять одну вещь при помощи другой» значит «добросовестно возвращаться к самым корням впечатления». Тем самым перекидывается мост от живописи к литературе и принцип импрессионизма получает широко обобщенное истолкование.

Не менее богато красотой и смыслом царство очеловеченных звучаний. «Каждый голос богаче звуками, чем любой музыкальный инструмент. И сочетание звуков, создаваемое голосом, так же неисчерпаемо, как бесконечное разнообразие личностей». В интонациях сказывается не только «неповторимая картина индивидуальности», не только среда и местность, «в наших интонациях заключена философия жизни, все то, что человек говорит себе об окружающем мире», его «взгляд на жизнь».

Пруст склонен думать, что в восприятиях, идущих в глубь индивидуальности, даже и классовые различия отражены яснее, специфичнее, чем в отношениях классов, рассмотренных в больших и целостных масштабах. Пруст, например, с удивительной остротой анализа показывает, что в основу самого элементарного ощущения у буржуа вкралась фальшь, неподлинность, равнодушие, слепота к красоте, поверхностность, что впечатления его покорны моде и что мода вообще (Пруст с замечательной верностью говорит и об «интеллектуальной моде») составляет некий главный «вектор» буржуазной впечат-

лительности. Пруст рассказывает нам не только о социальной «манере думать и говорить» — об этом мы достаточно знаем из сочинений других великих романистов, — но о социальной символике мельчайших движений, гримас или интонаций. В осанке Сен Лу, в его походке с летящим впереди моноклем, более чем в чем-нибудь другом, сказывается аристократический «гений рода», нечто «более общее, чем он сам». Или манера другого знатного барина прощаться с хозяйкой: «Он совсем недолго постоял подле нее, но даже и те позы, которые сохранились всего одно мгновение, уже представляли целую живую картину, как бы историческую сцену».

Массу интересного мы находим в романе об ощущениях как способах личного общения. Легко догадаться, что рядом с речью особую роль играет у Пруста взгляд. Целая поэма о человеческом взгляде, хотя и поэма, разбросанная на протяжении романа. Взгляд невидящий: «...эти глаза, чуждый взгляд которых, блуждая, порою бессознательно падал на меня, как солнечный блик на стену...» «Вертикальный взгляд». Уклоняющийся: «...глаза герцогини Германтской... излучали голубой свет, но лился он куда-то в пространство, избегая тех людей, с которыми она не собиралась завязывать отношений и которые, словно опасные рифы, иногда угадывались ею издали». «Улыбка, лишённая опоры», — тут целая характеристика. Взгляд оживленный и направленный к другой личности: «В обычной жизни глаза герцогини Германтской выражали рассеянность и некоторую меланхолию, огнем мысли она зажигала их тогда, когда ей приходилось здороваться с кем-нибудь из друзей...» Особый, угнетенно-тусклый взгляд Одетты, когда она лжет. Нагло-боязливый взгляд г-на Шарлюса, всегда скрывающего постыдную тайну. Взгляд матери, «плачущей без слез». Любовно озабоченный взгляд бабушки. Взгляд, отразивший твой взгляд. Взгляды, сливающиеся друг с другом. Хотелось бы перебрать еще и многие другие моменты в поэме «Взгляд», но размеры статьи не позволяют этого.

Однако Пруст не смог бы продвинуться из сферы впечатлений к особой формации личности, если бы не обладал острым аналитическим умом. Он определяет талант не только как душевный склад, «в котором преобладает восприимчивость», но и как способность расчленять нерасчленимое и наново собирать расчлененное. В психологизме Пруста мысль вплотную придвинута к ощущению, элементарный акт восприятия ограничен общими — нередко весьма общими — идеями, он пронизан рассуждением. Психология созерцания — чувствующего и мыслящего — оттесняет назад психологию действий, поступков, идей. Разумеется, абсолютизировать такую форму психологизма, объявить ее основой всего романа XX века — это не раз делали рьяные буржуазные кри-

В. ДНЕПРОВ
ИСКУССТВО МАРСЕЛЯ ПРУСТА

тики — значило бы двинуться в сторону модернизма, универсализирующего частные художественные открытия, чтобы урезать, ограничить, стеснить возможности нового художественного содержания. Но сама вновь открытая форма не виновата в такой универсализации. Вопрос в том, на какое место ее поставить, какую функцию ей приписать в общей жизни искусства. И как раз в том случае, если мы определим частную и специфическую форму прустовского психологизма, обозначится его всеобщая художественная значимость — перспектива войти в ряд других видов психологического анализа, ранее добытых искусством.

