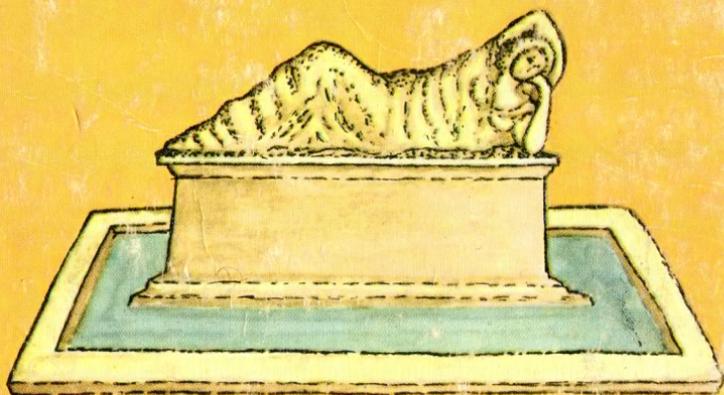
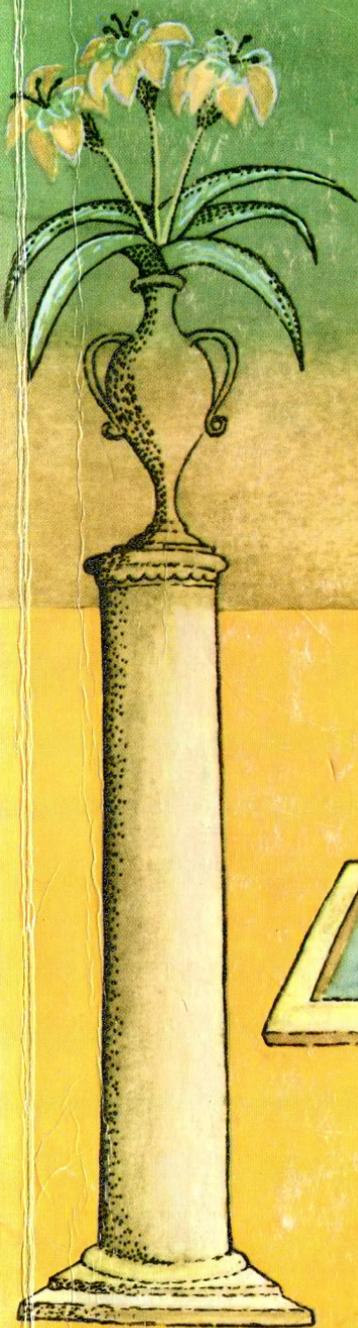


ЖАН-ФРАНСУА РЕВЕЛЬ



О ПРУСТЕ

Посвящается Андре Фермижье

Jean-Francois REVEL



SUR PROUST



Remarques sur
«A' LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU»



P., Bernard Grasset. (C) 1987

Жан-Франсуа РЕВЕЛЬ



О ПРУСЫЕ



*Размышляя о цикле
«В поисках утраченного времени»*



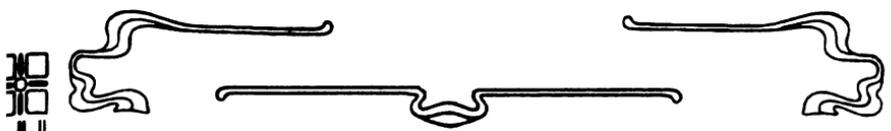
Москва · Издательство «ЗНАК-СП» · 1995

У Пруста часто находят глубины там, где их нет: в теории Времени, Памяти, художественного творчества. Между тем, его истинная оригинальность — в воспроизведении внешних обстоятельств существования. Поэт конкретности, не чуждый также и комизма, он остается «визионером реальности», чье творчество не умещается в узких рамках чисто философской, школярски-засушенной интерпретации.

В настоящем исследовании, являющемся попыткой «прочтения» всего романного цикла о поисках и обретении УТРАЧЕННОГО ВРЕМЕНИ, Жан-Франсуа Ревель выявляет особый род восприятия жизни, свойственный Прусту, как, впрочем, и большинству действительно великих писателей.

Французская книгоиздательская программа «Пушкин»

Перевод с французского
Г.Р. Зингера



Жан-Франсуа Ревель

О ПРУСТЕ

В основном эта книга была написана к 1955 году, а в 1959-м дополнена несколькими главками. Следовательно, к тому времени у меня не было ни желаний, ни даже возможности высказаться по поводу дискуссий — тогда только начинавшихся — относительно того, что позже окрестят «новой критикой».

Некоторые весьма беглые замечания о возможных способах рассмотрения данного предмета, имеющиеся в последней главе, не претендуют быть даже наброском какого бы то ни было теоретического исследования. Напротив, моей задачей, причем вполне насыщенной, тогда было отдохнуть от всяческих теорий во время написания этой книги. Школы критики, модные в 50-х годах: бергсонизм, марксистская, экзистенциальная, историко-социологическая, психоаналитическая, — одни в зените, другие на закате популярности, — сделали все, чтобы внушить читателю сильнейшее желание укрыться от их удушающего догматизма и, наконец, позабыть о них, соприкоснувшись с оригинальными художественными текстами. Впрочем, последнее утверждение вовсе не следует понимать как попытку прославить то критическое направление, что ныне именуют «импрессионистическим». Надеюсь, меня избавят от необходимости доказывать, что я достаточно знаком с философией, чтобы знать, насколько невозможно полностью изжить идеологические предрассудки и пристрастия. Я имею сказать лишь то, что, вновь обратившись к Прусту в 1955 году, пятнадцать лет спустя после первого соприкосновения с

его романами, пожелал отметить свои самые непосредственные впечатления от их перечитывания.

Моя книга во Франции часто подвергалась нападкам, поскольку некоторым казалось, будто я желаю выдать Пруста за некоего «реалиста» (точнее: натуралиста), что совершенно противоречит метафизической традиции в прустоведении. Но здесь — классический образчик непонимания, в какое неминуемо впадают теоретики-схоласты, слишком охотно применяющие к текстам уже заострившиеся от долгого употребления категории. Причина недоразумения в том, что обобщенные классификации обычно противопоставляют литературу, так сказать, реалистическую и литературу как плод воображения. Однако достаточно вспомнить, к примеру, Сен-Симона — самого реалистичного и наиболее визионерского в своих фантазиях писателя во всей французской литературе, — чтобы понять, сколь мало подобное противопоставление помогает ориентироваться в бесконечном разнообразии путей художественного творчества. Стоит ли утверждать, будто Монтеню недостает воображения, на основании лишь его собственных неоднократных утверждений, что он говорит лишь об увиденном, услышанном, прочитанном или проверенном им лично? Вымысел — это одно, а художественное творчество — совсем другое. Нагобно немалое воображение, чтобы передать и даже реконструировать реальность, как это удаётся Сен-Симону и Прусту. Однако ни один из них не является автором вымышленных историй.

Одним из утверждений данной работы является то, что в собственном творчестве Пруст всегда исходит из чего-либо, непосредственно им пережитого, из собственного опыта, не создавая искусственный мир. Я почувствовал это интуитивно и с полной непосредственностью изложил в данной книге, впервые вышедшей в 1960 году, но вскоре высказанное мной нашло подтверждение в солидном биографическом труде, принадлежавшем перу Джорджа Д. Пэйнтера. Позволю себе привести обзор его книги, сделанный мной для «Экспресса» в 1966 году, когда вышел первый том ее французского перевода:



«Наконец у нас появилась основательная биография Пруста¹. До сих пор существовала единственная полноценная работа такого рода, озаглавленная «В поисках утраченного времени», но она напечатана более сорока лет назад. Только что вышедший труд интересен тем, что подтверждает автобиографичность творчества Марселя Пруста или, если угодно, доказывает, что его романский цикл — действительно автобиография. Искусство Пруста не в выдумывании событий, персонажей, историй, чувств, диалогов и пейзажей. Теперь этому существуют подневные подтверждения: он не изобретал ничего, и даже когда ему случалось составлять из разнородных элементов характер, место действия или ситуацию, как, по его собственному признанию, он нередко делал, сами составляющие этого синтеза всегда были реальны. Собственно творческий вымысел «Поисков» в том, что они — роман.

Но потребовалась тщательнейшая работа Джорджа Д. Пэйнтера, чтобы не только предположить наличие погодных наложений, но и доказать, насколько буквально, с поразительной точностью пережитое укладывалось в художественный текст. Лора Гейман действительно жила на улице Лаперуз с боковым выходом, как и у Одетты, на улицу Дюмон-Дюрвиль, а мадам Стросс, однажды отправляясь на костюмированный бал, действительно по ошибке надела черные туфли вместо красных; и замечание туповатой приживалки принцессы Пармской: «Снег не может идти, ведь все посыпали солью», — впрямь принадлежит подобной же особе, бывшей в услужении принцессы Матильды; эпизод с плащом Сен-Лу имел место у Лассерра, а маниакальная приверженность принца Германтского к великосветскому этикету восходит к Эмери де Ларошфуко, что отказался принимать у себя членов семейства де Люшн, ибо, по его словам, «в году тысяча первом от Рождества Христова у них не было никакого положения в обществе».

¹ — Marcel PROUST, tome 1.: Les années de Jeunesse (1871-1903, par Georges D. Painter, traduit de l'anglais par G. Gattauti et R. — P. Vial et preface par G. Gattauti. Mercure de France.



Конечно, чем значительнее персонажи эпопеи, тем разнообразнее элементы, из которых складывается их биография: Шарлотта похожа то на Монтезью, то на барона Доазана, Рашель — одновременно мадемуазель де Марси и Луиза де Морнан, герцогиня Германтская — поочередно мадам де Шевинье, мадам Грегфюль и мадам Стросс; бабушка Пруста действительно читала и цитировала мадам де Севинье, но рассказ о ее агонии в книге воспроизводит обстоятельства смерти его матери, и имя врача то же: Бульбон.

Область художественного вымысла всегда четко ограничена, в ее основе непременно — какая-то реалья, слишком частная, слишком индивидуализированная и непредсказуемая, чтобы быть составленной из кусочков. Мало того, если вспомнить «доисторическую» попытку Жана Сантёйя, еще в прошлом веке выпустившего работу о молодом Прусте, посвященную анализу его раннего творчества на основе биографических данных, вся шестая часть цикла без трех главок, с некоторыми изъятиями истолкована, как замечает Пэйнтер, на основании событий сентября-октября 1895 года, когда Пруст отдыхал в Бег-Мэиле с Рейнальдо Ганом. Но телефонный разговор с матерью из второй главы имеет основой подобную же беседу с Люсьеном Доде, имевшую место в октябре 1896 года, и т.д. И в «Поисках» часто реальное событие случается одновременно с тем, как нечто подобное происходит на бумаге, а не восстанавливается «непроизвольным воспоминанием».

Джордж Д.Пэйнтер ополчается даже на одну из самых уважаемых догм, принятых в истории литературы: он подвергает сомнению исключительно гомосексуальные наклонности Пруста. По правде говоря, в истоке этого — слова самого Пруста, приведенные в знаменитом пассаже «Дневника» Андре Жига, где утверждается, что он «никогда не питал к женщинам иной любви, кроме духовной, а истинную любовь познал только с мужчинами».

Когда Пэйнтер разыскивает источники, подтверждающие его сексуальные отношения с противоположным полом, он, похоже, знает о сем предмете больше, нежели сам его



подзащитный. «Девушки в цвету»: Гильберта, Альбертина — по его мнению, не всегда имели прототипами мужчин, часто бывало наоборот. Выдвигая этот тезис, Пэйнтер, как нам кажется, и прав, и неправ. Прав, когда утверждает, что в «Поисках» ощущается некое тяготение к женственности и любовь к ней, что запрещает рассматривать всех молодых девушек и женщин, любимых рассказчиком как преобразенных мужчин; прав он и тогда, когда демонстрирует метафизичность тех методов исследования, которые начисто игнорируют реалистическое содержание романного цикла, предполагая его полную автономность от повседневности, и пользуются мало проверенными биографическими данными ради того, чтобы обосновать абсолютную гомосексуальность повествователя, хотя его книги не дают к этому повода. Однако Пэйнтер, как мы полагаем, ошибается, выдвывая за решающие доказательства двуполой любви факты незначительные и малоубедительные.

Эти факты никогда не выявляют ничего серьезнее тех самых спиритуалистических влечений, о которых Пруст говорил Жигу, или той «любвонной гружбы», что, по словам Луизы Морлан, возникла между ней и автором «Поисков». Меж тем Пэйнтер (во втором томе своей книги¹) считает связь между Прустом и Луизой Морлан доказанной потому лишь, что актриса несколько раз навещала его, а он послал ей небольшое стихотворение.

Вместе с тем он не упоминает Рейнальдо Гана в качестве возможного частичного прототипа Огетты и Альбертины, хотя, судя по переписке романиста, это в иных случаях представляется очевидным. Другими словами, для Д.Пэйнтера тот факт, что Пруст встречался с молодыми женщинами, представляется достаточным для утверждения, будто он с ними спал, а то, что он вступал в половую связь с мужчинами, едва доказывает, что он с ними встречался.

Однако что бы там ни было, «Поиски», по прекрасному

¹ — Georges D.Painter. Marcel Proust, Tome 2, Les anneés de maturité (1904—1922). Mercure de France.



определению Д.Пэйнтера, — «творческая автобиография». И то, как он это доказывает, служит прекрасным поводом освободиться от школярской концепции «воображения», что досаждают нам в современной литературной критике, навязывая тезис о воображении как отрицании реальной действительности.

Прустовское воображение не отдалает нас от сущего, но позволяет его лучше разглядеть. В случае с Прустом не может идти речь об антиномии: либо «автобиографическая критика», либо интерпретация, обращенная к «внутреннему миру» художника, ибо этот внутренний мир — лишь угол зрения, позволяющий увидеть истину, неотделимую от красоты. Пруст осознал эту функцию воображения благодаря Рёскину: «Поэт — сродни писцу, что водит пером под диктовку природы; долг писателя — не измышлять (в смысле «сшивать из отдельных лоскутков»), но прозревать реальность», — говорит Рёскин. «А поскольку подобная задача бесконечно более важна, чем сама жизнь, ее исполнение принесет спасение души», — продолжает Пруст.

Тем не менее я бы не последовал за Д.Пэйнтером, когда он, справедливо разгряженный традиционными толкованиями прустовского творчества, пишет: «Можно бы спросить, что известно о «Поисках» тем, кто знает только о «Поисках?» Подписать под этой фразой значило бы признать, что Пруст не состоялся как художник. Если верно, что историк литературы не может в достаточной мере понять генезис романного цикла, не зная жизни его создателя, то утверждать, не предполагая художественного провала Пруста, будто простой читатель не способен, исходя из одних только «Поисков», разобрать, что повествователь хотел сказать, было бы по меньшей мере несправедливо.

Именно вследствие названных причин образцовый труд Д.Пэйнтера был столь многотруден и тяжок для исполнения. В буквальном смысле опасно браться за жизнеописание гениального автора, чье творчество автобиографично. Переписать историю Сен-Симона, Руссо или Казановы — предприятие, требующее большого самопожертвования. А в слу-



чае с «Поисками» к тому же мы имеем дело со столь необычной проблемой реального романа — псевдовымысла, отсюда — необходимость расшифровывать постоянные переплетения жизни и литературного творчества.

Профессиональными «прустологами» книга Пэйнтера была принята скорее холодно. Причина в том, что мы чаще привыкли иметь дело с конформистскими агиографиями, нежели с работами, чья цель — добыть историческую истину и понять литературное явление. Мои же намерения гораздо скромнее: освободить читателя, да и освободиться самому от этой удушающей агиографии, создающей спертую атмосферу исповедальни вокруг самого прозрачного, самого открытого и живого произведения двадцатого века.

Возвращаясь к моим словам, сказанным вначале, признаюсь, что меня иногда подмывало использовать переиздание этой книги, чтобы добавить в нее главку, в которой был бы обзор критических тенденций, определившихся после 1960 года, даты ее первого издания. Но едва приступив к этому замыслу, я убедился, что его осуществление приведет к написанию еще одной книги. А набросать что-то подобное сразу после данной попытки прочтения «Поисков» — шаг ошибочный. Вот почему я позволил себе лишь сделать несколько замечаний на полях этой своей работы, не вдаваясь глубоко в проблемы критики. В частности, и последняя глава непосредственно касается Пруста, в ней объединены некоторые заметки по поводу концепции художественного произведения именно у Пруста, а не определения некой «сущности художественного произведения» вообще, как уже было замечено выше.

Точно так же я не пытался поставить Пруста на службу той или иной преходящей литературной теории. Например, меня упрекали в чрезмерном социологизме. А если бы я писал между 1945 и 1950 годами, мне бы поставили в упрек противоположное. Равным образом какое-то время в анализе произведения искусства слишком пристальное внимание уделялось структурным проблемам; и тогда весьма враждебно относились к предположению, что «Поиски» не были «сконструированы» (как, например, «Улисс») по той или иной известной мо-

дели, которую автор сделал более гибкой, но свободно разрастались, словно ветви из древесных почек, что потом потвердилось при изучении рукописей.

В обоих случаях эти тенденции подчинены неким «моделям» того, что можно назвать социальной материей литературы или формотворчеством. Например, нельзя отрицать социологической направленности «Мемуаров» Сен-Симона, и это не значит, что в них отсутствует момент художественности. Также невозможно отрицать их «форму», но это вовсе не предполагает, что литературная форма обязательно конструируется по какой-то пространственной схеме и ее всегда можно уложить в синоптическую таблицу. Здесь имеется в виду самое упрощенное представление о форме; к счастью, существуют и другие. Фактически нужно опасаться не столько специфики объяснения текста, сколько желания объясняющего доказать свою исключительную правоту и особенно самой его стилистики: социологическая схоластика при анализе Сен-Симона или Пруста ужасает меня не менее структуралистской.