Нужно открыть раковину впечатления — и в ней блеснет жемчужина истины. В индивидуальном восприятии покоится, как в колыбели, общее отношение — широко значимое. Способность «расчленять неделимое» присуща автору в высокой степени. Это расчленение начинается с сравнения. Простейшие ощущения, помещаясь в целое гнездо сравнений, обнаруживают множественность своих граней — и осмысливаются. Число сравнений в романе Пруста практически неисчислимо. Они не только сообщают впечатлению дополнительную наглядность, не только выделяют и дают заметить поэтическую сторону вещей, еще больше они намечают линии подобий, пересекающих наше мироздание во всех направлениях; они устанавливают структурное сходство независимых друг от друга процессов. Иногда сравнения имеют характер снижающий, устанавливающий ничтожество содержания, претендующего на значительность. Герцог Германтский ведет себя «как божественный лебедь, вдруг бросившийся на пуговицу». Сопоставления могут дать фразе резко выраженную интонацию: «Вакханка с велосипедом», хозяйка публичного дома «с важностью нотариуса». Но все же главное в сравнениях: сопоставление ощущения с мыслью, неповторимо индивидуального переживания с его общей формой или значением. Идя внутрь восприятия, художник движется к единству мира и совершает прыжок из чувственного в мысленное.

Пруст рисует впечатлительность, постоянно имея дело не с исходными аксиомами, а с животрепещущей непосредственностью переживания — переживание рассечено анализом, но части его живут и цветут, подобно тому как живут и цветут отростки растений. Воссоздание каждого впечатления — тема с разработкой, нередко — целый мотив романа. В отличие, например, от анализа восприятий у Толстого, всегда подчиненных изображению человеческих отношений и поступков, в книгах Пруста тема пережитого и прошедшего сквозь мысль созерцания обретает самостоятельное художественное значение и играет роль художественного элемента, составляющего большую часть романа. Каждое впечатление — целая гроздь ассоциаций или целая серия вариаций, напоминающих музыкальные вариации или — еще ближе — вариации облика собора в серии картин Моне. А чаще всего — то и другое вместе. Книги Пруста — школа остро

чувствующего, аналитически саморасчленяющегося созерцания. И школа эта полезна всем нам. Не для того, разумеется, чтобы личность, как у Пруста, наклонилась в сторону человека созерцающего, оттеснив человека деятельного, не для того, чтобы способность чувствовать и мыслить развивалась главным образом по поводу восприятий, а не в процессе труда и борьбы. Для Пруста дела — это только «делишки», лишённые поэтического и человеческого содержания. Для него буржуа или аристократ, поскольку выступают в социально представительной функции, — только карикатуры на человека. Но это его мир, и ему даже и в голову не приходит, что можно уйти оттуда, как не может прийти в голову намерение удалиться из трехмерного пространства. Для спасения он придумывает немногочисленную среду избранных, «стоящую между буржуазией и аристократией», в которой люди используют кем-то и как-то добытые — большие! — деньги, чтобы жить в окружении прекрасного, иметь «величавые» старинные вещи и добиваться единственно возможного счастья — «полноты духовной жизни». Взгляд на созерцание как на выход и спасение отражает, по-видимому, особую, исторически весьма кратковременную, ситуацию затишья перед бурей. Оттого искусство Пруста уникально.

Однако для людей, переделывающих мир, указанная альтернатива совершенно нереальна. Для них развитие сферы восприимчивости — одно из измерений во всестороннем развитии личности. И тут нам очень пригодится творческий опыт Пруста, направленный на обострение впечатлений, расширение их смысла посредством невольно возникающих ассоциаций. Они растут в своем значении еще и оттого, что ставятся на пересечении воспоминаний, что возникает их молниеносный контакт с исконным стремлением человека к красоте и счастью. Марсель увидел на фоне заката три вяза у дороги, три дерева со своей молчаливой жизнью, пейзаж, рождающий знакомое каждому путешественнику желание здесь остаться. «В их наивной и страстной жестикуляции мне чудилась бессильная скорбь любимого существа, утратившего дар речи, чувствующего, что оно не сможет сказать нам то, что ему хочется и что мы не сумеем отгадать. Вскоре, миновав перекресток, наша коляска их покинула. Она уносила меня вдаль, разлучая с тем, что мне казалось единственно истинным, что дало бы мне настоящее счастье, она была подобна моей жизни». Конечно, с такой силой пережить радость встречи с тремя мудрыми вязами и печаль расставания с ними может лишь человек в своей особенности исключительный. Но что-то смутно похожее рождается в душе каждого из нас, когда удается живо почувствовать гармонию, непреложность и тайну природы. Подлинное искусство умеет своими предельными, преувеличенными образами доводить до ясности, зрелости и силы то, что глухо тлеет, невнятно и слабо звучало в нашей душе.

Впечатления от новых явлений в технике Пруст разрабатывает в общем теми же по-

этическими приемами, что и впечатления от природы и человека. Он их как бы вживляет в процесс душевной жизни, очеловечивает переживанием и личным отношением, вводит в круг эстетических представлений, подключает к философии героя. Вот — междугородный телефон, который «не был еще в таком широком употреблении, как сейчас». Сначала — в духе иронического классицизма — телефонные барышни сравниваются с данаидами, способными иногда превращаться в фурий. Затем начинается движение вглубь. Легкий шорох в трубке — «шум упряденного расстояния». «Философия» телефонного разговора: оттого, что голос далекого существа так близок от твоего уха, «яснее чувствуешь, сколь обманчива эта видимость сближения, даже самого нежного, и каким огромным расстоянием можем мы быть отделены от любимых существ в то мгновение, когда кажется, что, стоит нам только протянуть руку, и мы их удержим». Телефон — форма общения, непохожая на все другие его формы: «...до сих пор каждый раз, когда бабушка разговаривала со мной, я всегда следил за тем, что она говорила, по раскрытой партитуре ее лица, где много места занимали ее глаза, но самый ее голос я слышал теперь впервые. И оттого, что голос этот предстал мне измененным в своих пропорциях с той минуты, как он был всем... я обнаружил, до какой степени он был нежен». Если добавить к этому ряд мотивов, о которых нет возможности здесь говорить, нужно будет признать, что Пруст на наших глазах создает, так сказать, психологическую феноменологию телефона и открывает нам его своеобразную поэзию (еще богаче в романе представлена, кстати сказать, «поэзия автомобиля»). Увлекательно следить за ходами неистощимой аналитической фантазии автора, как бы медленно поворачивающей впечатление не только в физической, но и в эмоционально-человеческой или философской перспективе и фиксирующей в нем множество аспектов, которые мы впервые замечаем, когда сливаем свой взгляд со взглядом Пруста.

3

Не меньше, чем отдельные впечатления, занимают Пруста «сочетания впечатлений». О «сочетании впечатлений» как психологической и философской проблеме говорится в романе так много, что потребовались бы десятки страниц, чтобы указать только на главные из них. Чтобы читатель увидел, о чем идет речь, приведу лишь кусочек фразы, непосредственно связанной с ранее упоминавшейся «темой» вязов: «Сочетаясь с впечатлениями, которые я получал в других краях, на сходных дорогах, окружаясь всеми сопутствующими ощущениями, одинаковыми в обоих случаях, — чувством незатрудненного дыхания, любопытства, лени, аппетита, исключая все другие, впечатления эти усиливались, превращались в устойчивый своеобразный вид наслаждения, в оправу для форм существования...» Сочетание впечатлений — точка, в которой «воспоминания