Так существует ли литературная критика? Возможна ли она? Пока ни одна из критических систем не выдержала испытания временем. Хуже того, последующему поколению каждая критическая доктрина представляется козлом отпущения, поводом изобличить ошибки предшественников и доказать неплототворность их пути. Современные продолжатели Фаге издеваются над продолжателями вчерашними, комфортабельно устроившись в повозке, влекущей их, как некогда тех, на гильотину. Нанодобие гревних цариц, что на расвете неизменно казнили своих возлюбленных одной ночи, великие произведения каждым своим шагом в будущее устилают себе дорогу все новыми и новыми критическими трупами.

Зрелище того, как падают в темницу-мышеловку предшествующие критические направления, отнюдь не прогаает идущих за ними создателей новых теорий, точно так же, как гибель старого политического режима не печалит тех, кто решается на государственный переворот. Никто из политиков не желает разбираться, хорошо или плохо при канувшем



режиме объяснялись колебания цен на золото, и думает лишь о том, как бы предложить собственную модель и добиться ее одобрения.

Вероятно, каждое критическое направление печется более о системе самозащиты, нежели о путях проникновения в художественную ткань. Как только подобная система отработала свое, послужив одному или двум поколениям, ее механизмы блокируются. Создателей каждой из них волнует необходимость доказать, что объединяемые ею произведения схожи. Поскольку искусство — царство разнообразного, они стремятся сделать это раздражающее их многообразие более однородным, хотя каждый из препарированных лоскутков художественной реальности повествует или должен бы повествовать о себе на своем особом, непохожем на иные, языке.

Вот почему все с такой наивной настойчивостью требуют создания особого критического диалекта. «Чего нам не достаёт, так это собственного языка терминов», — читаешь и угадываешь между строк у многих критиков. О чем это они? Уж в терминах-то у них недостатка нет.

В области критики каждая доктрина, пытающаяся сделать похожими друг на друга все произведения, есть форма проявления нарциссизма самого аналитика, который обращается к нарциссизму своих последователей. Тяга к занятиям собственно литературой мало распространена среди нашего племени, а вот необходимость испытывать подобную тягу — напротив, весьма сильна. А значит, надо предложить некий суррогат интереса к литературе тем, кто этого лишен.

Созданная людьми, плохо ладившими с действительностью (с собой, с ближними, со стадным или коллективным сознанием), и предназначенная для людей, им подобных, литература затем приспособливается в качестве инструмента адаптации.

Когда человек пытается приспособиться к литературе, он, в сущности, не имеет в ней нужды. А вот критика, напротив, ему необходима, чтобы освободиться от литературы, этой болезни человеческой речи, достаточно свести один литературный акт к другому, литературному же акту, — та-



кова миссия критики. Чем меньше мы любим, тем больше спрашиваемся. За неимением неустанных посредников и сводней (но какой хамелеон поддается усталости?) и хорошеньких маленьких солдатиков, скошенных пулеметной очередью (хотя одна парижская ночь все поставит на свои места), критика берет на себя обязанность поддерживать якобы литературное напряжение, возню на поверхности минувших художественных явлений, коим выпал счастливый жребий послужить могным соусом для «специалистов на час».

Критические системы в литературе созданы для того, чтобы удовлетворить всепоглощающее отсутствие того самого интереса к художественным произведениям, что зовется жаждой культуры.

Наивные люди всегда воображают себе, что некто наконец изобрел надежное средство, от которого не укрыться ни одному стоящему произведению.

Антисфен не советовал своим юным последователям учиться чтению. Он был прав. Читать... — этому научиться нельзя.

1976





Глава I
ПРУСТ И
ЖИЗНЬ

Пребыванию здесь Марселя Пруста французская литература обязана романом «Под сенью девушек в цвету», где сведено в единое целое все, что мы знаем о приморском отдыхе в начале века. Альбертина играла в «диаболо» на молу, ныне ее внучки играют в «йокари». Прозвища и клички, развлечения, мода — все изменяется, однако нормандские пляжи всегда будут доставлять радость юношам и девушкам.

*(«Мишлен». Путеводители
по французским провинциям,
выпуск: «Нормандия», статья:
«Кабург»)*

Истина и жизнь мне поддаются с трудом; я так и не научился их познавать, и у меня, в общем, остается от них какая-то неясная грусть, еще, быть может, усугубленная усталостью.

Марсель Пруст. «Беглянка»





«В поисках утраченного времени» — одно из самых гомогенных произведений во французской литературе. Творение писателя, вступившего в пору полной зрелости и в совершенстве владеющего своим материалом, могущего сказать гораздо больше или же совершенно иначе, чуждого «бахвальства», но действительно пережившего все, о чем он повествует, или подобное этому; наконец, объясняющего именно и только то, что, как ему кажется, он понял и не надеется со временем найти лучшего определения, притом вовсе не одержимого страстью к теоретизированию. Но явственная однородность этого цикла, конечно, не беспредельна; иногда возникает впечатление, что Пруст, придавая своим непосредственным суждениям значительность и весомость, каковой они, видимо, изначально не обладали, вплавляет в их ткань некие угнездившиеся в глубине его сознания мысли и ощущения, выпестованные или усвоенные в самые разные периоды его жизни.

Творчество последних лет кажется результатом решительного подытоживания долгих раздумий, более или менее целенаправленных, часто прерываемых, всегда подверженных колебаниям настроения человека, способного долгими часами сосредоточенно вглядываться в одну точку,

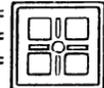


взвешивать одно обстоятельство, анализировать один портрет, переводить все это в слова, составлять в голове связанные описания, притом без всяких внешних усилий, направленных на ведение единой линии повествования, напротив, полностью поглощенного реальностью, растворившегося в ней.

Подобная легкость отнюдь не вступает в противоречие с тем обстоятельством, что за писание он всегда принимается с трудом: не потому, что не о чем было сказать, но из-за невозможности сразу уловить нужный ритм, звучный и течению мысли, и ходу реальных событий. Ему было трудно доверить бумаге первые слова всего произведения, а не каждой его страницы. Но когда работа, наконец, выстраивалась, она начинала стремительно катиться к финалу, фразы всплывали неизвестно откуда, одни рождали другие, и главной трудностью становилось, пожалуй, вовремя прервать их бег. Развитие действия взрывается массой новых сцен, тонких замечаний, остроумных черточек, максимум, общих соображений, которые ничего не завершают собой, но лишь дают повод новому размышлению или действию. Как и Монтень, Пруст может мыслить только тогда, когда мысль идет легко, переполняет до пресыщения и превращается почти что в наваждение ума.

Вероятно, он всегда так размышлял: подолгу, возвращаясь к одному и тому же, — отсюда его необычайный интерес к самым скучным сборищам. Ибо он воспринимает эти собрания людей без малейшей скуки: он сам поражен, когда читает пересказ-описание салона Вердюренов у Гонкуров (См. об этом в «Обретенном времени»¹) и понимает, что не сумел заметить ничего из того, что бросается другим в глаза и что он должен был бы увидеть. О чем это говорит? Гонкура занимают мнения и теории госпожи Вердюрен, Пруста — ее манера смеяться. Гонкур восхищается посудой Вердюренов, Пруст — тем, как они говорят об этой великолепной посуде. Располагаясь как бы на том уровне, где простирается первая система событий, словно рассматривая картину под боковым освещением, его глаз замечает неровности фактуры, мазки кисти и закрашен-

¹ — «A la recherche du temps perdu», Bibliothèque de la Pléiade, T. III, pp. 709–717.



ные места. А вот глядя на полотно издали, он бы видел лишь первый слой иллюзорного изображения, который художественная критика не замедлила бы дополнить вторым слоем. Пруст отображает мгновенные проекции человеческих проявлений, их объяснения собственных душевных движений, их осознанные, но не высказанные интенции, мотивы и действия, неизвестные им самим, но обуславливающие движения души, наконец (и, вероятно, здесь самое драгоценное), те мгновения, когда эти мотивы поведения проявляются как бы сами по себе, эмансипируются от людей и превращаются в некий танец жестов и интонаций, слагающийся в целый спектакль, разыгрываемый человеческим существом наперекор собственной воле. Так, Легранден, зачистивший в места с дурной репутацией и опасющийся быть замеченным, когда он будет туда входить или выходить оттуда, заимел обыкновение проникать в дверь только как бы под напором порыва ветра, прыжком, а затем тотчас отходить в сторонку и прятаться за чужие спины.¹

А герцог Германтский упрямо удерживает руку рассказчика в собственной ладони, «чтобы доказать, что не боится опорочить свою драгоценную плоть таким контактом»², вкладывая в этот жест все свои представления о величии души, однако весьма стесняя того, кого благодетельствует подобным образом. Так и Пруст, машинально, даже не подумав, кивает в ответ на упрек господина де Шарлюса в дилетантизме — в том изгрешении, в коем барон усматривает основную причину войны 1914 года («Удивление таким несообразным упреком, отсутствие привычки давать отпор, уважение к моему собеседнику, умиление его дружеским тоном и добротой побудили меня ответить утвердительно, словно, как он и ожидал, я должен был бы ударить кулаком себя в грудь, что в моем случае было бы совершенной глупостью, поскольку сам я не мог бы упрекнуть себя и в тени дилетантизма»)³.

Когда держишь перед глазами микрофильм «Понсков», не заправляя в аппарат, или замедленно пропускаешь его

¹ — *ibid.*, т. III, р. 665.

² — *ibid.*, т. II, р. 33.

³ — *ibid.*, т. III, р. 808.



на дисплее (особенно если это чудесное издание «Плеяды»), тебя поражает число кратких самостоятельных отрывков, из которых он складывается. Иногда они составляют некое зрительное целое: «Блок ворвался прыжками, как гиена»¹, подчас — интонационное: здесь говорят: «Но вы забываете, такой-то умер», как сказали бы: «Он награжден орденом» или: «Он стал академиком»², непосредственно возникающий аудиовизуальный или чисто визуальный ряд тотчас приобретает живость мгновенного наброска, повествовательный потенциал проступает сквозь неподвижную живописную ткань — подобный эффект производит гравюра Гойи, Домье или, если предположить более мягкое воздействие, Гаварни либо более доброжелательный к своим прототипам Константен Ги. Так переданы и садистская любовная сцена ночью в Монжувене между мадемуазель Вентей и ее подругой, словно бы оттиснутая в светящемся прямоугольнике окна, и бурлескно-безобразное обличье господина де Норпуа, и появление господина де Шарлюса у госпожи Вердюрен³, и еще — напускное величие, с каким Блок пересекает Булонский лес: «Не имея собственного выезда, господин Блок иногда нанимал открытую коляску, запряженную парой, и пересекал Булонский лес, косо развалиясь на сиденье, расслабившись, примостив у виска указательный и средний палец и подогнув под подбородком безмянный и мизинец, и хотя не знавшие его люди находили его из-за этого «проказником», в семействе были уверены, что свою привычку пошивать дядюшка Саломон унаследовал от Граммон-Кадеруссов». Набросок, в котором вторая часть фразы служит своеобразной подписью под рисунком⁴. Так же хорош и силуэт госпожи Сван в светлых тонах, когда она появляется в аллее Акаций того же Булонского леса.

¹ — *ibid.*, т. III, p. 966.

² — *ibid.*, т. III, p. 977.

³ — *ibid.*, т. II, p. 907–908.

⁴ — *ibid.*, т. I, p. 772.



Пруст видит все явления такими, каковы они есть, верит, что они действительно таковы, какими он их видит и, хотелось бы иногда сказать, **получает**: ведь, например, его невнимание во время праздничного обеда к происшествиям, так заинтриговавшим братьев Гонкуров, а для него совершенно третьестепенным, происходит от чрезмерной внимательности к явлениям, в его глазах единственно важным, восприятие которых дает ему уверенность, что он прикасается к реальности как таковой. Чтобы удостовериться, что он проникает в сердцевину вещей, писатель поддерживает себя в постоянной готовности, придавая своему взгляду восприимчивость к сокровенной сути претворяемой реальности с ее истинами и законами; подобный способ видения весьма точно определен следующим пассажем, в котором сравниваются разные оптические инструменты: «Вскоре я смог продемонстрировать некоторые наброски. Никто в них ничего не понял. Даже те, кто был склонен с расположением отнестись к истинам, которые я хотел запечатлеть, поздравляли меня с тем, что я увидел их «под микроскопом», в то время как я пользовался телескопом, чтобы различить то, что действительно было очень мало, но лишь потому, что отстояло чрезвычайно далеко, хотя само по себе представляло целый мир. Там, где я пытался отыскать великие закономерности, меня попрекали копанием в мелких деталях»¹.

Автора «Поисков» не только одолевают реально присутствующие в его сознании вещи и сцены, но чувствует-ся, да и сам он об этом говорит, что его мучит постоянное желание описать их в слове. Действительно, в романном цикле иногда ощущается, что тот или иной пассаж — заранее сделанная «заготовка», — термин здесь не несет в себе уничижительности, ибо здесь речь идет действительно о глубинной подготовительной работе: Пруст способен неоднократно обращаться к одному и тому же эпизоду, излагая его на сотню разных ладов, и часто делает это с

¹ — III, 1041.



неизменной убежденностью и одинаковым красноречием. Интимное слияние с предметом своего повествования порождает и необходимость, и особый дар многократно пересказывать одно и то же, никогда не повторяясь. Эту реальность Пруст созерцает уже давно, без сомнения, он неоднократно мысленно возвращался к той или иной беседе, персонажу, эпизоду, они запечатлелись в его мозгу вместе с прозвучавшими тогда словами, фразами... Писатель уже мысленно отобразил все это, расположив соответственно замыслу, огранил все формулировки и, может статься, позабыл о них, но не желает потерять возможность в любой момент возвратиться к их истоку. Здесь, вероятно, кроется один из поводов его угрызений, что не писал в течение нескольких лет, отданных праздною, — сожалений, как представляется, питаемых страхом умереть, **не взяв на заметку**, но, конечно, не те события, о которых рассказывает (здесь для него не существует трудностей!), а собственные свои слова, размышления, моральные сентенции по поводу происшедшего. Без этого мысленного «предописания» нельзя понять чудесной фотографической точности некоторых прустовских пассажей: того, как Шарлюс, не подавая вида, весь уходит в созерцание сыновей госпожи де Сюржи-ле-Дюк, играющих в карты¹, или, скажем, как почти умирающий Сван испытывает вожделение, склонившись над корсажем той же госпожи де Сюржи (а Пруст улавливает в жесте Свана то секундное запоздание, на протяжении которого любовь к женщинам, одолевавшая Свана всю жизнь, борется с мыслью о близкой смерти²; или еще портрет в мольеровских тонах господина Дьелафуа, чья специальность — являться констатировать агонию и смерть³. Эти мгновенные зарисовки и все им подобные, должно быть, многократно обдумывались Прустом еще до их появления на бумаге, но не затем, чтобы они были всегда под рукой в полной готовности, а ради возможности, когда потребуется, завершить их и начертать в отточенных формах, чувствовать, что он может в любой момент приняться за их описание.

¹ — *ibid.*, Т. II. p. 689.

² — *ibid.*, Т. II, II, p. 707.

³ — *ibid.*, Т. II. pp. 342–343.



Отсюда привкус двойственности во всем творчестве Пруста: здесь продолжают созревать плоды, долго и медленно зревшие, но при всем том сохраняется ощущение свободной, непринужденной спонтанности творения. Он импровизирует на темы издавна любимых и знакомых вещей, не являясь в точности ни репортером (известно его пренебрежение к «наблюдению», заставляющему близоручко соваться носом повсюду и «отмечать» то, что бросилось в глаза за неумением «видеть»), ни повествователем, ищущим опоры в стихии воображения, поскольку интересуется лишь тем, что реально произошло. Дело в том, что у него воспоминание непосредственно соотносится с интенсивным переживанием текущего события, почти принудительно привязано к нему и хотя окрашивает его в свои особые тона, однако же не значит ничего вне этого единственно волнующего писателя события. Воспоминание у Пруста никогда не является иллюзией, мистическим приукрашением действительности или путем бегства от ее несправедливости, как у романтиков. Напротив, иллюзорно, размыто именно настоящее, и по вполне конкретным причинам: развлечения, непринужденные беседы, усталость и особенно снисходительность, вызванная эйфорией мимолетного мгновения, заставляют нас преувеличивать значение наших собеседников. А потому литературное очищение сцены происходит лишь в воспоминании; ведь по сути воспоминание есть настоящее, но освобожденное от случайных наносных мелочей, от тщеславного желания ослепить и очаровать, от нервной дрожи любовного чувства. Туман рассеивается, предмет восстанавливается в своих очертаниях, возникает законченная сцена или, чаще, ансамбль жестов и интонаций, могущих по желанию быть приписанными самым различным персонажам, играя роль маленьких переносных иконописных складней у старых голландцев, — их путешественники брали в дорогу, чтобы можно было помолиться при каждой остановке.

Подобные складные картинки нетрудно заметить в «Поисках» то тут, то там. Так, пассаж об усыхании стареющего Шарлана, противопоставленного тучиющему Шарлюсу, как о «противоположных следствиях одного порока», почти слово в слово повторяется применительно к Сен-Лу; то же можно сказать и об описании того, как он abruptly, с наскока, переступают порог подозрительных



гостиничных приютов, словно в спину толкает порыв сильного ветра¹. Тот факт, что Пруст не успел отделать «Обретенное время» и упразднить эти повторы, позволяет заключить, что ситуации и силуэты давно сложились в единое целое и отпечатались в голове автора, внешний повод, как спусковая пружина, мог сработать по ошибке, и они повторно оказывались на бумаге. Точно так же и описание Жильберты, вышедшей к столу «в полной раскраске» в день, когда она попыталась вновь соблазнить пришедшего отобедать супруга, оказалось буквально приложимо и к принцессе Германтской, пожелавшей проделать то же самое с Шарлюсом (!) в великолепном ранее не издававшемся тексте, к счастью, опубликованном в конце второго тома издания «Плеяды»².