сцепляются с реальностью», через них прошлое входит в настоящее — «ощущение несет на себе здание воспоминаний». Пруст анализирует внутренние связи подобных комплексов на манер химика, рассматривающего «энергии связи» в молекуле. Но в психологических «молекулах» особую важность обретает связь с коренными эмоциями человека, его субъективнейшим Я. Когда умерла бабушка Марсея, эта смерть прошла мимо его души. Но вот он снова приехал в Бальбек, поселился в той же комнате, где жил рядом с бабушкой, и в нем вспыхнуло то именно «сочетание впечатлений», которое было неотделимо от образа бабушки, ее доброты и скромной человечности. Тут-то и ждало его «глубочайшее потрясение». Внезапно почувствовал он настоящую боль, впервые его поразила мысль, что смерть на самом деле существует, что близкий и прекрасный человек ушел навсегда — навсегда! Но комплекс впечатлений приоткрыл ему не только бездну смерти, он указал ему путь к глубочайшим противоречиям собственной души. Марсель заметил два разных Я в своей личности. Я «неблагодарного, эгоистического и жестокого молодого человека, каким я был», неспособное усвоить весь трагизм бабушкиной смерти. «Но если восстанавливался круг ощущений», опять водворялось «только то Я, которое пережило их», тогда и смерть бабушки, примыкая к этому «прежнему Я», получала свое истинное значение. Рост душевного и даже умственного опыта неотделим, согласно убеждению Пруста, от таких примыкающих новых явлений к каждому из Я, входящих в нашу личность,

Мысль о том, что в душе Марсея, на протяжении его жизни, содержались несколько разных Я, вытесняющих друг друга и не похожих друг на друга, проводится через роман с тем деликатным упорством, которое свойственно Прусту. С заслуживающей уважения смелостью Пруст идет навстречу опасности, встающей на пути его точки зрения. Сдвигая центр тяжести человеческой души поближе к сфере восприятия, во многом ослабляя его зависимость от целей, интересов и действий, Пруст стоит перед угрозой потери единства человеческой личности, оказывающейся лишь собирательным термином для локальных Я. Указывая на психологическую изменчивость, на самом деле очень важную, Пруст упускает необходимое тождество личности.

Однако художнику, ищущему правду, спешит на помощь сама реальность. Она не позволяет оставаться в границах внутреннего мира одной индивидуальности, а как только начинается сопоставление разных людей, сразу же — пусть неволью — что-то меняется во всей постановке вопроса. Верно, что у автора по-прежнему нет пути к таким началам устойчивого характера, как деятельность, исходящая из преобладающей идеи, цели или жизненного интереса. Но зато по-

В. ДНЕПРОВ
ИСКУССТВО МАРСЕЛЯ ПРУСТА

является необходимость учитывать нравственно-эмоциональную установку, нерасторжимо слитую с личностью и определяющую ее поверх всякой изменчивости. Страдание, рассказывает Марсель, открыло ему глаза на чужое страдание. Но он узнал и другое: что неспособен на такую всепоглощающую скорбь, на какую способна его мать. Марсело были в высшей степени присущи иллюзии, относящиеся к окружающему миру, и сюжет утраченных иллюзий — едва ли не главный в романе. Но зато ему нисколько не были свойственны иллюзии, касающиеся его самого. Нравственный характер бабушки или матери вносил капитальную поправку к знанию о людях, полученному Марселем из общения и самонаблюдения. Материнская доброта разлилась по всей душе этих женщин, образуя чудесное единство естественного и морального. И поправка не говорила о чем-то исключительном — материнская человечность составляет одну из основ жизни. Ее фундаментальное значение признано художниками XX века, начиная с Горького и кончая Чапком, Брехтом и многими другими. Но как должен учесть его Пруст? Не обязан ли он признать, что один только психологический анализ личности недостаточен, что в личности имеются твердые точки, нравственные устои, которые не смываются потоком ощущений и не устраняются изменчивостью Я: Пруст заметил однажды, что в несчастье мы сразу становимся нравственными. Однако это ироническое замечание пролетает мимо матерей, стоящих у изголовья. Главная трудность в том, что философия, которую следует извлечь из материнской доброты, противоречит всей массе накопленных в жизни героя социальных наблюдений.