Явственнее всего существование подобных ядер кристаллизации обнаруживается в сценах, ставших классическими образцами для всех, кто изучает внутреннюю мимику Пруста, предшествующую процессу писания. Нет ничего более показательного, нежели рабочие подзаголовки, которыми он снабдил различные части «Поисков». Например, в начале второй части «В сторону Германтов» можно прочесть: «Болезнь. — Болезнь Берготта. — Герцог и врач. — Угасание моей бабушки. — Ее смерть». При всем том, если сравнить первоначальное оглавление с окончательным вариантом текста, видно, что там подчас даже не упоминалось о разделах, ставших в нем самыми длинными и важными (к примеру, таковы в указанном томе вечер в Опере, пребывание в Донсьере, утро у госпожи де Вильпаризи). Напротив, некоторые анонсированные сцены вовсе отсутствуют или же едва означены, но всплывают в иных частях («Болезнь Берготта»), становятся лишь деталью в значительно более обширном ансамбле («Герцог и врач»), переданы в ином освещении («Остроумие Германтов в присутствии принцессы Пармской») фактически превращается в нечто вроде: «Я теряю иллюзии относительно Германтов и начинаю осуждать светский круг») либо появляются в последовательности, отличной от предполагавшейся. Замысленная (и реально виденная) картина то слишком выделяет-

¹ — *ibid.*, Т. III. pp. 698–699.

² — ср.: *ibid.*, Т. III. p. 702 и: Т. II, p. 1185.



ся на фоне других, развивающих тот же сюжет, то, напротив, прекрасно и плотно размещается среди обрамляющих ее подробностей и деталей: «Странный визит к господину Шарлюсу»¹ отдает давно подготовленным вставным номером, блистательной удачей, где дозирован каждый прием и троп, просмакована и отрепетирована каждая находка, — все вымерено, очищено и огранено безумно развлекающимся автором, доведено до высшей точки и расцвечено непередаваемо уморительными «изюминками». А сколько раз Пруст повторяет: «в эту самую минуту я задумался о...» или: «тут мне пришло на ум, что...», когда, наконец, доходит до неотвратимой констатации или представившегося повода объясниться насчет некоего феномена, который его давно интересовал; в таком случае речь не идет о том, что персонаж или рассказчик думали или уточняли когда-то в прошлом. Даже если мнение автора не изменилось, важно, чтобы оно было выражено в рамках пережитого события. Эти размышления, даже самого общего плана, стали частью рассказа, слиты с приводимой ситуацией, с человеком, который в данной ситуации — действующее лицо. Вот где исследователь часто теряет под ногами почву, желая вычленив Пруста-теоретика. Идеи Пруста неотделимы от «виденного», от подвижных картин — первичных ячеек «Поисков», демонстрирующих нам, что этот поиск утраченного времени начался сегодня.

Что порядок, в котором расположены эти подвижные картины, не играет главной роли, да, по правде говоря, и не существует «нити» прустовского повествования, можно убедиться, рассматривая не окончательные оглавления романов, а те, что напечатаны под заголовком: «В 1914 году появятся» на форзаце первого издания «В сторону Свана»:

«В 1914 году появятся:

«В поисках утраченного времени».

«В сторону Германтов».

У госпожи Сван — Имя страны: страна — Первые карандаши барона де Шарлюса и Р. де Сен-Лу — Имена персонажей: герцогиня Германтская — Салон госпожи де Вильпаризи.

¹ — *ibid.*, Т. II, pp. 552–565.



«В поисках утраченного времени».
«Обретенное время».

Под сенью девушек в цвету — Герцогиня Германтская — Господин де Шарлюс и Вердюрены — Смерть моей бабушки — Сердечные перебои — «Достоинства и недостатки» Падуи и Камбре — Женидьба де Сен-Лу — Вечное обожаение».

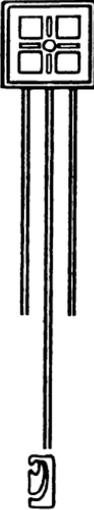
Существует картина Макса Эрнста, которая издали производит впечатление карты Европы, а при приближении оказывается, что очертания отдельных частей не имеют ничего общего с европейской географией, но при всем том она остается ни чем иным, как картой Европы: это «Европа после дождя», и, как часто бывает у Эрнста, прочтя название, получаешь облегчение от неприятного чувства, порожденного самим произведением.

Быть может, мы здесь имеем дело с чем-то вроде «Поисков Времени, Утраченного после дождя», хотя именно в прустовском творчестве речь может идти скорее о некоем третичном геологическом периоде? Подобно тому, как, созерцая изображение нашего континента в отдаленную геологическую эпоху, мы видим моря там, где ныне суша, и горы на месте теперешних океанов, точно так же в прустовских текстах от былых замыслов сохраняется все, в том или ином облики, но почти никогда на том же месте и в тех же взаимосвязях с другими фрагментами текста, с иным «рельефом». То, что должно было весить тонны, теперь потянет едва ли на десяток граммов и замещено элементами, не предусмотренными первоначальным замыслом, но теперь предназначенными заполнить весь горизонт. «Девушки в цвету» оказываются после «Германтов» и превращаются в простой эпизод «Обретенного времени», госпожа де Камбремер приобретает такую же важность, что и Шарлюс с Сен-Лу, «пороки и добродетели» Падуи и Камбре, то есть посещение Арены и вновь пережитые воспоминания о репродукциях, предложенных Сваном, анонсированные в качестве отдельной главы, займут несколько строчек в «Беглянке»; наконец, полное отсутствие Альбертины в предварительной конфигурации «Утраченного времени» так разнится с тем, что окажется в позднейшей стадии работы над циклом, — все это сравнение предварительных и окончательных форм существования текстов



позволяет отметить или открыть в Прусте-повествователе сосуществование импровизатора, порождающего изобилие форм, и одержимого, в который раз воспроизводящего несколько сцен, изменить которые невозможно.

Писательство Пруста вызвано необходимостью выразить некие весьма определенные вещи, рассказать ту или иную историю — и более ничем. Его талант отнюдь не состоит в недифференцированной предрасположенности обрести себя в том или другом сюжете или категории сюжетов. Именно сюжеты подвигают его к творчеству, здесь он уподобляется иным писателям прошлого, бравшимся за перо только оттого, что стали единственными свидетелями экстраординарных событий и происшествий где-нибудь в Океании или Антарктике. Вот почему писательский труд Пруста по видимости так небережен, автор предпочитает продолжать, а не исправлять, делает бесконечные прибавления, переписывает, не отливая в новые формы, перенасыщает текст, забывается, повторяется, нарушает композицию. Дело не в импровизации, а, напротив, в том, что автор не импровизирует, но полностью подчиняется материю повествования. Тот, кто обретает свои идеи в самый момент писания, то есть действительно импровизирует, слишком боится потерять нить, чтобы позволить себе такой внешний беспорядок; ведь когда изобретаешь в момент писания, ты не уверен, в отличие от Пруста, что материя истории так или иначе вновь всплывет на поверхность текста, хотя ты не делал предварительных заметок, и в общем его развитии займет свое истинное место. Пруст, конечно, сомневается, что найдет возможность приняться за труд, но когда все уже готово, когда сошлись вместе все и+ внешних психологических или физиологических предпосылок, без которых нельзя взяться за работу, он знает, что его темы не испарятся и не расточатся, что, кроме болезни или смерти, никакая сила не сможет помешать ему закончить произведение. Трудность для него — не в нехватке идей, но в невозможности физически сесть писать, решившись — а он знает, что такое может случиться, — обойтись в крайнем случае без того или иного факта, концептуального положения, метафоры... У него композиция, насколько это возможно, невычленима из самой субстанции излагаемых фактов, заложена в самой ткани повествования, и оттого неотменима.



О прустовской композиции сказано немало. Ее часто сравнивали то с серийной музыкой, то с представлениями теории относительности, волновой механики либо теории квантов — список научных эквивалентов, естественно, ограничивался содержанием учебника логики из лицейского курса философии. А следовательно, было плохо рассчитана и ритмизована. Писатель не «составляет» в точном значении слова, он не «объединяет», в смысле архитектоники, отграниченные элементы, имея в виду определенную архитектурную конструкцию. Впрочем, подобным образом поступают лишь посредственные сочинители. Кроме того, стоит перечитать «Поиски», и становится понятно, что этот цикл скорее разваливается, нежели складывается, что он обогащается, раздуваясь, расплываясь местами через край, как в «Опытах» Монтеня. Идеи-картины, по всей вероятности, намеченные заранее, тотчас схватываются многоводным потоком, что захлестывает их и разливается в стороны. Осуществление у Пруста далеко превосходит замысел, как это явствует уже из предуведомления о том, что должно было следовать за «Сваном». С одной стороны, присутствуют, хотя и не явно, те преследовавшие автора воспоминания, которые ему хотелось бы уложить на бумагу, с другой — смутно предполагая, что они заявят о себе и так (любому психоаналитику известно, что тема, нить которой потеряна пациентом, неотвратимо выплывет из подсознания), он по всякому поводу отходит от намеченной линии, дает себе волю, пускаясь в длиннейшие рассуждения, и неминуемо снова выходит к той тропке, с которой сошел, хотя раз от разу делает все более широкие крюки; все это придает «Поискам» особые мелодические переливы и контрапункты, заставляющие говорить об «умело» выстроенной композиции (так, «В сторону Свана» начинается закатом солнца, а заканчивается на утренней заре). А кроме того, ширится импровизация, поставленная на службу констатирующему суждению, оформившемуся только что; благодаря этой импровизации размышления автора облекают и связывают между собой предварительные заготовки так, что их, с позволения сказать, преднамеренность исчезает из поля зрения читателя, да и самого автора. Как и у Монтеня, аксессуары становятся все более пространными, значимыми и, возможно, с литературной



точки зрения, — особенно ценными. Хотя сам Пруст остается убежден, что в старинных своих темах касается главного в своей душе, по существу, напротив, именно сиюминутные рассуждения спасают его от навязчивых идей.

Все сказанное на предшествующих страницах не содержит претензии определить в историческом плане генезис прустовского творения. Чувства, выраженные там, исходят только из внимательного прочтения самих «Поисков», поскольку остается очевидным, несмотря на появление в 1950 году ранее неопубликованных текстов, что «Пруст остался автором одной книги»¹, как сказал Бертран де Фаллуа, — в подтверждение тому факту, что гений Пруста слит не с манерой, а с самой материей повествования. Я не касаюсь отношений, в которые вступают книга Пруста и его биография, — об этом мне известно не более того, чего нельзя не знать. Да простят мне прустологи, что я не делаю различия между «Прустом» и «Повествователем». Хотя, как утверждал сам автор, в его произведении отчетливо и интегрально не присутствует ни одно реальное лицо, мне кажется не подлежащим даже обсуждению, что здесь нет ничего, абсолютно ничего, составленного «из кусочков», и рассказчик повествует только о том, что пережил или увидел сам. Назовем ли мы «Поиски» воображаемыми мемуарами или подлинным романом, реальность не перестанет отчетливо сквозить в каждом их слове. Высмеивая приземленную эстетику плоского «наблюдения», трудолюбивого копирования действительности, Пруст наивно думал вынести приговор реализму и даже самой реальности. Но как бы он ни кромсал, перепланировывал, реорганизовывал, разбивал на части и подвергал пластическим операциям отдельные элементы своего повествования, остается сомнение, придумал ли он хотя бы один из этих элементов.

Конечно, едва ли уместно утверждать, что Пруст «выплескивает» в своем романе собственный «жизненный опыт», поскольку приходит день, когда убсждаешься, что этого самого «опыта» у тебя-то и нет, а впрочем, как отыскать тот день, когда это случается? Не придется ли бесконечно отодвигать его вплоть до самого рождения? В действительности опыт не приобретается (даже пребывание в

¹ — Предисловие к: *Contre Sainte-Beuve*, 1954.



концентрационном лагере не излечивает мещанина от мещанства) или, по крайней мере, если он приобретается, то постоянно, и постоянно же его подвергаешь сомнению. Сам Пруст разоблачил несостоятельность иллюзии, согласно которой возможны «несколько минут истины», озарения, порожденного каким-то исключительным «моментом», «ибо он до такой степени экстраординарен, например, у отпущенных в увольнение и избегнувших гибели под бомбами, живых или мертвых, побывавших под гипнозом медиума или вызванных им к жизни, что само прикосновение к тайне увеличивает, если это еще возможно, незначительность слова»¹. Таким образом, идея осознания смысла и возможностей собственного творчества, сформулированная в «Обретенном времени» — там, где рассказчик ждет, пока закончится музыкальный фрагмент, чтобы проникнуть в салон госпожи Вердюрен, ставшей принцессой Германтской, — это внезапное «откровение» мне кажется, быть может, несколько притянутой за уши версией событий. Скажу более: она всегда представлялась мне отличным образчиком того, что называют «идеологической суперструктурой». Ко всему прочему в том месте, где оно появляется, это откровение, столь часто анонсированное ранее, уже не является новостью, и «Обретенное время» с данной точки зрения не представляет нам ничего, кроме повторов и пересказов: Пруст уже сотню раз вдавался в объяснения относительно того, что для него является источником литературного «творчества», как его именуют. Тем не менее стало общепринятым утверждать, что в «Обретенном времени» кроется разгадка всего его творчества. Меж тем «Обретенное время» — всего лишь очаровательный сборник воспоминаний о Париже военной эпохи, весьма оздоравливающая сатира на шовинистов, салоны националистического толка, разного рода патриотические клики, прессу, затопленную потоком воинственных писаний в духе Норпуа или Бришо. Значительная часть произведения посвящена хронике гомосексуальной эволюции Сен-Лу, поданной в качестве добавочного блюда к тем драмам, которые сопровождают его брак с Жильбертой. В конце можно найти весьма «драгоценные» (если воспользоваться

¹ — *A la recherche...*, T. III, p. 757.



языком преподавателей Сорбонны) заметки об условиях, при соблюдении которых Пруст садится за работу, сражаясь одновременно против своего недуга и вредных привычек, о его равнодушии к суждениям посторонних, касающимся его творчества, по крайней мере, на момент писания этих заметок. Там можно еще прочесть повествование о его последнем выходе в высший свет — о том утреннике, когда у всех был такой вид, точно они «состроили мину», а проще говоря, постарели. Наконец, и даже прежде всего, можно насладиться не столько описанной в тонах жестокого фарса мазохистской сценой с Шарлюсом в подозрительного вида гостинице — этой весьма отдохновительной, но довольно условной интермедией, сколько великолепной встречей Шарлюса и автора на бульварах. Можно ли найти пассаж более восхитительный, нежели монолог барона о войне, немцах, орфографических ошибках в статьях Норпуа, об эпохе, о дилетантстве и удручающей невозможности из-за происходящих передыг послать ежегодные поздравления его кузену Франсуа-Жозефу и т.п.¹ Что касается откровений о природе и значении собственного творчества, уже сверхподробно объясненного в «Сване», которые автору приходят на память по поводу неровностей каменных плит у собора Святого Марка в Венеции, то это, вероятно, наиболее тусклый и по крайности наименее неожиданный эпизод в «Обретенном Времени»². К тому же самый тип пламенного вдохновения, дарящего миру новый опус, о котором там идет речь, был бы понятнее, если бы имелась в виду мистическая поэма или метафизический экстаз, то есть творчество, полностью свободное от изображения повседневности. Но подобное откровение тем более ошарашивает своей профетической непреклонностью, когда впоследствии убеждаешься, что дело, в общем, сводится к тщательнейшему описанию парижских или баальбекских метрдотелей, манере Бришо глядеть поверх очков или каламбурам профессора Готтара.

В общем смысле главная тема двух видов памяти, являющаяся фундаментальным философским положением этого произведения, кажется мне одной из самых неоригиналь-

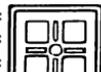
¹ — *ibid.*, Т. III, pp. 763–803.

² — *ibid.*, Т. III, p. 872.



ных. Начнем с того, разумеется, что она не нова для самого Пруста. И не только не нова, ибо позаимствована у Бергсона, но с 1910 года царит повсюду в качестве общего места всех светских бесед. Еще до Бергсона она сделалась сквозной темой романов Джорджа Элиота. А как известно, Прусту они были знакомы, и он их очень любил. Ту же идею, но развитую с несравненной мощью, можно обнаружить и у писателя, почти никому тогда не известного, — Кьеркегора, который во Введении к платоновскому «Пиру» («In vino veritas») разграничил определения **памяти и воспоминания**. Забавно то, что скандинавский мыслитель, подобно Прусту, оставляет за памятью свойства внезапности и спонтанности (те самые, коими французский писатель наделяет свою «истинную» память), но в противоположность ему же, подверженному именно воспоминанию-рефлексии, датский философ приписывает искусству вспоминать о себе творческую способность, например, возможность непрестанно испытывать «через воспоминание» тоску по родине, оставаясь в отчем доме. Для своего времени Кьеркегор был оригинален, Пруст же, писавший о том же годы спустя, шел вслед не только за Бергсоном, но и за всеми дискуссиями психологов вокруг «аффективной памяти». Думая достичь высот вневременного и нетленного, Пруст достает лишь до щиколотки Теодула Рибо¹. Он возводит в абсолют латентно присутствующий в его собственном сознании материализм или же эмпиризм (в духе ассоцианистской психологии), всегда приводя момент вступления в действие «истинной памяти» в зависимость от **ощущения**, от воспоминаний, пронизанных самоидентификацией, от совпадения или несовпадения наличествующего ощущения с тем, что уже прошло, а следственно — от внешнего, всегда случайного фактора. В бергсоновском спиритуализме нет ничего внешнего, привносимого, одна лишь интуиция «глубинного я», отграниченная от всего постороннего, может стать источником подобного опыта. Психология Пруста представляет некую смесь спиритуализма с ассоцианистским сенсуализмом. Он становится более бергсонянцем, когда глубже уходит в чистое теоретизирование, напри-

¹ — Речь идет не о художнике, а о весьма известном в конце XIX века философе; ср., в частности, его работу 1896 года: Theodule Ribot. Psychologie des sentiments.



мер, в своих воззрениях на художественное творчество, но приближается к сенсуализму и к ассоцианизму, когда без излишней экзальтации повествует о том, что происходит в его собственном сознании, когда слово берет повествователь и говорит о реальных событиях. Но какие бы философские основания он ни подводил под свои суждения, собственный опыт, о котором он свидетельствует, — постоянное наложение предыдущего ощущения на то, что сейчас возобладало в душе, бросая свой мгновенный ответ на все происходящее, — сказывается сильнее отвлеченных умствований; этот опыт так полновластен, что писатель считает его естественным и, очарованный им, невольно подчиняет ему все прочее. Однако разве не столь же трудно подобное очарование наших встреч с собственным прошлым — чувство неоспоримое и переживаемое всеми без исключения — передать кому-то постороннему? Не правда ли, это почти так же невозможно, как делиться с кем-то третьим своим опытом любовного томления?

Признаюсь: пассажи, которые мне самому менее всего нравятся у Пруста, и перечитываемые с наименьшим любопытством, это как раз те, что проистекают из его, как он утверждает, возрождающейся «второй памяти», — начиная с истории вокруг печенья «пти-Мадлен», которая всегда наводила на мысль об «изложениях» в третьем классе¹ («Весь Камбре [...] вышел из моей чашечки чая»², — это слабо для финальной фразы). Все эти рассуждения о воспоминаниях, навеянных географическими названиями, домашними привычками, переменой времен года, полные разочарования встречи с утратившими прежний облик местами, которые автор повидал вновь, годы спустя, все амальгамы имени и образа, чувства и обстоятельства, шума калорифера и определенного периода жизни, конкретного запаха и воспоминания о большой любви — да, все это истинно, все подобное случается и с нами, но, надо признаться, только нас и способно заинтересовать. Иногда невозможно уразуметь, по какой причине, кроме той, что это случилось именно с ним, Пруст так долго распространяется по поводу

¹ — что соответствует примерно восьмому классу нашей школы. — *Прим. переп.*

² — *A la recherche...* Т. I, p. 48.



некоторых вещей. И пусть поймут меня правильно: на меня наводит скуку сам предмет, а не длина изложения; ведь если считать краткостью умение писать только то, что выражает новую идею, стиль Пруста — один из самых стремительных, кроме как в тех пассажах, которые ему самому кажутся наиболее лиричными. Здесь его психология, по необходимости полностью ассоцианистская, оборачивается против него: ведь если верно, что, как он утверждает, эти полные пафоса конструкции появились в результате случайных столкновений ощущения и чувства, они явственно входят в резонанс лишь с душой, их породившей. В нас же подобное действие производят такого же рода столкновения, но другие, и драгоценен не сам факт их наложения, а личностное содержание, которое трогает лишь того, кто переживает нечто подобное. Моя сдержанность при оценке качества этих прустовских откровений продиктована отнюдь не желанием в двухтысячный раз повергнуть ассоцианизм, направление психологии, которое и так, сдается, вышло из моды. Каковой бы ни была психологическая теория, в рамки которой будут втискивать феномены аффектов, пережитых Прустом, они от этого не перестанут быть фактами его душевного опыта, и именно как таковые и только как романист он, к счастью, и берется их описывать. Но отсюда все претензии — именно к романисту, ежели он не почувствовал, сколь ограничена мера нашей возможности разделить его волнение. Например, вспомним страницы, посвященные названиям мест и стран. Ведь чувства, которые определенное имя может навеять каждому из нас одним лишь своим звучанием, столь же малообязательны для другого, как эмоции, связанные с тем или иным цветом. Если нам подробно описывают, как наш знакомый впал в конвульсии из-за фиолетовой окраски стен, то, даже признавая, что для него это послужило источником сильнейшего потрясения, мы все же не можем избавиться от легкой скуки. Я нередко перескакиваю сразу через несколько страниц, когда предвосхищаю, что вот-вот на меня надвинется один из прустовских кораблей, покачивающихся на волнах «невольного воспоминания». Однако же именно в этой, как он ее называл, «невольной памяти» автор «Поисков» видел источник собственного творчества, его новизну. Признаем все же, что он не вызывал подобное состояние искусственно, вспоминал о нем, лишь обращая внутреннее око на себя



самого, и описывал не само событие, а лишь чувство, которое отъединяло его от этого события, словно обрывая связь между его душой и текущим моментом существования. Стоит подумать, не явились ли для Пруста, всегда верившего, что он всецело зависит от постоянных обращений к себе самому, литературным спасением, напротив, именно те мгновения, когда он забывал о себе перед белым листом, словно перед киноэкраном, оказываясь лишь зрителем и режиссером одновременно? Ведь никто не умел так блистательно описывать людей, кроме, может быть, Монтеня. Никто не мог с такой энергией выводить их на сцену, никто, кроме него, не обладал даром фиксировать то, что ежедневно выпадает из нашего поля зрения только потому, что мы не умеем об этом поведать, никто с такой регулярностью не попадал в самую точку, разве что, возможно, Сен-Симон. Однако, не будучи таким же фанатическим визионером реального, как Сен-Симон, Пруст превосходит его интеллектом, выигрывающим от подобного недостатка фанатизма; он более тонко различает нюансы, он разнообразнее, чувственно богаче и способен достичь таких моральных высот, до которых не добраться Сен-Симону с его магической зрительной лихорадкой, замутняющей ясность ума.

* * *

Во всяком случае Пруст никоим образом не является романистом-аналитиком. Роман-исследование начинается тогда, когда анализ заменяет или даже создает некое событие. А прустовский анализ всегда нацелен на то, что **действительно произошло**.

Авторская рефлексия постоянно направлена на изложение фактов, описания, пересказ бесед, и все это легко может быть отделено от авторского комментария, а еще более — от могущих возникнуть по этому поводу размышлений о жизни. Сегодня Прусту задним числом приписывают революцию в формальной структуре романа (выражение, которое скорее всего означает резкое изменение романной формы). По правде говоря, я плохо понимаю, в чем она состоит, и со своей стороны предположил бы, что Пруст произвел иную революцию: в самой сущности литературы,



что встречается гораздо реже. Перед войной 1939 года, кстати сказать, автора «Поисков» обвиняли в обратном: в том, что он не нашел новой формы, адекватной обновленному содержанию. Эстет, книгочей, эрудит с всеевропейским кругозором, сноб, сохранивший верность классической форме, он не осмелился довести до конца собственную революцию, его литературное самоубийство было лишь показным, «в день по чайной ложке», как писал Сартр, противопоставляя ему Фолкнера и подлинных американских бунтарей от литературы¹.

На сегодняшний день, когда технические новшества последних потеряли свежесть и утратили власть над душами читателей, стало почти очевидным, что стиль Фолкнера или Дос-Пасоса гораздо стройнее и организованнее, «литературнее», их манера выглядит более эстетски выдержанной, нежели то, что делал Пруст. Отныне и навсегда его романы, конечно, сделались частью истории литературы, они свидетельствуют о некоем особом «моменте» в ней, связанном как раз с реакцией против аналитического романа. Хотя самому Прусту, в сущности, наплевать на историю развития романного жанра. Зачем, собственно, ему по своей воле изымать все эти пространные полуорганизованные размышления, тотчас в процессе переноса на бумагу вовсе теряющие стройность, следы своих колебаний, самоистолкований, повторов и вариаций собственной мысли, разбросанных повсюду и, например, сопутствующих отъезду полюбившегося нам персонажа или его смерти? И чего ради автору придавать им вполне литературную форму «внутреннего монолога», если каждому понятно, что в реальности они подобной формы лишены, что они в какой-то степени отделаны и стилистически приглажены, ибо когда и где мы начинаем думать в телеграфном стиле? Даже если признать, что его книга основана на воспоминаниях или записках, полных романизованными, вымышленными событиями, зачем бы ему бесконечно и назойливо возвращаться к тому, что с ним произошло, длинно описывать течение своих мыслей, возникших в тот момент, когда что-либо только-только начинало **происходить**? Роман в бихевиористском духе имеет такое же пра-

¹ — Situations, I.



во на существование, как и роман, желающий быть в чистом виде потоком сознания. Как это прекрасно продемонстрировал сам Сартр, и тот, и другой являются произведениями искусства, стилизацией реальности, то есть всего лишь выдумкой¹. Мы не можем в жизни сосредоточиться только на наших жестах или единственно на собственных мыслях либо целиком отдаться восприятию событий и зрелищ, разворачивающихся перед нами. Несмотря на желание создать законченное произведение искусства, Пруст с этой точки зрения, по-видимому, предпочел правдивость художественности. Говоря только от своего имени и делая лишь правдоподобные предположения о том, что происходит во внутреннем мире другого человека, он продемонстрировал неустранимое и постоянное смешение внутреннего и внешнего, то есть невозможность — именно с точки зрения точности передачи, а не эстетической либо поэтической установки — изолировать одно от другого. Существование самых разных сфер восприятия стало у него правилом, как в действительной жизни. Пруст не избирает гему для сюжета, он просто рассказывает.

Одна из основных характерных черт романа-исследования, как и романа фолкнеровского или хемингуэевского типа, находящихся к нему в прямой оппозиции, — стилистическая однородность, при которой события и персонажи существуют лишь при двух условиях: как результат особого художнического устремления и потому, что их удалось облечь в определенную форму. У Пруста, напротив, каждый персонаж говорит в своей особой манере: существует язык Блока и язык господина де Норпуа; Сван, Шарлюс, герцогиня де Германт, Сен-Лу, Бришо, Готтар, госпожа Вердюрен, Франсуаза, Легранден, Жильберта Одетта и др. выражают свои чувства и мысли только свойственным для каждого из них способом, и ничья речь не походит на вторскую. Дело здесь не в положении, часто прокламируемом критикой, согласно которому великие писатели и драматурги умеют сделать своих героев «независимыми от своего создателя», чтобы в нашем воображении они ожили собственным неповторимым обликом. У Пруста дело этим не ограничивается. Мало того, что мы можем в собственном

¹ — Id., dans «François Mauriac et la liberté».



воображении заставить заговорить и двигаться Шарлюса Норпуа, Готтара, Мореля, Свана, — удивительно, насколько они несхожи между собой в мельчайших деталях. Независимые и от сценариста, и от зрителя, они еще совершенно свободны друг от друга, и не только в силу различия биографий, но и по внутренней сути. У Бальзака персонажи отличаются своими уникальными историями, но все изображены в одной манере. У Пруста каждая биография мало выделяется из сонма других; в принципе биографии и жизненные обстоятельства всех его героев могли бы и совпадать, что вовсе не мешает каждому выделяться из череды остальных по составу души и натуры. Все действующие лица «Человеческой комедии» говорят языком Бальзака, и невозможно счесть грубоватую подделку речи Нусингена под жаргон, осуществленную одними только типографскими средствами, действительно оригинальным языком. То же и с Гобсеком. У Мольера Гарпагон и господин Журден обладают уникальными личностными свойствами, однако пять строк любой реплики что одного, что другого принадлежат именно Мольеру и никому больше. У Пруста разнятся не только словарь, синтаксис, система метафор, дикция, пересозданные или составленные из отдельных элементов, но манера чувствовать, думать, жить... Представим себе, что все «Поиски» погибли, осталось только фраз двадцать Блока, столько же Норпуа, Эме и прочих — было бы трудно предположить, что их написало одно перо. И дело не только в сотне выражений и оборотов речи, приписанных автором одному какому-то персонажу, но и в том, как и что он говорит, содержание его характера и его мысли. С некоторым усилием мы можем подражать тому, как люди говорят и двигаются, но как отобразить это на бумаге, когда нам не хватает первичного сырья: состава их мысли? И мы на полдороги бросаем это занятие. Прусту же удается заставить каждое действующее лицо говорить, двигаться, поступать только одним, свойственным именно ему образом, иметь свой стиль, проявленный каждый раз в различных обстоятельствах и по разным поводам; таким образом, как в итальянской комедии масок, каждый остается верным своему типуажу, импровизируя положения и реплики, и когда мы удивляемся, находя, что он «превзошел себя», тот лишь подтверждает свою суть. В романном цикле мы наблюдаем за работой необычайно одаренного компилятора и пародиста.



диста, однако это иллюзия: подражать можно автору, уже что-то сказавшему, так же, как мы пародируем друга, воссоздавая обстоятельства, в коих его наблюдали. Но так редко удается сконструировать полностью персонаж, способный двигаться, думать, действовать, и при том не несущий на себе печать авторской манеры, словно фабричную марку, с тою же очевидностью, с какой это происходит у Зальзака или Мольера. Действующее лицо становится воплощением неожиданности, которую можно потрогать, что дарит нам обычно только повседневная наша жизнь, а не литература. Ибо феномен неожиданности порождается не возбужденным и лихорадочным воображением, а спокойным осмыслением того, что пришло извне и занимает ум и фантазию, не напрягая их, как бы на краткие часы погружая нас, словно в источник вечной молодости, где нельзя пребывать бесконечно долго, в состоянии полного отсутствия скуки. Когда мы хорошо знаем людей, нас волнует то, что происходит с ними каждый день. Вместе с Прустом мы горим желанием «узнать», что случится с таким-то именно в этот вечер. Когда мы выходим вместе с героем из его дома, то уже предвкушаем, что обязательно обнаружим нечто «иное», вовсе неожиданное.

Вот в чем прежде всего оригинальность Пруста: он неистощимый инсценировщик того, что является для него абсолютно внешним и не исходит из его собственной души. Мы не всегда замечаем это именно потому, что у него, как и в самой жизни, это внешнее явлено нам обреченное грузом авторских размышлений, замечаний, союставлений, в то время как «современный» модернистский роман приучил нас к чисто декоративному необязательному экстерьеру, когда обо всем внеположенном рассказчику сообщают какие-то вполне субъективные вещи, близкие скорее к галлюцинации, нежели к наблюдению, и подаются они языком газетной хроники.

Тяготение Пруста к реальности во всем ее разнообразии объясняет, почему «Поиски» распадаются на обширные фрагменты. Если ему требуется несколько сотен стра-



ниц, чтобы рассказать то, что случилось в один вечер, то именно в силу способности увидеть каждый миг и каждый поворот событий от начала до конца в отдельности. Говорят, что роман Пруста представляет собой некий континуум. Странно слышать, как это повторяют вот уже четыре десятка лет, все еще находясь под первым впечатлением его литературного эксперимента, твердя о длительности и неразрывности прустовского времени, о важности такой временной текучести в его творчестве, правда, под гипнозом философских утверждений самого автора, в то время как достаточно перечитать его «Поиски», чтобы увидеть в них собственно роман, а не только наукообразные рассуждения, украшенные «конкретными» примерами, и заметить, что за исключением некоторых явно вставных кусков — теоретических выкладок и не слишком многочисленных авторских деклараций о намерениях, в сущности довольно плоских, — собственно в **поступательном движении** романа время не играет никакой роли. Или же, если выразиться точнее, повествование никуда не движется, в нем нет никакой выдержанной прогрессии, не воплощено ни в малейшей степени и ощущение утекающего времени. Мы всегда в настоящем. Рассказчик живет днем сегодняшним. И действительно, романый цикл является простым наложением и сопоставлением временных отрезков (того что случилось в середине дня или под вечер), подчас разделенных несколькими годами. Повествователь посвящает меньше страниц тому, чтобы объяснить, что же произошло за последний десяток лет, нежели описанию одного завтрака в зале баальбекского особняка. В этом случае, как и тогда, когда дело касается его философии воспоминания, Пруст занимается вышивкой по канве готового произведения, привнося туда свои философские определения Времени. Тогда как у Бальзака, Толстого или Золя мы присутствуем при действительной эволюции — изо дня в день и из года в год; месяца, недели, «единого дня» может оказаться достаточно для решительных перемен в личности Рюампре, Бирото или Растиньяка. Пруст, напротив, живописец неподвижных состояний. Он становится самим собой только тогда, когда забывает о Времени, когда просто **пребывает** в салоне госпожи де Вильпаризи или в ресторане, где он одним туманным вечером обедает с Сен-Лу. Персонажи у него никогда не изменяются: они уже изме-

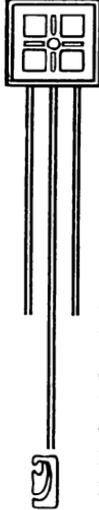


ились. Иногда они переживают головокружительные метаморфозы, «ныряя» в свое прошлое. Если что-либо и можно заключить из чтения романов Пруста, так это убедиться в отсутствии там ощущения времени.

Известно, до какой степени Пруста захватила бальзаковская идея переносить некоторых персонажей из одного произведения в другое. Он описал (можно было бы даже сказать: «воспел») ту радость, какую должен был бы испытывать Бальзак в тот день, когда заметил, что несколько уже опубликованных им романов можно объединить между собой. В эссе о Бальзаке, коснувшись знаменитой встречи Карлоса Эрреры и Рюампре ранним утром на дороге около разрушенного замка Растиньяка (в «Утраченных иллюзиях»), Пруст пишет о «ярком одиноком луче, вырвавшемся из глубины творческого сознания» и осветившем боих героев, а вернее — всех троих, ибо Растиньяк здесь незримо присутствует¹. Однако многократно появляющиеся герои у Бальзака и Пруста функционально несопоставимы. Бальзаковский роман принадлежит к литературе действия. (Если говорить об одном Бальзаке, это совершенно очевидно, поскольку в его прозе очень сильно аванюрное начало, но то же можно сказать и о большинстве романов XIX века, в коих события, изменяющие ситуации, обоснованы влиянием судьбоносных или роковых начал.) Напротив, в романе Пруста из-за того, что господни де Шарлюс, влюбившись, начинает посещать салон госпожи де Вердюрен, куда бы не ступила ранее его «августейшая топа», ни в его натуре, ни в характере ничего не перевернулось. Это «светское» приключение не привносит ничего нового, кроме возможности взглянуть на героя под новым углом зрения. Атмосфера произведения не изменилась.ключен еще один прожектор, больше ничего.

Пруст часто повторяет, что в текучке светской жизни ничего никогда реально не происходит. (По его словам, Сент-Бёв тратит сокровища тонких разграничений, чтобы проанализировать, чем отличалась интеллектуальная и психологическая атмосфера разных литературных салонов, но ему так и не удается дать нам почувствовать самые алейшие различия между ними, и против своего желания

¹ — Contre Sainte-Beuve. p. 219.