Пруст остается при своем основном взгляде на человека, но материнская «поправка» незримо участвует в его художественном постижении жизни — мы не сумеем верно оценить искусство Пруста, если не учтем тайного или открытого влияния «поправки».

Так обстоит дело и в любовных сценах романа. Пруст — большой поэт любви, несмотря на то что подвергает любовь разрушительному анализу. Вначале, разумеется, — «сочетание впечатлений». Любовь Марсела к Альбертине возникла из сочетания ее щек, волос, глаз с группой прелестных девушек, с морем, небом, пляжем, курортной атмосферой, свежим ветром, запахами, с безлично юношеским влечением к женщине, с душевным подъемом, рожденным красотой. Пруст не раз напоминает читателю, что вне этого сочетания любовь не могла бы возникнуть или была бы совершенно иной. Точно так же следит он, как по кусочкам — из комбинации ощущений и ассоциаций — возникает любовь Свана к Одетте. Лестное чувство — быть любимым, духи Одетты, отпечаток ее женственности в манере одеваться, идущий из глубины ее существа голос, ассоциация между лицом Одетты и скуластым очаровательным женским лицом на фреске Боттичелли, волнение от музыкальной фразы из сонаты Вентейля, перенесенное на Одетту и как бы сливающееся с ее образом. Но

всего этого мало, чтобы любовь стала живой. Требуется еще один необходимейший элемент, без которого Пруст не видит самой возможности любви. Этот элемент — страдание. Искра страдания упала в подходящий «комплекс восприятий» — и любовь вспыхнула. Любовь — наслаждение, поддержанное страданием. Радость любви — нейтрализация ее мучения. Жажда полного обладания всегда сопровождается в любви угрозой потери, ускользания, исчезновения. Но даже и тогда, когда страсть, разрастаясь, «выходит за пределы желания», она все же не становится цельным и сплоченным в себе чувством. «Ибо мы ошибочно считаем нашу любовь и нашу ревность едиными, непрерывными, неделимыми чувствами. Они состоят из бесчисленных, сменяющих друг друга разнородных чувств, каждое из которых мимолетно, но общая совокупность которых, благодаря непрерывному их чередованию, создает впечатление сплоченности, иллюзию единства».

В любви счастливого исхода не бывает. «Любовь» и «неразделенная любовь», по словам Пруста, означает одно и то же. Любовь трагически убеждает нас, как «бесконечно мы одиноки». Объект любви всегда случаен, ибо никогда мы не узнаем человека, которого жаждем, и желания наши «относятся к неведомому, наделенному сознанием».

На этом основании критики упрекали Пруста в отрицании любви. Упреки не заслужены художником. Даже при чрезмерной строгости заслужены лишь наполовину. Для Пруста нет любви как «явления внешнего мира», как реального взаимоотношения двух лиц, как направленных друг к другу потоков чувства, исходящих из двух разных источников и сливающихся не менее полно, чем сливаются тела в объятии. Однако для него в полной мере существует любовь как «страшная потребность в чужой душе», как неискореняемая мечта, растущая из последних глубин человека. Словами жгуче острыми он воссоздает живой процесс страсти, ее поглощающий характер, ее непосредственность, ее боль, ее самоистязание и конечную гибель.

Более того: «Социальная наша жизнь похожа на мастерскую художника, полную незаконченных набросков, на которых мы думали одно время запечатлеть нашу потребность в большой любви». Воображение, рождающее любовь, Пруст не только рассматривает как силу человечески значительную, но и ассоциирует с мечтой о «золотом веке», о действительности, в которой «поэзия и невинность могут засверкать ярким блеском». Тут он — на момент — касается идеи, выношенной классическим искусством нового времени: любовь, расширяясь в своем развитии дальше влечения, обретает идеальную сторону, родственную всем идеальным целям человека.