критик доказывает лишь одно: чудовищную пустоту салонного бытия.) Единственные изменения, коим подвержены персонажи Пруста, порождены косвенными причинами: войной, смертями, разорением, в то время как жизнь, с точки зрения тех, кто ее изживает, сохраняет статичность и часто ее содержание, заданное вначале, лишь многократно воспроизводится без каких-либо изменений. И здесь снова — какая странная нечувствительность к эволюции человеческих существ и непредсказуемому богатству будущего со стороны того, чье величие обычно видят в изображении преходящего и изменчивого времени! У английских романистов, которыми именно Пруст особо восхищался, — Джеймса Элиота или Томаса Гарди — от главы к главе буквально физически ощущаешь протекание, медленное, но неуклонное, биографического времени; у Флобера под внешне монотонной размеренностью повседневной жизни провидишь постоянные оползни, обрушения почвы, на которой зиждется сама первооснова человеческого существования; меж тем у повествователя «Поисков» перед нами проходит портретно выписанная череда персонажей, более или менее случайно встречающихся друг с другом с промежутком в десяток лет. Каждый раз он в значительной мере «озадачен» тем, что лица и ситуации не вполне те же самые, как в первый раз лет тридцать до того, когда он впервые вошел в тот или иной салон. Да и сам рассказчик лишь косвенным образом догадывается, что постарел, когда в возрасте, который можно приблизительно определить как близкий к сорока, вызывает бурное веселье окружающих, ответив на предложение Генриетты де Сен-Лу отобедать с ним замечанием: «Конечно, если вы не находите, что обед наедине с молодым человеком может вас скомпрометировать»¹. Психологический анализ здесь без сомнения определил бы доказательства сверхсильной привязанности к детству... Рассказчик с непререкаемой наивностью объясняет: «Невозможно уразуметь, как это я разменяю четвертый десяток, это совершенно ни с чем не соотносимо». Он воспринимает как невероятные метаморфозы самые безобидные, вполне нормальные и предсказуемые изменения, подмеченные у других, и застывает перед

¹ III, 971.



ними «в удивлении», невольно подражая читателям и журналистам центральных газет, каковые каждый год «поражены» возвращением свирепых холодов или сильной жары, как если бы речь шла о небывалых природных катаклизмах, оправдывающих недостаток угля или мороженого. В «Сильвии» Эммануэль Берль замечает, что старики в «Поисках» не выглядят подлинными стариками: это загримированные молодые люди. Карикатуры на самих себя. У Блока «появилась голова» его отца. Стариком либо пребывают изначально, либо не становятся. Дед рассказчика действительно стар, но потому, что он таков в начале цикла. Однако если персонажа знали молодым, он уже не постареет. Тем не менее иногда старость настигает героев Пруста, подкрадываясь внезапно, поражая с неоправданной иррациональностью и, в общем, несправедливо. Но вот что любопытно: подобная привязанность к детству и обращение к нему при каждом подворачивающемся случае не вредит напряженной зрелости прустовской мысли, а также не мешает автору отсекаать любые проявления отороческой психологической наивности, когда нужно истолковать душевные проявления или поступки. При всем том Пруст как писатель не обладал ни искусством, как Монтень, ни силой духа, способными примирить с мыслью, что время проходит, а мы стареем. День, когда он смирится с подобными соображениями, станет не началом старости, а кануном смерти. А в ожидании рокового дня все происходит в обрамлении временного затишья, неподвижности, когда просто замечают, что некто «постарел», что «время прошло» и все «очень изменилось», что Сен-Лу «порвал» с Рашелью и по той же okazji уже «не любит» литературу и «перестал быть» дрейфусаром. Таким образом, внезапное возникновение надолго пропавшего героя имеет целью скорее разрушить легенду, нежели подхлестнуть действие. Действия нет. Персонажи Пруста, собранные вместе, составляют своего рода кордебалет, «который всегда начинается сначала». Они не стремятся появляться перед нами под разными углами зрения, они объединяются в группы. И в конце концов образуют единую нерасчленимую общность. Те, кто со стороны Свана, и другие, прикнущившие к Германтам, не способны жить врозь. Не только Сван издавна знаком с Германтами, но и Сен-Лу женится на Жильберте, некогда страстно Прустом любимой;



притом Сен-Лу — его лучший друг. Мало того, Одетта, некогда полусветская «дама в розовом», которую рассказчик мельком видел у дядюшки, прежде чем стать госпожой Сван, оказалась последней великой страстью герцога Германтского. А Сен-Лу не только становится гомосексуалистом, но и молодой человек, в которого он влюбляется, не кто иной, как Морель, последняя великая и несчастная любовь дяди Шарлюса, старинное преходящее увлечение другого дядюшки, Состена, и племянник бывшего лакея, служившего у дядюшки самого Пруста. Госпожа Вердюрен становится принцессой Германтской. Жюльен превратился в сиделку при впадшем в дряхлость господине де Шарлюсе после того, как был его соблазнителем, а затем поставлял ему мальчиков. На последней генеральной ассамблее акционерного общества «В поисках утраченного времени» — той самой, где приглашенные имеют такой вид, будто «набычились», — присутствуют все, не исключая Рашели. Те, кого там нет (Готтар, Бергготт, Сен-Лу, Саньетта) должны были бы присутствовать, если бы не умерли: именно это последнее собрание убивает Берма, когда та узнает, что ее дочь и зять явились, чтобы «подсушиться» к Рашели и быть у нее принятыми. Все смешалось и скомкалось в отвратительной мешанине: непонятно, например, куда подевалась нога принца Германтского, рука Одетты де Форшевиль, и неизвестно, не выпадет ли монокль из глаза господина де Броте-Консальви, если дернуть за бороду Блока.

Так персонажи Пруста изменяются, не меняясь. Подчас они изменяются совершенно, хотя с ними не произошло ничего примечательного. Напротив, иногда в их существовании происходят кардинальнейшие перемены, совершенно их самих не затрагивая. В конце концов, о каждом можно сказать, что он «сильно изменился» и что он «все такой же, как прежде». Конечно, рядом с каким-нибудь навечно застывшим господином де Норпуа мы встретим необъяснимо преобразившегося Сен-Лу. Но, по правде говоря, и его мутация — лишь видимость: Сен-Лу всегда, во все времена был таким, каким неожиданно открылся взгляду рассказчика, когда метрдотель Эме раскрыл ему глаза; просто до сего момента мы не видели его под таким углом зрения. Перемены, следовательно, происходят лишь от новых сведений, которые доходят до повествователя. Если же неко-



торые персонажи меняются сами, то лишь потому, что время проявляет нечто, уже присутствовавшее в их натуре, но заслоненное другими подробностями. Посему прустовские персонажи изменяются только в рамках их неподвластного времени характера и predetermined судьбы. Метрдотель навсегда останется метрдотелем, я обнаруживаю его назавтра в том же месте, где оставил вчера, но он станет для меня новым открытием, поскольку его мимика еще восхитительнее и колоритнее, нежели прежде, — так о шансонье говорят, что он «обновляется», продолжая хранить верность своему стилю. В своей определенности персонажи прустовской комедии при всем том совершенно непредсказуемы, ибо неизвестно, как что-то в них самих переменится снова после вечерней трапезы. Потому-то самые важные перемены в жизни людей проявляются вовсе неожиданно, как вспышка метеорита, и недоступны рациональному объяснению; самые микроскопические события («Блока стали принимать у принцессы Германтской») кажутся значительными только потому, что привели к каким-то последствиям и изменили конкретную ситуацию. Впрочем, Прусту нравится представлять нам преобразования, связанные с внутренним миром личности, те, что зависят не только от перемен в социальном статусе (таковых немного, и они касаются обычно второстепенных действующих лиц), как вовсе не имеющие корней в прошлом, то есть не как результат некоей эволюции, но как что-то, эквивалентное рождению новой личности; он о них сообщает небрежно, походя: ему претит изображать постепенные закономерные перемены. Так, Октав, прозванный «капустным», молодой идиотического вида повеса из «Под сенью девушек в цвету», уже в «Обретенном времени» становится гениальным автором, чье последнее произведение, о коем рассказчик «не перестает думать», перевернуло современную литературу! Ничто между двумя этими появлениями Октава не предполагает такого развития. Прустовское время — отнюдь не творец-демиург. Его роль, если пренебречь изменениями в социальном статусе персонажей (впрочем, незначительными, но кажущимися им самим чрезвычайно важными и потому не без удивления подмечаемыми рассказчиком), состоит в **выявлении** истинной сути характеров, в сбрасывании покровов с того, чем люди уже были, хотя мы об этом не подозревали. Альбер-

тина, мельком увиденная на пляже, уже является тем, что откроют повествователю все его разыскания о ее связях, которые он предпримет после ее исчезновения.

Довольно любопытно отметить, что прустовской манере совершенно недостает реализма в изображении времени. Автор по преимуществу реалистичен, когда дело касается настоящего, описаний, мизансцен, впечатлений, но перестает быть таковым, когда приходится сопрягать между собой отдельные моменты повествования. Вневременность в его прозе доходит до того, что иногда практически невозможно сопрячь приведенные факты: так, например, прогулка с Рашелью и Сен-Лу (и так достаточно длительная, ибо начинается за городом, затем приятели заходят в ресторан, а кончается все отдельным кабинетом) происходит в тот же день после знаменитого утра, проведенного у госпожи де Вальпаризи, которого и одного хватило бы, чтобы занять собой несколько недель. Нечувствительность Пруста ко времени обнаруживается в массе мелких деталей: знаменитая статья, посланная в «Фигаро», когда рассказчик по меньшей мере еще молодой человек¹, опубликована ближе к финалу «Беглянки»², то есть, сдается мне, лет через пятнадцать после ее отсылки. Меж тем каждое утро Пруст открывает газету, ища там, не напечатали ли его статью. Прустовская повествовательная манера столь же вневременна, как пресловутое единство времени в классической трагедии и комедии XVII века, она предполагает лишь единство места или мест (число которых весьма ограничено), а также единство действия, то есть тот факт, что все персонажи изначально знают друг друга или в конце концов знакомятся. Как мы уже видели, вся персоналия Пруста объединена сюжетно в рамках одного салона в финале «Обретенного времени». Каждый оказывает или оказывал в той или иной мере влияние на жизнь всех остальных. С самого начала книги подобная встреча подготавливается. Как и мадам Вердюрэн, автор любит иметь всех своих знакомых под рукой. Отсюда столько несообразностей, впрочем, не имеющих никакого значения и при первом чтении вовсе незаметных, поскольку в прустовс-

¹ — II, 347.

² — III, 567.



ком романе главное не действие, а картины: подозрительную гостиницу, куда случайно заходит прустовский рассказчик, содержит как раз Жюльен. Там же оказывается и претерпевающий несказанные мучения барон де Шарлюс¹. В другом месте не кто иной, как Эме, метрдотель баальбекского «Грандотеля», случайно оказывается в Париже именно там, где вместе с повествователем завтракают Рашель и Сен-Лу; как раз тогда господин де Шарлюс подзывает Эме, прося подойти к дверце своего автомобиля, чтобы поговорить с ним, причем машина стоит так, что Сен-Лу узнаёт его, разглядев через стекло². Прустовские совпадения одновременно нацелены на сплачивание, склеивание персонажей в тесные группы и на то, чтобы укоротить временной отрезок между событиями: с одной стороны автор, если ему понадобилось кого-то из персонажей женить, выбирает ему пару из уже примелькавшихся лиц (Сен-Лу сочетается браком с Жильбертой, Октав — с Андре), с другой, когда в романе все-таки происходят какие-то события, без которых не обойтись, он их втискивает в несколько строк, спеша быстрее перейти к единственному, что его действительно интересует: момент неподвижности, вечерний прием, званый обед. Таким образом он сжимает, спрессовывает время и множит нити, связывающие персонажей друг с другом в самых немислимых переплетениях: например, в «Содоме и Гоморре»³ господин де Шарлюс замечает Мореля (а он с ним еще не знаком) в военной форме на вокзале в Донсьере, уже известном читателям городе, где по счастливой случайности Морель проходит воинскую службу. Рассказчик тоже появляется на вокзале в эту же минуту; Шарлюс просит его подойти к Морелю (то есть познакомиться с ним и потом познакомить его с бароном), и тут выясняется, что солдатик — племянник лакея, что служит у дядюшки Пруста (но господин де Шарлюс об этом не узнает). Морель — скрипач, в тот же вечер он приводит господина де Шарлюса в загородный дом, где как раз тем же вечером должен играть, выдавая барона за своего «престарелого родственника». Обитатели

¹ — III, 311.

² — II, 53.

³ — II, pp. 362-364.



дома не кто иные, как Вердюрены (коих господин де Шарлюс явно не знает), а сам Пруст (конечно же, знакомый с бароном) тоже приглашен к ним на тот званый вечер!

Но как только все персонажи объединились за закрытыми окнами большой обеденной залы, куда их наспех и *manu militari*¹ затолкнул повествователь, наконец почувствовавший себя спокойно, потому что уже ничего произойти не должно и каждый, не двигаясь и не суетясь, сможет стать самим собой, — тут-то и начинается подлинный сюжет, лишенный временного измерения.

Пруст предлагает довольно простую концепцию того, что можно назвать «литературным творчеством». Он считает, что каждый художник «несет в себе» целый мир простых образов, предшествовавших его собственному опыту и независимых от него, некую тайную «страну», как он выразился по поводу Барбе д'Оревильи. При этом, говоря о писательстве вообще, Пруст не подозревает, что дает определение только своей личной манеры: «художник» получает творческий импульс из внешнего мира, из наблюдения, а не претворения действительности, именно в таком почти механически «отраженном» виде она и попадает на страницы романа. В начале предисловия к «Против Сент-Бёва» он начертил фразу, кажущуюся не характерной для него самого: «С каждым днем я все менее ценю интеллектуальное восприятие», видимо, не догадываясь, что концепция воспринимающего интеллекта, к которой это относится (где интеллект есть то, что подразделяет, упрощает, схватывает лишь «поверхностную» сторону реальности), представляет только модный в то время перепев положений бергсоновской эстетики, связанной с трактовкой Бергсоном понятия «времени», и продиктована «анти-интеллектуалистской» направленностью воззрений на творческий процесс, быто-

¹ — *Manu militari* (лат.) — «Воинской рукой», т.е. насильно. — *Прим. персв.*



вавших во всей тогдашней Европе. Именно подобный интеллект, толкуемый по-бергсоновски, а не в литературном смысле, то есть не как «восприятие», фатально скажется на вкусовых пристрастиях писателя. Конечно, Пруст задним числом примерно отчитал Сент-Бёва, проделав критическую экзекуцию с редким остроумием. Однако если верно, что, по мнению критика-романтика, Вик д'Азир превосходит Стендаля, то не менее истинно, что сам Пруст почитает гениями Метерлинка, графиню де Ноай или Леона Доде, а отнюдь не Макса Жакоба, Аполлинера либо Жарри. Некоторые, желая выгородить Пруста, утверждают, что его литературно-критические суждения объясняются дружескими чувствами. Незачем лишний раз повторять, что подобные так называемые оправдания лишь отягчают груз его вины, ибо речь идет о писателе, почитавшем произведение искусства чем-то святым, полностью отделенным от повседневного существования и приятельских связей, кроме того, суждения, о которых зашла речь, вкраплены в текст его «Поисков», а это неспроста. Впрочем, вспомним еще, что графиню де Ноай Пруст и видел-то всего один-два раза в жизни, как то установлено в книге Эммануэля Берля «Присутствие мертвых». Из этого следует, что величайшим поэтом современности он счел ее не по дружеской привязанности. А если взять пример из иной области, не может не раздражать тот салонный привкус, с которым он поминает великих живописцев, и едва подметив красивое женское личико, не преминет вспомнить о Мантеньи или Карпаччо, а горничную госпожи Пютбюс сравнивает с ликом на полотне Джорджоне. Впрочем, по крайней мере в последнем из упомянутых сближений есть толика иронии под умело наброшенным тонким эротическим флером. Но в другом месте Пруст пишет весьма серьезно и почтительно, что «он [Сван] еще любил угадывать в своей жене нечто боттичеллевское». Подобные промахи, увы, есть прямое следствие того «мира образов», который в себе несет, как уверял Пруст, «каждый великий художник».

Ибо в конечном счете нетленность великих истин, познаваемых нами благодаря таким художниками слова, как Пруст или Монтень, не в том ли и состоит, что мы можем обойтись без образов, тогда как наши так называемые теоретические аксиомы — всего лишь образы, ненадолго освежающие наше видение реальности перед тем как поблек-

нуть от частого употребления? Пруст, например, доходит до вершин истинности, когда в точности описывает именно то, что происходит.

В статье, посвященной проблеме интенциональности и трактовке Гуссерля, Сартр пишет, что, «наконец, мы освободились от Пруста», поскольку благодаря немецкому философу теперь знаем, что «если мы кого-то любим, то потому, что тот располагает к любви (*est aimable*)». Несмотря на многочисленные доказательства противного, я не стану здесь оспаривать саму постановку вопроса. Пикантности фразы Сартра прежде всего в том, что он обыгрывает двойной смысл прилагательного «*aimable*»: его глубинное и бытовое значение. Если брать первое, т.е. «достойный быть любимым», здесь мы имеем дело со старинным и неоднократно опровергавшимся утверждением; если второе — «тот, кого любим, кто нравится», — с навязчивой тавтологией или констатацией факта. Но и в том и в другом случае интенциональность — действительно всего лишь образ. Конечно, метафоры «внутреннего мира художника» у Пруста всего лишь метафоры, но, к счастью, они не столь принудительны и агрессивны, ими можно и пренебречь, усвоив, с прустовских же слов, подтвержденных его писательской практикой, что он лишь следовал за течением событий.

Нет сомнений, что события эти чрезвычайно занимали его, если ему понадобилось с такой поспешностью сгонять всех персонажей в одну комнату, словно во всем мире существовала лишь одна столовая зала — та, что находилась в баальбекском «Грандотеле». При всем том Пруст, когда заходит речь о любви, наивно удивляется «превращениям» человеческой судьбы, неожиданным совпадениям: если бы Сван не был знаком с его дедом, да притом не любил бы так искусство и не заговорил с ним о баальбекской церкви, заметив, что нечто подобное могло бы существовать в Персии, если бы некое общество не решилось выстроить в Баальбеке комфортабельную гостиницу, она бы не познакомилась с Альбертиной, а та не погибла бы во время прогулки верхом.

¹ — *Situations I*, p. 34. «Une idée fondamentale de Husserl l'intentionnalité».



Упоминания о подобных совпадениях, всегда сопутствовавших зарождению чувства, у автора «Поисков» довольно навязчивы, ибо не случись их, не было бы и любовных увлечений. «Превратности» у повествователя таковыми не являются: это просто события, факты. Ведь надо же, чтобы что-то происходило, вот оно и происходит. Чтобы мы остановились в гостинице, нужно узнать у кого-нибудь ее адрес. Пруст может полагать иначе, но он напрасно впадает в оцепенение от мысли, что ежели бы госпожа де Стермария не отклонила приглашение пообедать с ней в Булонском лесу, она бы сыграла в его жизни роль, предназначенную Альбертине. Однако удивление автора, законный плод его возвращений вспять по лестнице памяти и сопоставлений незначительных причин, повлекших за собой зарождение страсти, с ее бурным развитием, тех мгновений, когда поступки и жесты, уже отмеченные ею, еще не слишком выделяются из чреды повседневных происшествий, с неожиданным порывом чувства, вырывающим их из обыденного течения жизни и заставляющим нас пребывать как бы на разных ее уровнях, приземленном и возвышенном, — так вот, подобное удивление есть не что иное, как **романный эпизод**, а вовсе не **теория** непредсказуемости первых проявлений любви. Ко всему прочему, нам вовсе не обязательно читать Пруста, чтобы почерпнуть еще одну из подобных теорий. Увы, чего-чего, а этого добра хватает и так! А вот чего нам самим недостает и где он не имеет себе равных, так это в наблюдательности, внимании к мельчайшим подробностям проявления чувства.

...

Забота о точности воспроизведения деталей нередко продвигает критиков обвинять Пруста в поверхностности либо в светском фатовстве. Упрек в «светскости», думается, весьма повеселил бы самого Пруста, ибо кто как не он показал нам грубость, идиотию и скуку великосветского обихода, так что, прочитав его, исполняешься недоверием к тому, как прежде представлял себе действительную атмосферу, царившую, к примеру, в самых «блестящих» салонах XVIII века, и убеждаешься, что «высший свет» ни-



когда не был и не мог быть ничем иным как мифом. Конечно, сам Пруст иногда подпадает под ложное очарование салонного обихода; так, ему импонирует принцесса Пармская, когда у герцогини Германтской дамы располагаются перед ней, готовясь встать на колени, как полагается перед Ее Светлостью, она же поднимает их, изображая крайнее удивление, гладит каждую по щеке и целует, а автор комментирует это примерно следующим образом: не понимаю, мол, как могла бы существовать **учтивость** в эгалитарном обществе, ибо тогда отсутствие обычая отдавать должное высокому титулу не позволило бы вежливости принцессы проявиться в столь изысканных формах¹. Он что, смеется над нами? Ибо как может приходить на ум определение учтивости применительно к столь пустому и уже успевшему потерять смысл церемониалу, чреде жестов, пародийно копирующих уклад старинного вежества, ибо не соотносятся уже ни с какой «превосходительностью», тем более — с «долгом» или же «любезностью», каковые в действительности давно утрачены, а «доброта» той, кому поклоняются как обладательнице самого высокого титула, — всего только еще один способ почувствовать самой и дать почувствовать другим свое так называемое превосходство? Ведь истинная вежливость соотносится лишь с тем, что необязательно, как прекрасно демонстрирует сам Пруст в иных пассажах.

Другие критики почитают Пруста салонным писателем не потому только, что он якобы оставил свидетельства слишком большого снисхождения к великосветскому ритуалу, но из-за того, что он будто бы толкует о жизни, а не о ее смысле, о поверхности, а не о сути явлений, его привлекают внешние проявления, а не глубинные обоснования человеческого поведения или действие высших сил и причин. Определенному кругу людей глубоким представляется тот, кто в самой экономной и сжатой форме разрабатывает какую-нибудь метафизическую теорию. Накапливать детали в их материальной характерности, никогда не подытоживая свои наблюдения в какой-либо хорошо запоминающейся максиме, беспрестанно уснащать повествование своими наблюдениями, а наблюдения до-

¹ — «В сторону Германтов», II, гл. II.



полнять рассказом о событиях, причем никогда не делать обобщений, мало того, запрещать себе их, напротив, пренебрегая необходимостью резюмировать и истолковывать, торопливо устремляться навстречу новой подробности, без конца откладывая на будущее итоговый синтез, — разве все это не свидетельствует об известной лености нелюбопытного ума, которому нравится пустопорожнее порхание в лишенной смысла крошке назойливо бессодержательных, поверхностных и бессвязных проявлений человеческой деятельности? Забавная вещь: часто в Прусте прозревают невиданные глубины там, где их нет, например, в его теории времени и памяти, зато почитают его поверхностным хронистом, когда он с неутомимым простодушием и волшебной зоркостью взгляда подмечает мельчайшие детали, которые только он умеет сделать видимыми и ощутимыми для нас.

Пруст не только один из гениальнейших мастеров комического, каких когда-либо видел мир, но и один из самых серьезных людей на свете. В пассаже из «В сторону Германтов» он дает определение того, чем отличается великий пианист от среднего. Обычно считают, что он представил лучшую, чем такой-то, интерпретацию музыкального произведения; на самом же деле он не **интерпретирует**, даже в общих чертах, ту или иную сонату, но перестает существовать, целиком растворяясь в ней, и при его посредничестве соната говорит за него. У самого Пруста подчас так же строятся взаимоотношения с реальностью. Нередко утверждают, что он только психолог и ему не хватает метафизической подосновы. Но «заниматься метафизикой», трактуя пережитое, не значит ли, напротив, оставаться к ней совершенно равнодушным? Пруст наделен слишком страстной целеустремленностью, чтобы по какому бы то ни было поводу дистанцироваться от того, что происходит в его собственной душе; лишь время — даже и у него — способно произвести подобное отслоение, однако тогда воспоминание о том, что связывает его с прошлым, не имеет «метафизического измерения», которое будто бы «конституируется», но превращается всего лишь в еще одно свидание с некогда пережитым. Метафизика, возведенная в принцип так называемого непосредственного опыта, — только способ легонько «подхлестнуть», сделать «интереснее» повествование о самом себе, лежащее в осно-



ве любого проявления личности, и тем самым выскользнуть из безжалостно клейкой паутины повседневных помыслов и забот. Напротив, непосредственные встречи с прошлым, пережитым и осмысленным, обогащающие нас, ибо только они поднимают на новый уровень наше понимание самих себя и других, при всем том не оставляют в душе и в уме — как сказано через много лет после бегства и смерти Беглянки — ничего, кроме «некоего ощущения, в котором грусть все еще не способна возобладать над усталостью». Всякое иное ощущение свидетельствовало бы, что мы снова искусственно отложили до более удобного случая разгадку собственной тайны, бросившись наперегонки с самими собой, и с новой высоты, на которую мы поднимемся только в будущем, если поднимемся вообще, уже сейчас пытаемся интерпретировать нашу сегодняшнюю жизнь, чтобы хоть немного себя поразвлечь, а следовательно, перестаем говорить о том, что мы действительно знаем. Однако то, что действительно удастся постигнуть не только умом, но и чувством, тотчас становится для нас чем-то самоочевидным, так совпадает с тем, что творится в нашей собственной душе, что именно поэтому не может не показаться нам очередной банальностью и вновь оставляет каждого наедине с самим собой.

Ничто из того, что действительно составляет нашу суть, не дает повода для экзальтации, возвышенного состояния духа или метафизических построений, каковые привносятся извне. Реальность является нам в так называемом «откровении» лишь тогда, когда мы потеряли с нею непосредственный контакт. Вот тут-то нас и «привлекает, как последняя иллюзия, которую нам в свой черед тоже придется развеять, — любая форма жизни, обещающая нам что-то неизвестное»¹. Почему, собственно, иллюзия? Отнюдь не потому, что та новая жизнь, что предстанет перед нашим умственным взором, с необходимостью должна оказаться лишенной интереса. Иллюзорность скорее вот в чем: та жизнь, к которой мы тщимся приблизиться, пытаясь ее постигнуть или прожить, может так и не стать нашим подлинным бытием, хотя и будет нами прожита, сохраняя для нас самих привлекательность тайны, как все чуждое, хотя

¹ — II, 567.



и делается новой формой нашего повседневного существования. И, напротив, метафизическая ложь заключается в том, что мы делаем вид, будто верим, что полунепостижимым остается тот тип бытия в мире, какой свойствен именно нам; тогда мы придаем ему таинственную привлекательность, приписывая такую жизнь некоему существу, с которым мы якобы лишь отдаленно знакомы: так мы, подчас невольно, поступаем, делясь интимно личными подробностями собственного поведения и понимания жизни с кем-либо из тех, кого желаем не столько просветить относительно себя, сколько завлечь и вызвать симпатию.

Однако, избегая метафизической экзальтации, Пруст не впадает в иную крайность и не поддается, как то нередко делает Флобер, метафизическому унынию, слишком смакую и оттачивая формулировки, доказывающие ужасающую незначительность человеческой жизни. Ибо все опять слишком бы упростилось, и дорога истины обозначилась слишком ясно, если бы мы все стали «простыми сердцами, Буварами и Пекюше». Вознамериться описать то, что достигнуто людьми, очистив человеческий опыт от всех, **подчас даже истинных** знаний (а в этом-то вся сложность), коими мы располагаем, — столь же искусственная задача, хотя Флобер и справляется с ней, проявляя сногшибательную изобретательность истинного поэта: он воображает человека с чертами героя в духе Достоевского и притом обезумевшего от напускной святости. У Пруста к таким построениям не лежала душа, он не любил кривых путей, неоправданных скачков, навязчивых заклинаний. Он никогда не устанавливал такие связи между явлениями либо вещами, каких нельзя было бы найти в реальности. Мне неизвестны более прекрасные размышления о смерти и забвении, нежели в «Беглянке», притом содержащие в себе столько же прозрачных, трудолюбиво и осторожно собранных, тонких наблюдений того, что действительно происходит с человеком, застигнутым утратой. Если бы действительно существовала метафизика, то ее там предостаточно, она — в самой углубленности в трепещущую плоть переживания, в полном отсутствии манерничания и жалости к себе; ее силу составляет неброское спокойствие в изложении того, что открылось рассказчику, поколебав все его представления о смысле жизни и притом не требуя иных усилий, кроме мужества встретить ничего хорошего



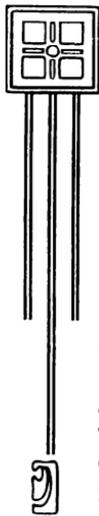
не сулящие факты лицом к лицу, не уклоняясь. Пруст не принадлежит к числу докрасна раскаленных пятидесятилетних подростков, в припадке глупого самоуничтожения уничтожающих либо опровергающих все то интересное, что говорили ранее. За него по крайней мере можно было быть спокойным, что он не впадет в перманентную медитацию, подражая йогам, не примется «рыдать и верить», не проникнется духом дзен-буддизма или общей теории относительности, не превратится в последователя Гераклита, не станет обожествлять Золотое Сечение или волновую механику либо что-нибудь в духе Морального перевооружения. Некий запас истерии всегда у него под рукой, но строго на своем месте: там, где дело касается переживания абсурда повседневной рутины или любовных мук, но в творчество ей пропуска нет, здесь он — самый здравый из смертных. «В поисках утраченного времени» — одна из редких книг, дающих образец совершенно зрелой мысли взрослого человека.

Разрабатывая психологию повседневной жизни или, скажем, свое понимание человеческой природы и мотивов поведения, Пруст, как иногда кажется, ограничивает себя то слишком поверхностными, то, напротив, слишком усложненными объяснениями; быть может, это происходит оттого, что все его персонажи — люди праздные. В следующей главе мы постараемся разобраться, какова функция праздности в цикле. При всем том сразу приходит на ум, что она усиливает ощущение вневременности, неподвижности действия, когда масса фигур, населяющих роман, совершенно не имеют, чем заняться. Лишь слуги и доктора, практикующие в высшем свете, показаны за работой. Есть и третья категория активных героев — великие творцы. Но в согласии с прустовской теорией художественного творчества нам не дано видеть из за своим делом, так как, по определению, никто не может стать свидетелем творческого акта. Исключением является только Эльстир: однажды после полудня автор наблюдает его за полотном. И то речь идет о человеке, который уже всего добился и в искусстве, и в жизни, занят



только самоповторением, ибо его талантам уже не дано развиться во что-то иное. Бергготт проявляет себя только как светский человек, Венгёй — как забитый и затравленный мещанин; гений первого принадлежит уже истории, второго — будущему, и у обоих он никак не проявляется в повседневном обиходе. Художественное творчество, какое, согласно романисту, в конечном счете может служить единственным оправданием человеческого существования, присутствует в «Поисках» повсюду, но прочерченное тонкой филигранью. Конечно, некоторые персонажи романа имеют профессию и чем-то занимаются в жизни: Сен-Лу — офицер, отец Блока — финансист, господин де Вогубер — посол и т. п., однако об этом мы узнаем лишь по случаю, видя всех их только в моменты досуга. Если они и работают, то, как ощущается, где-то там, «на стороне», тайно, как вдовы мелких служащих, впавшие в крайнюю нужду и «помогающие по хозяйству» где-нибудь подальше от родного квартала, чтобы соседи не догадались. Если исключить так называемых творцов, чей труд выше обычной работы и службы, можно заметить, что действующие лица, о которых известно, что они служат, как, к примеру, отец повествователя, — самые зыбкие, неопределенно очерченные в произведении; впрочем, таковы же и все те, кто вызывает абсолютную симпатию: последние задушены несоразмерными похвалами в двух-трех строках, а затем навсегда исчезают из текста¹. Однако же остальные герои, пребывая в праздности, не перестают быть постоянно занятыми. Дни Шарлюса столь же наполнены разного рода расчетами и тонким лавированием, как боевые будни Наполеона. Именно в такой противоречивой суете разворачивается личность тех, кого любит уловлять в свои сети повествователь. Его родная почва — комедийные подмостки, куда человек вскарабкался по своей воле и играет для самого себя, чтобы показаться интересным, даже когда он и так представляет для зрителя определенный интерес. Так, Шарлюс желает выглядеть занимательным и является таковым, но не по своей воле и не по тем причинам, которые для него самого первогостепенно важны.

¹ — например, уточненный, совершенный во всех отношениях и очеловеченный Люксембург-Пассаусский, о ком в «Поисках» не сказано ничего, кроме приведенной здесь характеристики (II, 539).



Урок Пруста: ясность ума определяется тем, насколько ты сознаешь реальные основания чужого интереса к себе или его отсутствия. Даже человек, действительно работающий по пятнадцать часов в день, способен делать вид, что занят еще больше, чтобы придать своему существованию больший вес и значительность; он представляет другим свою жизнь, изживая ее сам, в форме пересказанной истории, придавая ей некую отшлифованность и стилистическую завершенность. А посему можно одновременно и быть очень активным, и вести себя как человек совершенно праздный; у каждого ведь существует некий основной вид деятельности, ценность которого почитается выше прочих, и сколь бы ни был человек загружен, он обычно тратит часть энергии, необходимой для поддержания и даже для спасения собственной жизни, чтобы играть роль того, кем желает выглядеть в чужих глазах. Однако комедия, в которой участвуют прустовские персонажи, дана нам в чистом виде, ибо то, что для них является наиважнейшим, более всего сопрягается с полнейшей пустотой. Так описывает праздных светских щеголей и Сен-Симон, но он не осуждает их именно за подобные качества, ибо уж он-то верует в предназначение аристократии. Посему жестокий сарказм Пруста несравним с тоном сен-симоновских мемуаров, хотя последний не лишен ехидства, а подчас и преисполняется негодованием, впрочем, вполне оправданным. Зачем делать монументальными те черты, над которыми мы смеемся, если люди, наделенные ими, занимаются и так совершенно бессмысленными вещами? Стало быть, праздность героев «Поисков» — отнюдь не второстепенная социальная характеристика; она скорее всего принадлежит не определенному классу, но является необходимым фоном для человека, которого описывает романист. Она сама по себе составляет у него особый **сюжет**. А разве не велик писатель, отыскавший новую сюжетную основу?

Показав, что по сути дворянство — лишь ответвление класса преуспевающих буржуа, от каковых отличается лишь большей простотой манер и некоторыми навязчивыми тиками, Пруст умело воспользовался тем, насколько ничегонеделание гипертрофирует подобные социальные мании. Так, он противопоставляет спокойную сдержанность манер принца де Бородино (принадлежащего к дворянству времен Первой Империи, со сравнительно недавни-



ми корнями, обязанному своим возвышением немаловажной роли, какую оно успело сыграть в делах государства) смехотворному балету, исполняемому для собственного услаждения аристократией Старого порядка, уже унаследовавшего от предков полное незнание того, что такое ответственность. Задним числом это объясняет некомпетентность какого-нибудь Шатобриана, Полиньяка или Шамбора, когда случай приводил их в соприкосновение с настоящей политикой. Что касается пассивных политических страстей, дворянство, как показало дело Дрейфуса, играет лишь роль самого реакционного крыла высокой буржуазии. Раз и навсегда Пруст развеивает древнюю легенду о возвышенности аристократического духа, ибо глубинная, основополагающая посредственность герцогини Германтской и ее злобность в этом отношении приводят читателя романа к самым печальным выводам. Разве что только Шарлюс избегает общей участи превратиться в посредственность, да и то по причине собственного безумия, которому барон обязан «тою узкой брешью, через которую можно увидеть Бетховена и Веронезе»¹. Однако Шарлюс, «гениальный», когда он говорит, если бы взялся за писание, создал бы серию пресных сентиментальных романов вместо тех очаровательных цепочек из оригинальных, точных слов и характеристик, нанизывать которые ему позволяет обостренное чувство языка в соединении с удивительно богатым словарным запасом; впрочем, «гениальный Шарлюс» совершенно не оценен светскими людьми — именно в том, в чем проявляется его редкая одаренность.