И все же Пруст не может избавиться от роли самой женщины в судьбах любви. Если не в ее создании, то в ее разрушении. В этом сказывается реализм Пруста как художника Увлеченное в жизни особое мирка,

в его, так сказать, малой социологии Пруст возвел к философски-психологической истине человека вообще. И чтобы верно оценить Пруста, мы должны проделать обратную умственную операцию: возвратить его психологически-философское обобщение той специфической реальности, из которой оно выведено. Тогда, кстати, выяснится и мера его общечеловеческого значения.

Любимая женщина, если она не чистая мечта, всегда оказывается у Пруста ничтожной. Бальзаковские дамы полусвета еще обладали способностью к истинной привязанности и преданности; застолье у таких дам — пиршество ума и остроумия. У последующих французских романистов они морально понижаются до уровня удачливой проститутки, но все же в них заметны полустершиеся черты женщин из народа. А у Пруста они кокетки-буржуазки. Здесь его социально художественный анализ безукоризнен. Одетта принадлежит к полусвету, вполне сомкнувшемуся с буржуазными нравами. Она буржуазна во всем — в своих вкусах, целях, характере тщеславия, карьеризме, цепкости, в своей полнейшей неспособности к страсти или даже к опасному капризу. В салоне г-жи Вердюрен, чью буржуазную сущность Пруст исследует со скрупулезной основательностью, Одетта вполне на месте. А затем, когда она становится г-жой Сван и сама заводит салон, окончательно выясняется, насколько она типичнее и ограниченнее в своей буржуазности, чем ее богатый муж.

Одетта не только заставляет Свана ревновать, добавляя этим элемент, который, по Прусту, любви необходим. Она тянет его любовь в грязь, погружает его жизнь в смрадную атмосферу лжи, презирает в нем именно то, что Сван привык ценить, обнаруживает неудержимую склонность к пороку — единственную подлинную склонность, открытую Прустом в буржуазной кокетке. Она, говоря словами Блока, вонзает в сердце Свана французский каблук и в конце концов разрывает его сердце. Все лучшее в любви Свана оплевано, унижено, и его любовь, корчась в судорогах, погибает. Любовь Свана не просто умерла — она была убита.

Пруст ясно видит, как невыносима любовь, заточенная в сознании, не имеющая доступа во внешний мир. «Как ужасно обманывает любовь, когда она начинается у нас не с женщиной, принадлежащей внешнему миру, а с куклой, сидящей в нашем мозгу...» В другом месте он замечает, что истинное отношение между Марселем и Альбертиной живописец мог бы изобразить, лишь поместив Альбертину внутрь Марселя. И все же автор не в силах удержать Одетту или Альбертину лишь на положении «объекта любви»: они играют в ней еще и роль «субъекта», хотя роль отрицательную и чаще всего низменную. Это дает вторую мотивировку страданиям Свана и Марселя. Не к чему гадать, что получилось бы, если бы их любовь встретила женщину, обладающую не слабым намеком на личность, но — личность, чья полнота и благородство соединены с острой,

терпкой, богатой неожиданностями женственностью. Однако и не пускаясь в предположения, можно утверждать, что философский вывод романа: разочарование неизбежно следует из субъективной природы любви — не вполне подтверждается содержанием романа. Да, разочарование неизбежно в мире, изображаемом Прустом где о любви в браке даже и упоминать нет смысла, где человеческие отношения полностью «склерозированы», где условное подавило естественное, где объект страсти — «ничтожество», где голос человека, не утратившего дара подлинной страсти, воистину голос вопиющего в пустыне. Но вправе ли художник переносить выводы, следующие из опыта такого мира, на человека вообще?

Пруст говорит в романе, что вовсе не требуется наблюдать нравы — их можно вывести из законов психологии. Это иллюзия художника, переворачивающего действительное отношение. Психологизм Достоевского иной, чем психологизм Флобера, психологизм Флобера иной, чем психологизм Пруста. Психология некоторых героев Достоевского вращается вокруг идейной оси, она, употребляя выражение Достоевского, «восполнена до целого», включая в себя чувства и восприятия потрясающей интенсивности, но все это рассматривается в таком или другом отношении к идее — постоянной доминанте личного сознания. Психология некоторых романов Флобера — «Мадам Бовари» и «Сентиментального воспитания» — движется вокруг эмоциональной оси, и вся масса психологических явлений находится в зависимости от основного эмоционального движения. А психология героев Пруста группируется, как мы видим, вокруг впечатлений и созерцаний. Психология эта тоже «восполнена до целого» и дает всесторонний образ личности, остро чувствующей и постоянно мыслящей, однако душевная доминанта — не та, что у Достоевского или Флобера. Так что, несмотря на «общность психологии», на которую многократно указывает Пруст в своем романе, типы психологии и соответственно художественного психологизма бывают разными.

Путь любви, по Прусту, таков же, как путь жизни, — это путь к разочарованию. В любовном сюжете обозначен внутренний сюжет всего гигантского романа. Из каких-то неведомых корней в юной душе растут мечты и ожидания. Но растет также и стремление к истине, невозможность остаться при мечте, стремление перенести ее в реальный мир. Марсель относится к жизни как чуду, способному осуществиться. Необыкновенная чуткость к красоте и «поэтическая впечатлительность» разжигают его мечтательность и питают работу воображения. Красота мира заставляет искать скрытое за ним и в его основе Совершенство. «И даже в самых плотских моих желаниях, всегда направленных в определенную сторону, сосредоточенных вокруг определенного впечат-

В. ДНЕПРОВ
ИСКУССТВО МАРСЕЛЯ ПРУСТА

ления, я мог бы различить в качестве перво-двигателя одну идею — идею, ради которой я пожертвовал бы жизнью и самым центральным пунктом которой, как во время моих послеполуденных мечтаний в саду, в Комбре, была идея совершенства».

«Высшее» Марсель отождествляет с «лучшим». Дом Германтов, овеянный поэзией французской истории, кажется ему волшебным царством. Пруст, в отличие от романтиков, выбирает Марселею мечту, легко достижимую. Наступает день, когда его, Марселя, приглашают на обед к герцогу Германтскому. В тот самый салон, что «отделен был от меня преградой, за которой кончается реальное. Пообедать у Германтов было все равно что предпринять давно желанное путешествие, вынести мечту из недр сознания и поместить ее во внешний мир или завязать знакомство с призраком». Двери всех самых таинственных и знатных домов открылись перед Марселем, и он мог хорошо всмотреться в то, что ранее представлялось ему волшебным царством. Завеса, поставленная воображением, отдернулась, и он увидел мирок претенциозной посредственности, мирок, который сам не раз назовет ничтожным.

Ярко освещенное, пышно убранное царство социальных масок. Маски приросли, их не сдернешь, как сдергивает с лица маску Марсель Марсо. Изображение высшего класса у Пруста достигает большой критической силы. Правда, художник судит его не с исторической, а лишь с «человеческой» точки зрения, но при этом ясно, что с человеческой точки зрения класс этот изжил себя. Верность истине, социальная зоркость, немолчимость критики делают слабого, созерцательного, интимно близкого к упадку Марселя Пруста продолжателем классической французской литературы.

В чем же видит художник истинную причину своего разочарования? Красота природы, красота искусства звали его к поискам гармонии и совершенства в реальной человеческой жизни. Но их там не оказалось; действительность, как она есть, опровергла и уничтожила светлую и страстную надежду героя. Выяснилось, что идея красоты, гармонии, органически свойственная человеку, находится в решительной противоположности к мироустройству. В этом — объективном — смысле и красота обманула. Она толкнула воображение на путь, неизбежно оканчивающийся крушением. И все же после всех разочарований красота не стала менее притягательной, истина менее нужной, культура менее высокой. В конце концов только ценности, идущие из субъекта: способность видеть и слышать прекрасное, способность искать правду, способность чувствовать гуманно — только они выдержали суровое испытание и проверку жизнью, только они не сторели в медленном всеуничтожающем огне социальной критики. Субъект не мог оставаться при себе, не мог не выйти в мир, чтобы реальностью подтвердить лучшие свои чаяния. Но, пройдя школу страданий, он так и не нашел согласия между собою и миром — и возвратился к себе

как к последнему убежищу. Весь путь не был напрасным, он был путем от наивности к мудрости, от неведения к иронии истины. Так завершается, по Прусту, цикл времени — времени духовной биографии человека.