Пруст поставил себе целью осмыслить каждодневное бытие другого человека, это восходит к его пониманию служения истине как своей главной обязанности. Если его исследование к своему финалу заходит, как иногда кажется, в тупик или, по крайней мере, выдает какую-то творческую усталость, то именно потому, что автор отказал себе в праве увенчать свое творение, в законченности которого был уверен, той или иной блистательной теоретической концепцией, ибо те истины, к которым он пришел, слишком тесно сопряглись с его обычной манерой взирать на мир, а посему в них нет для него ничего соблазнитель-

¹ — III, 206.



ного, они, с его точки зрения, слиты с очевидностью повседневной жизни. Может быть, вслед за Прустом стоит определить зрелость как способность переживать каждый день без депрессии и экзальтации или, точнее, не превращать и то и другое в единственные способы избежать скуки. Надо отметить, что Пруст — первый и до сего дня единственный великий писатель в литературе всех народов, оставшийся совершенно внерелигиозным. Он даже не антирелигиозен; не пытается бороться с религией с помощью какой бы то ни было метафизики, которая непременно позаимствовала бы у той, отрицающей ее, ее контуры, а изгоняя ее из человеческой души, обращалась бы к тем свойствам натуры, которые зиждятся на вере. Ко всему прочему он лишен каких-либо предрассудков, свободен от всякого привкуса морализаторства или попытки построить трансцендентную этику, что освобождает его от падений после нравственных взлетов и от агрессивности, компенсирующей такие поражения. Он не сражается и не профанирует (первому уже отдал должное Вольтер, второму — Сад): он обходится без религиозного сознания. В то время как единственным сюжетом Андре Жида остается конфликт между все еще пропитанным традиционалистской моралью «сверх-я» и свободой («я все еще помесь маленького мальчика, который не устал развлекаться, и протестантского пастора, страдаемого скукой»), Пруст начинает именно с той точки, когда даже воспоминание о подобном конфликте принадлежит лишь предыстории творчества. Так он может свободно подступить к проблеме, вероятно, для него самой важной: к тому, что есть истинная природа человека, и возможно ли достижение истины в наших взаимоотношениях с другими человеческими существами. «Как у нас хватает смелости еще желать жить, как можно предпринимать попытки отдалить смерть в мире, где любовь рождается из одной лжи?»¹.

В обществе, которое он изображает, коль скоро речь заходит о моральных ценностях, большинство желает не познать истину, а оправдаться, все пребывают во власти беспокойства, но без истинного волнения, нервничают, не имея занятий, стоящих таких эмоций, акт познания им

¹ — III, 94.



претит, поскольку доказывает, что они чего-то не знали, там предпочитают признать свое заблуждение, нежели попытаться не впадать в него снова, в великосветском кругу даже беспристрастность порождена равнодушием и оттого бесплодна, а занятия ближнего находят в истинном значении слова «ограниченными», ибо не испытывают к ним интереса; только сам повествователь являет образец человека, способного многие часы подряд размышлять по поводу кого-то другого, часто даже того, с кем его собственные заботы никак непосредственно не связаны.

Он всегда разрывается между устремленностью к такого рода существованию, где ближний почти не принимается в расчет, прежде всего лишаясь возможности разочаровать нас и заставить страдать, и ставшей потребностью души привычкой находить смысл собственного бытия в сопереживании другому человеку.

Его поочередно притягивает и «родина души», естественно, собственной, слегка мифологизированная (писатель полностью принимает на свой счет наивное бергсоновское разграничение «поверхностного я» и «я глубинного»), и жажда страстного сочувствия другим. Общим нуждам души способен отвечать только литературный труд, но он удачен лишь тогда, когда вне его автор попеременно впадает то в одну, то в другую крайность, хотя и не способен отдаться ей без остатка. Часто говорят об одном типе творческого исследования у Пруста: об изучении внутреннего мира творца, «истинного я». Гораздо реже отмечают, что повествователь рассказывает нам все это вместо того, чтобы торжественно возвестить о собственной программе, ее принципах и благодетельности, по одной лишь причине: задолго до того, как он сел за письменный стол, и все время, пока писалась книга, единственное, от чего он ожидал спасения и путеводной нити, это любовь.

Хотя и не вызывает сомнений, что «самое важное — любить», это не мешает и даже способствует тому, что у Пруста крепнет пессимистическая разочарованность, ибо в конечном счете всякая попытка выйти из своего нравствен-



ного убежища, чтобы искренне отдать свою душу во власть другого, может привести лишь к страданию. Для него любовь неизменно становится источником душевных мук: осознание того, что есть любовь и что такое страдание, придет слишком поздно, когда уже нельзя что-либо изменить: «Сван вдруг обнаружил, какие странные мысли крутятся в его голове с тех пор, как у Вердюренов ему сказали, что Одетта уже уехала; новая боль в сердце причиняла ему страдания. Он был вынужден признать, что [...] теперь он чувствовал себя другим: отныне рядом с ним постоянно находилось некое новое существо, оно прилепилось к нему, слилось с ним; быть может, ему от него не освободиться и, значит, придется предпринять какие-то действия¹,» и т.д. С этой фразой перекликается очень похожая в финале «Содома и Гоморры», когда после ночи, заставившей его понять, что он не может жить без Альбертины, повествователь со слезами на глазах глядит в окно своего гостиничного номера на поднимающееся над морем солнце: «Вспоминаю, — пишет он, — какой восторг охватил меня в первый день моего появления в Баальбеке, та же картина вечерней зари, за которой начинается не ночь, а новый день. Но отныне ни один день, — прибавляет он, — не станет для меня новым, не пробудит во мне желание неизведанного счастья, лишь продлит мои мучения — пока, наконец, не иссякнут силы их выносить».

Но отчего такой пессимизм? Не оттого, что любовь вредна и фатальна по своей природе. Пруст совершенно не романтик, он не разрабатывает никакой метафизики любви, напротив, цепко удерживается на почве чистой эмпирики; сама по себе и в своих проявлениях любовь — действительно счастье, а если что-то не так, то потому, что «не выходит». Блистательное смирение! «Когда находишься подле людей, коих любишь, — говорит Шарлюс, цитируя Лабрюйера, — неважно, говоришь ты с ними, не говоришь, — все это не имеет значения». И добавляет: «Как он прав, ведь в этом единственное наше счастье, но, увы, для счастья все на нашей планете так плохо устроено, что редко когда удастся его отведать»².

¹ — I, 228.

² — I, 763.

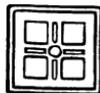


И впрямь его отведывают только благодаря иллюзорному и преходящему «совпадению по времени» нашей тяги к определенному человеку и взаимного притяжения, испытываемого им. Совпадение притом должно быть столь совершенным, чтобы «реальность утратила свою власть и послушно сжалась в тонкую оболочку вокруг того существа, которому давно принадлежали все наши помыслы». Однако для того, чтобы быть счастливым, нельзя все время доводить свою привязанность до такого напряжения, при котором «любимое существо одновременно превращается и в болезнь, и в лекарство, ослабляющее или усиливающее муки». Такая формулировка вполне уместна и для определения счастья, поскольку справедливо, что «человеческой природе свойственно искать боли и тотчас извлекаться от нее».

Часто писали, что любовь в прустовской прозе целиком зависит от случая. Напротив, он не без скрытого удовольствия преувеличивает случайный характер тысячи обстоятельств, окружающих зарождение страсти, лишь для того, чтобы яснее было видно: сама по себе страсть есть наиболее сильное проявление жизненной сути.

Таким образом, Пруст мог бы принять на свой счет фразу из кьеркегоровского «Либо — либо», вложенную в уста предполагаемого автора «Диапсальматы»: «Увы, дверь к счастью не открывается внутрь, и не стоит бросаться на нее в надежде ее высадить; она раскрывается наружу, тут уж ничего не поделаешь».

Но есть здесь и различие, ибо сам Пруст никогда бы не сказал: «Увы!» Прежде всего потому, что он верит в счастье, в жизнь, во все положительное. Он не учит, что страдание есть благо, поражение приносит пользу, а иллюзия драгоценнее реальности. У него привязанность к другим настолько же сильна, как и к себе самому, к вещам он так же внимателен, как к собственным интроспективным штудиям о познании вещей, а к содержанию своих видений относится с большей пристальностью, нежели к самим видениям, в отличие от писателей нарциссистского толка вроде Достоевского, которые прежде всего желают набросить на все окружающее флер «их собственного» видения. Персонажи Пруста никогда не являются проекцией его фантастических видений, их на его страницы приводит реальная встреча с автором. Интенсивностью и красоч-



ностью своего бытия они обязаны прежде всего себе самим, а не его навязчивым галлюцинациям. В интерпретации Пруста, как и Монтеня, часто делают одну и ту же ошибку: под тем предлогом, что Монтень представляется читателю человеком, погруженным в анализ своего «я», толкователи его «Опытов», кажется, не замечают, что он занят тем, что его окружает, больше, нежели собой, и даже говоря «я», пользуются этим прежде всего чтобы показать, что это самое «я» видит вокруг и вне себя. В противоположность стольким писателям, которые, не переставая говорить об окружающих людях и вещах, в конечном счете сосредоточены только на себе, Монтень, все время занимая нас собственной персоной, не упускает случая поговорить о том, что к нему вовсе не относится. В подобном победоносном выходе за границы собственного «я» с Монтенем и, как мне кажется, весьма близким ему Прустом (уже хотя бы потому близким, что так же ненавидит красноречивое светское пустословие, жеманство и ложную таинственность) может сравниться лишь еще один писатель, наделенный исключительной зоркостью взгляда, тотчас различающего комическую подоснову происходящего, и такой угол зрения требует забвения себя, — это Мольер.

Пруст часто повторял, что литературный труд — плод того «я», которое имеет мало общего со сферой социального, с повседневностью. Говоря так, он следовал философской моде тех лет, а протестуя против воззрений Сент-Бёва, не замечал, что было бы гораздо легче уничтожить влияние этого последнего, не утверждая, что заблуждения его кроются в желании объяснить литературу жизнью, но прежде всего — в непонимании жизни.

Ведь в конце концов, если бы надо было выбрать книгу, которая заставила бы нас признать, что противопоставление жизни и творчества, искусства и реальности ничего не дает, и напротив, продемонстрировала бы, конечно, не их тождество, но единство, то разве не оказалась бы таковой, невзирая на все теоретические построения самого Пруста, именно его книга?





Глава II
ПРУСТ
ПРОТИВ СНОБОВ

О, мое светское «я»,
я — дичь, твоя.

Макс Жакоб



Мы являемся снобами, когда наше отношение к другому человеческому существу (оставляю в стороне наш снобизм по отношению к животным, ибо это тема особая, которой, как мне говорили, посвящено сразу несколько готовящихся сейчас диссертаций) не вполне зависит ни от него самого, ни от наших впечатлений от него, присутствующего рядом с нами, но от третьей силы, совершенно не соотносящейся ни с достоинствами, ни с недостатками, присущими ему лично. Этим третьим фактором могут стать знатность, деньги, власть, обладание автомобилем, развивающим определенную скорость, верховой лошастью, собакой, признанные спортивные или литературные заслуги и даже университетская степень; кроме того, принадлежность — в прошлом, настоящем или будущем — к какой-нибудь корпорации: Высшей школе, Властным структурам, Судейскому сословию, Армии; или еще пребывание в определенной стране, городе, а точнее в отеле вполне определенного класса; занятия охотой, рыбной ловлей, горными лыжами, альпинизмом, парусным спортом, сутенерством, иностранным языком; то, что человек выступал на конгрессе или — в иных общественных слоях — воровал, убивал либо сидел в тюрьме. Пищу для



снобизма человек находит всюду. Так, можно подметить в среде курильщиков опиума презрение к морфинистам, а у последних — к тем, кто травит себя эфиром и т.д., и т.п. В одном из больших городов штата Техас существует целый квартал, где по молчаливому сговору между владельцами недвижимости и конторами по ее покупке и продаже никогда не продается ни квадратного дюйма земли человеку, чье состояние оценивается в сумму, не достигающую по крайней мере одного миллиарда долларов. Меж тем со строго прагматической точки зрения элитарный характер квартала мог бы поддерживаться и при более низкой границе доходов. Здесь, следовательно, сказывается влияние некоего имиджа, тотема, идеологизированного барьера, как, впрочем, и в некоторых американских городах, где всего только несколько метров отделяют одни улицы и дома, селиться в которых считается хорошим тоном, от других, обитатель коих рискует не быть принятым в определенном обществе, хотя на первый взгляд меж ними нет разницы ни в ухоженности улиц, ни в предлагаемых удобствах: ее определяет лишь стоимость самого жилья.

Продолжить перечисление легко, но мы ограничимся этим, чтобы не наскучить. Главное здесь, что между нами и подобными нам воздвигается какая-то идея и тяготеет над нашим выбором. Наш собеседник может являть собой образец глупости и вульгарности, но мы отмечаем очевидное, теша себя лишь сознанием, что перед нами чемпион по фехтованию или сотрудник «Тайм Мэгэзин», французский посланник или руководитель крупнейшей фирмы, выпускающей леденцы. Самый скучный человек уже нас не утомляет. Через его голову мы входим в соприкосновение с некоей идеей, по выражению господина Вердюрена, он «оттуда» (отметим терминологию магического посвящения в круг избранных). В самом конце романа госпожа Вердюрен, ставшая принцессой Германтской, уже будучи одной ногой в могиле (ведь для сноба, как и для политика, не существует пенсионного ценза), восклицает: «Да, да, так и есть! Мы составим особый клан! Мне так нравится наша молодежь, такая воспитанная, так ценящая то, что ее допустили в наш круг... Ах, да вы просто мах и вошшенник!» — старчески шамкает она. До последнего часа, отмечает автор, она полна решимости «участвовать» и «составлять клан».



Среди самых грубых факторов дискриминации прежде всего приходят на ум дворянские либо официальные титулы, власть и деньги. Но можно изобрести и миллион других способов дискриминации. Чем больше усложняется структура общества, тем разнообразнее формы снобизма, уже не нуждающиеся, по крайней мере по видимости, в демонстрации богатства или силы; снобизм множит свои грани, становится более расплывчатым и текучим, вводит более тонкие разграничения, меняет личины и подчас переходит в свою противоположность. Антиснобизм снобов — по сути один из вариантов того же самого, Пруст вносит и его в свой перечень, наряду с прочими, когда пишет, например, что герцогиня Германтская «вновь встала на точку зрения светской женщины, то есть хулиательницы всего светского»¹.

При других общественных формах снобизм сохранил свои простоту и силу, он нуждается в отчетливо выраженном этикете и знаковости. Так, в Италии индивид влачит незавидное существование, если не имеет титула и предоставлен сам себе. Назвать кого-то просто «сударь» или «господин» — признак непочтительности или дурного тона. Надо, чтобы он был *Dottore*, *Ingegnere*, *Commendatore*, *Avvocato*, *Professore*, *Ragioniere*² и т.п. Рассказывают историю одного несчастного, который попал под колеса грузовика, потому что прохожий, заметив, что он в опасности, и не осмелившись просто окликнуть его «Синьор!», наугад прокричал: «Командор!», тот, не будучи командором, не обернулся — и погиб. Всякий снобизм предполагает некую изначальную конформность (без которой сноб был бы постоянно дезориентирован и терялся), то есть допускает некритичное признание неких ценностей. Подобное ослепление может заходить так далеко, что подвигает с религиозным рвением почитать саму принадлежность к социальной иерархии, в которой нам нет места: таков снобизм слуг, прекрасно описанный Прустом, а в обществах, где главенствует крупное землевладение, — то, как крестьяне обожают своих хозяев и покорно сносят традиционные формы

¹ — III, 1023.

² — итальянские формы уважительного обращения: доктор, инженер, командор, адвокат, профессор, экономист. — *Прим. перев.*



принуждения и наказания. Принадлежать к определенной общественной ступени, пусть даже последней на иерархической лестнице, становится столь важным, что человек с радостью принимает любой тип кастового деления.

Внутри замкнутого в искусственных границах кружка людей снобизм замещает собой все общепринятые градации человеческих достоинств и недостатков. Вне кружка кто-то может обладать многими добродетелями, быть приятным или умным собеседником, однако подобные свойства его натуры, выражаясь административным языком, не вносятся в его послужной список. Напротив, «любезность», «смелость», «блеск» и т.п. преувеличиваются до бесконечности, если принадлежит индивиду, причастному Идее данного кружка. Молодой человек «весьма блестящий», «очень воспитанный», «очень музыкальный», «презавбавный», «преисполненный благородных чувств» и т.п., слова и произносятся совсем по-разному — то протяжно, то, наоборот, скороговоркой, разным тоном и с разной мимикой в зависимости от того, говорится ли о «действительном члене» данного сообщества или же об индивиду, лишенном какого бы то ни было определенного статуса. Включение в число привилегированных зависит от принадлежности не только к определенному социальному классу, но и к небольшому кругу лиц, и даже к одному семейству. Известен род замкнутого в себе снобизма, объединяющий членов некоторых семей взаимным восхищением, столь же тупо-непреклонным, сколь мало мотивированным и подчас совершенно не мешающим скандалить и мучить друг друга. Последнее для них не важно: разделяя все человечество на тех, кто «причастен», и прочих, снобизм освобождает нас от необходимости с чувством и вниманием относиться к каждому отдельному случаю, он подчиняет наше самоуважение тому безграничному уважению, что мы питаем к узкому кругу лиц.

Следовательно, такая категория людей напоминает тайное общество, объединенное стремлением зорко стоять на страже несуществующего сокровища. Говоря «несуществующего», я, естественно, имею в виду те самооправдания и допущения, к которым снобизм прибегает, обращаясь к сфере нравственных, интеллектуальных или эстетических ценностей. Изначально, конечно, сокровище существует, ибо всякий снобизм, по крайней мере при своем



зарождении, охраняет интересы класса, общественной группы, клана или тесной компании. Добираясь до его корневых оснований, видишь, что изначально любая форма снобизма восходит к одной-единственной и связана с деньгами либо каким-либо их эквивалентом: властью, влиянием, известностью. Но какая дистанция от первопричин явления до его развившихся конечных форм! Как показал в памфлете «Восемнадцатое Брюмера» Маркс, всякое построение в области морали получает подобие автономного влияния более длительного, нежели действие породивших его причин; его долговечность не зависит от дальнего действия тех насущных потребностей, в союзе либо в борьбе с коими оно появилось на свет; мало того, оно само способно подводить под себя новые опоры и подпорки и развиваться как бы само из себя, наперекор здравому смыслу.