Пруст заметил однажды, что «знаток литературы по одной только фразе может точно оценить литературное достоинство автора». Если это и преувеличение, то все же преувеличение истины. Но еще важнее, пожалуй, что в строе, интонации, ритме, движении фразы можно учуять отблеск всего художественного целого. Конечно, романист пользуется фразами разного типа, и вопрос состоит в том, какой из типов преобладает, играя роль своего рода образной «клеточки» произведения. У Пруста нередко встречаются фразы, похожие на «максимы» XVII столетия и в чеканной формуле подытоживающие исследование «впечатлений»: «Трудность обостряет желание, невозможность убивает его», «прошлое не улечивается, оно остается на месте». Еще чаще: фразы — единицы анализа, выказывающие тонкую пронизательность автора и его умение сообщить образность рассуждению. Одетта пыталась сделать ложь убедительной, вставляя в нее правдивые подробности. «Она не отдавала себе отчета, что у этой подлинной подробности были углы, которые умещались только в смежные куски подлинного факта, откуда она произвольно вырвала ее, — углы, которые, каковы бы ни были вымышленные подробности, среди коих она помещала ее, всегда способны были выдать своими торчащими концами и незаполненными пустотами, что настоящее место этой подлинной подробности было отнюдь не среди них». Стендаль охотно признал бы эту фразу своей, хотя и постарался бы сделать ее более короткой и упругой. Но Пруст далеко не лишен дара краткости, и мы находим у него маленькие шедевры — в одной певучей фразе: «Даже руки Андре, худые и гораздо более тонкие, словно жили своей особой жизнью, покорно повиновавшейся этой молодой девушке, но все же независимой, и нередко ложились перед нею, как породистые борзые, то нежась, то предаваясь долгим снам, то внезапно вытягиваясь...» Или: «Над колышущимися тополями, которые не столько гармонируют с тайнами вечера, сколько без конца о них напоминают, розовое облако кладет последнюю краску жизни на умирающее небо».

И все же господствует в тексте Пруста, формируя его облик, другая фраза: огромная по размеру, сложно устроенная, объединяющая живописность с размышлением, сплетающая воедино несколько смыслов, включающая в себя ряд сравнений, как бы расплывчатая, но вместе с тем упорядоченная с помощью «острого галльского смысла». В XX веке мы находим две противоположные тенденции в развитии прозаически-художественной фразы. Одна — раскалывать фразу по внутренним швам, превращая ее части в отдельные фразы. Например, у Хемингуэя или в советской литературе двадцатых годов. Эренбург не раз доказывал, что

именно эта простейшая фраза, обращающая дробь в единицу, соответствует духу и ритму нашего столетия. А в романе Пруста воплотилась вторая стилевая тенденция: связывать несколько фраз в одну, охватывая ею как можно больше мыслей, сочетая в ней наглядность с умозаключениями, картины с ассоциациями, размещая в ней, как в хромосоме, длинные цепочки образов. Такая «многочленистая» фраза находится в глубоком единстве с идеей «комплекса впечатлений», играющего, как мы убедились, ответственной ролью в художественном строении прустовского романа. «Громадной молекуле» прустовского психологизма отвечает «громадная молекула» словесной формы. Своим построением и ходом фраза Пруста демонстрирует ту слипчивость восприятий,

ту диффузность ощущения и мысли, которые в высшей степени характерны для его искусства.

Культура подытоживает эпоху, а роман подытоживает культуру. В этом смысле Пруст начинает особую линию в развитии романа XX века: романа, представляющего свое время через синтез культуры эпохи — типа «Доктора Фаустуса» Т. Манна или «Игры в бисер» Гессе. Но важно и другое: даже и явления культуры Пруст вынужден изображать не прямо, а через марево светской видимости, через отражения, которые он сам называет отдаленными, неясными, мутными. И все же через туман видимости Пруст сумел пройти к существенному. через миражи видимости — разглядеть множество личных и социальных истин.