Выходя далеко за рамки своих самых классических форм, в частности, так называемой светской жизни, как и самых чудовищных вроде антисемитизма и расизма в общем смысле, снобизм многообразен и неисчерпаем. Он всегда присутствует у каждого, иногда в самом зачаточном состоянии, но и последнее не мешает ему незаметно подтачивать все наши связи с миром. Он извращает поведение даже тех, кто более других ему сопротивляется (есть свой снобизм и внутри коммунистической партии, и, разумеется, в среде католического духовенства) либо неловко и с аффектацией пытается защититься от него, бросаясь в противоположную крайность, поскольку такая позиция в перевернутом виде отражает свой объект, как зеркало — почерк. Очевидно, что, например, впасть в ничтожество — тоже сделаться снобом. Снобизм окрашивает все личностные связи в любом организованном обществе, ибо в той мере, в какой это позволяют законы и сочетание интересов, возводит обширное здание запретов и уступок, в котором этнологи видят основу всякой социальной жизни. В некоторых архаических общественных системах, где существует лишь две категории человеческих существ: родственники и враги, убийство чужака — нормальное проявление снобизма.

С великим тщанием выискивающий самые малоочевидные следы снобизма в человеческой природе и их различные состояния — кристаллизовавшиеся, окаменевшие, жидкие и газообразные, ведя им строжайший учет, Пруст



отмечает их вездесущность, распознает их под всяческими личинами, прослеживает их разветвления. Он без устали развлекается расшифровкой снобистских и антиснобистских речений и деяний с помощью им самим открытых средств. Где бы ни появился повествователь, его глаз и все органы чувств пытаются нащупать в душе каждого тот темный уголок, где, сжавшись, пульсирует тайна его снобистской гримасы. Эту тайну он обкладывает флажками, выманивает наружу, выделяет в чистом виде и забавляется зрелищем того, как признанный член узкого кружка или кандидат в таковые без устали мечется в пределах треугольника, ограниченного его собственными возможностями, его желанием удостоиться похвал и теми Ценностями, чьим рабом он стал, чтобы затем, соразмерив свои суждения с данными Ценностями, возвратиться к своим собственным, если так можно выразиться, чувствам.

Иногда даже Пруст, желая углубить эксперимент, начинает жестоко мучить сноба. Он позволяет госпоже де Камбремер, пораженной интеллектуальным снобизмом, укрепиться в своей нелюбви к Пуссену, какового она почитает вышедшим из моды, а затем, как бы между прочим, роняет, что Дега очень нравятся полотна Пуссена в Шантильи. «Что-что? — переспросила она. — Я не видала тех, что в Шантильи [...], но о луврских-то могу сказать лишь, что они отвратительны». — «От них он тоже прямо-таки без ума». — «Надо бы мне взглянуть на них снова. Все это в моей голове отложилось с давних пор и порядочно подзабылось», — откликнулась она после некоторого молчания, словно благоприятные суждения о Пуссене, к каковым она без сомнения придет через несколько дней, должны зависеть не от той новости, что я ей сейчас сообщил, но от еще одного дополнительного и на сей раз решающего изучения его работ в Лувре, которое она решила предпринять, чтобы потом было легче переменить свое мнение»¹.

В ее мечтательном взгляде уже угадывается предназначение того переворота, который через две недели заставит ее полюбить Пуссена. Даже Морель, такой мягкотелый, так мало озабоченный презрением к нему ближних, и тот имеет свою ахиллесову пятую — пресловутый скрипич-

¹ — II, 813.



ный класс в Консерватории; весь мир может считать его грязным мелким проходимцем, но он сам содрогается лишь при одной мысли: как бы что-нибудь не просочилось на улицу Бержер.

Благодаря какому ослеплению можно было, как иногда делалось, счесть Пруста летописцем светской жизни, пусть даже и первостепеннейшим, романистом, чье главное достоинство — умение придавать человечность столь неблагоприятной материи, извлекать глубину из поверхностных проявлений бытия, то есть превращать его в подобие Сен-Симона крупной буржуазии?

Сен-Симон верит в существование особых свойств аристократа по рождению, но ежедневно констатирует низости и нелепости своих любимцев, подвергаящие его веру искушению, подтачивая ее основы, делая несостоятельной систему моральных оценок; отсюда — горькая ярость и сардоническое возмущение, переполняющие его «Мемуары». Там, где Сен-Симон, невольно вторя Альцесту из мольеровского «Мизантропа», страдает, Пруст в роли Филинта полон иронии, подчас с нотками веселого фарса. Некоторые полагают, будто романист описывает светскую жизнь высшего общества из интереса к ней самой, другие — что из-за своей полуеврейской крови он никогда не был допущен в узкий круг избранных, неодолимо притягивавший его. Обе интерпретации вполне подходили бы людям, никогда не раскрывавшим «В поисках утраченного времени». Если бы первые оказались правы, это было бы равносильно тому, чтобы счесть «Фарс об адвокате Патлене» исследованием о состоянии права в XV веке. Что касается второго утверждения, оно восходит к плоскому применению каких-то отрывочных сведений, почерпнутых у психоаналитиков, сводящемуся к положению, по которому все наши поступки продиктованы непреодолимым желанием делать нечто противоположное или обмануть всех, чтобы скрыть свое бессилие добиться желаемого. Конечно, у Сервантеса, например, существует тайная любовь и нежность к рыцарским романам. Но тон Пруста обмануть не может; в его сатире нет никаких отголосков потаенной благожелательности. Впрочем, у него и не просто сатира, предполагающая, что ее объект принимается всерьез: если бы дело было только в этом, никто не смог бы нам объяснить, ни почему мы с неугасающим интересом еще и еще раз перечитываем одни



и те же страницы о тупости господина де Норпуа или о хитроумном эгоизме Германтов, ни почему те читатели, кто никогда не видел вблизи представителей этого социального слоя, способны отнестись к подобным пассажам с интересом. Чтобы сохранить свою едкость, «демистификация» должна предполагать предварительное наличие мифа. Сила прустовской сатиры, как и сатирического изображения сочинителей прециозных романов и стихов в мольеровских «Жеманницах», основана на другом и пускает свои корни гораздо глубже верхнего слоя почвы, который питает и держит на себе тех, в кого направлены сатирические стрелы. «В поисках утраченного времени» — не роман жаждущего реванша сноба, обманувшегося в своих ожиданиях или отвергнутого своим кругом, не даже хроника заката определенного типа общества, скептическое и жестокое описание светской жизни, в коем достигли успеха опытное перо госпожи Жиц, столь понравившееся Ницше, или брызжащее брызгливой горечью перо Гонкуров, чей «Дневник» заупокойным звоном оповещает читателя о наступлении часа, когда обрушатся все иллюзии, связанные с лоском высшего света, падут маски и предстанут взору скрываемые ими ужасные тики. Пруст никогда не пытался очертить границы «великосветскости», поскольку, собственно, никогда не верил в существование какого-то особого, «высшего» света. Если выразаться точнее, он верил в дух, в очарование самой «великосветскости» до того, как познакомился с ней поближе, но его иллюзии рассеялись уже в первый миг соприкосновения с реальностью. Вторая глава «Германтов» (если к фрагментам этого романа приложимо определение «главы») написана специально для того, чтобы поведать о подобном разочаровании. В своих письмах к Рейнальдо Гану он издевается над парижскими салончиками и пародирует стиль их приглашений, показывая, что человеку, в двадцать лет сотрудничавшему в «Ревю бланш», не пришлось освободиться от влияния «светского периода» его жизни. При всем том среди читателей Пруста редко встретишь тех, кто бы не поддался впечатлению, будто «Поиски» наряду с критикой содержат робкое признание в восхищении подобной жизнью и меланхолическое прощание с ней.

Утверждать так — значит спутать Пруста с каким-нибудь Габриэлем Пренге, симпатичным автором «Тридцати



лет званых вечеров». Пренге верит в подлинность «высшего света», в идеальный образ, составившийся о нем к 1900 году у тех, кто никогда не бывал в нем. Посещая подобные сборища, он видит все глазами именно таких людей. Для него салоны населены «дьявольски» красивыми женщинами (его любимый эпитет); царицы бала всегда выглядят царственно, модные авторы при своем появлении «роняют три-четыре остроумных словца» — все как в воображении ребенка, воспаленном романами о Диком Западе, где герой перемещается не иначе, как паля во все стороны из пистолета. Герцогини всегда «были так добры, что...», а маркизы готовы тотчас дать такой отпор, что каждой репликой срязят наповал быка. В экстазе Пренге цитирует «словечки» и «реплики», имевшие хождение среди эlegantной публики пяти континентов между 1900 и 1914 годами; все они до боли беспомощны и на одно лицо, среди них невозможно обнаружить даже в зачаточном состоянии хоть один штрих, намекающий на подлинное остроумие, так что однажды такая книга может быть сочтена исполненным желчью обвинительным свидетельством в духе тацитовских «Анналов».

В плане морали Пренге полон уверенности, что добрые очень добры, а злые крайне свирепы, как в древних сказаниях и вестернах. На самом деле Пренге создал подлинный вестерн о светской жизни. Он верит в добродетели представителей высшего общества, как ребенок, уверенный, что Дэви Крокетт или Билли Кид всегда смелы и никогда не промахиваются мимо цели. Увы! И добродетель подчас не способна одержать верх: достаточно пробежать глазами душераздирающий пассаж Пренге, где автор долго стенает по тому поводу, что дамам, лишь недавно просочившимся в великосветские салоны, удастся, исключительно с помощью своих денег, добиваться президентского места даже в благотворительных советах и обществах помощи бедным.

Наконец, в метафизическом плане принадлежность к «сливкам общества», как он выражается, гарантирует любому человеку обладание качествами ума, красоты, доброты, имманентно принадлежащими самой личности и неуничтожимыми (точно так же древние схоласты думали, что Сухость, Влажность, Теплота и Холод — свойства, изначально присущие некоторым телам). Говоря об одной из



«дьявольски» красивых женщин, Пренге, например, замечает: «У нее фигурка, как у настоящей статуи». Следовательно, для Пренге: 1↓ Существуют статуи настоящие и не настоящие; 2↓ Лишь у настоящих статуй прелестная фигура; 3↓ Женщины, не принадлежащие к «сливкам общества», походят на ненастоящие статуи.

Подобные воззрения, несомненно, можно приписать скорее простоте автора, нежели его злому умыслу. А посему я здесь не буду распространяться о нем, тем паче, что надеюсь в дальнейшем посвятить ему отдельную работу.

По крайней мере приведенный, разумеется, слишком поверхностный, обзор позволяет заключить, что по своей направленности книга Пруста противоположна опусу Пренге, и более того, «В поисках утраченного времени» не соотносится с «Тридцатью годами званых вечеров», как «Дон Кихот» с «Амадисом»; скорее и в этом смысле, и во многих других «Поиски» — это «Человеческая комедия», вывернутая наизнанку. Что касается представлений об основополагающих совершенствах тех, кто составляет дворянство, в превосходстве человеческого материала, из коего вылеплены женщины Сен-Жерменского предместья, Бальзак в этом смысле преисполнен веры, достойной простого угольщика. Вот Сен-Симону потребовалось добраться до испанского двора, чтобы обнаружить этикет, пришедшийся ему по сердцу, церемониал, стройность которого делает видимым, претворяет и материализует неравенство по древности крови и титулу в полном соответствии с тайной мечтой любого сноба реализовать во внешних проявлениях и знаках различия ту иерархию, которая, как ему бы хотелось, должна бы иметь свои корни в самой человеческой природе. Движимый рвением настоять на особом, отведенном каждому по его рангу, месте в церкви или на торжественной церемонии, на праве оставаться с покрытой головой, переступать или не переступать порог, короче, утвердить господство топографического принципа, Сен-Симон доходит до следующего умозаключения: «Мадрид — прекрасный и большой город, чье расположение на неровном месте, изобилующем крутыми подъемами и спусками, быть может, наваяло те роды различий, о коих я уже говорил»¹. Напротив, Пруст и

¹ — «Memoires», chap. I.XVI.



не думает оправдывать великосветскую жизнь, вслед за многими доказывая, что, даже не будучи этого достойны, снобы являются украшением общества, быть может, совершенно бесполезным, но весьма привлекательным во всяком хорошо устроенном государстве. Никакой другой роман не разрушает более простым способом легенду, согласно которой праздность, богатство, близкое соприкосновение друг с другом в узком кругу составляют благоприятную среду для расцвета лучших свойств ума и тонкости манер. В предварительных набросках, рисуя под именем господина де Керси того, кто потом станет Шарлюсом, он пишет: «Он прибыл в Париж. Тогда ему пошел двадцать пятый год, он был очень красив и достаточно остроумен **для светского человека...**»¹ Кроме недостатков ума, тут еще и необразованность, **«невероятное невежество всей этой публики»**, той самой, что в «Обретенном времени» присутствует при утренней трапезе принцессы Германтской². И так, не только ради психологического анализа, но и ради этнографического интереса Пруст безжалостно воспроизводит не только отдельные реплики, а — в мельчайших деталях — всю манеру говорить, принятую в светских салонах. Речь фальшивых натур тоже всегда фальшива, ибо не вращается вокруг естественного центра и, не проистекая ни из какого источника, склеивается из скукожившихся обрывков, словно искусственные ручейки из фольги, украшающие детские колыбельки в Провансе. Плохой французский язык герцога Германтского (предпочитающего «кожи Франсуазы»), не идущий в сравнение с речью некоторых простолюдинов, например, Жюпьена, гораздо более естественной, правильной и не лишенной элегантности, не столь для нас тошнотворен, как словарные и синтаксические вульгаризмы, смесь плохо переваренных научных терминов, топорного жаргона, аффектированного сюсюканья и ложно многозначительных пауз, с помощью которых столько светских краснобаев, кажется, просят у нас снисхождения к собственной безъязыкости; нечто подобное мы, например, находим в обращенной к повествователю тираде Жильберты де Сен-Лу: «Но как вы можете отправляться в город утром,

¹ — Contre Sainte-Beuve, p. 263. (Подчеркнуто мной. — Ф.Р.)

² — III, 1002.

во время столь многочисленного скопления людей?... Вы попадаете в настоящее смертоубийство, разве я таким вас себе схематизировала? Конечно, мне бы хотелось видеть вас где-нибудь не на тетушкиной гостиной...»¹.

Пруст как нельзя более далек от восхищения аристократичностью и богатством, чужд самим представлениям о социальной «элите». Везде на страницах романа он демонстрирует нам тупость и грубость светских людей, и если мы не обращаем на эту демонстрацию особого внимания, то лишь потому, что она настолько естественна, что, постоянно присутствуя, остается в границах основного повествования, не выходя нигде на первое место. Тем не менее, в «Пленнице» он явственно выказывает свое презрение, достаточно вспомнить рассказ о музыкальном вечере, данном бароном де Шарлюсом в честь Мореля у госпожи де Вердюрен. Вспомним, что по просьбе хозяйки салона Шарлюс пригласил исключительно людей собственного круга, а те начали вести себя так ни с чем не сообразно, что раздраженная хозяйка, желая отомстить, на исходе вечера убеждает Мореля окончательно бросить барона. «Что вовсе погубило господина де Шарлюса, — замечает Пруст, — так это столь распространенное в высшем обществе плохое воспитание приглашенных им гостей. Когда разговор заходил о мадемуазель Вентей, почти каждый считал своим долгом воскликнуть: «Ах, та девочка с сонатой? Познакомьте меня с ней!». А один герцог, желая показать себя знатоком, объявил: «Ведь хорошо играть так трудно». И Пруст в заключение пишет: «Высший свет был царством пустоты, а различие в достоинствах разных светских женщин оказалось столь мало ощутимым, что нащупать его могли только досада и воображение какого-нибудь господина де Шарлюса»².

Довольно забавно наблюдать, как то или иное произведение подчас на протяжении целых веков, подобно «Парнасу» Мантеньи, трактуется в качестве проводника идей, которые оно как раз и призвано было отвергнуть, и прославления персонажей, изображенных в нем отвратительными и гротескными. Быть может, придет день, когда и о

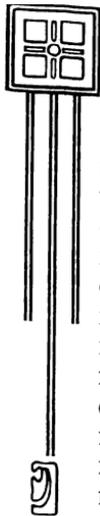
¹ — III, 984.

² — III, стр. 245 и 276.



«Капитале» скажут, что это гимн, с потаенной чувствительностью и нежной иронией рисующий очарование рабочего уклада в XIX веке, если сейчас о всяком, кто стремится придать своему облику черты изысканности, говорят, что он «в прустовском духе», как и о каком-нибудь эфебе с Кэ д'Орсе, лепечущем на французском языке, лишенном цвета и запаха, о синем чулке, готовом лишиться чувств от собственных комплексов, о любом проходимце геркулесовского сложения, для приличия придумавшем себе невроз и, чуть не лопааясь от избытка крови, позволяющем себе валяться до одиннадцати вечера в кровати, чтобы иметь честь походить на Пруста, какового принудил к этому только смертельный недуг.

Персонаж, по отношению к которому Пруст наиболее суров, хотя и многократно признает некоторые его достоинства, — это, в конечном счете, герцогиня Германтская. В финале он бичует ее сильнее, нежели обвиняет ее супруга. Ведь последний — натура цельная, отчетливо ограниченная рамками своего титула, положения в свете, своих удовольствий, денег и эгоизма. Он не делает вид, будто исповедует какую-то иную мораль, отличную от той, которая ему необходима, чтобы чувствовать себя в своей тарелке. Напротив, герцогиня — по натуре ренегатка, агент-перебежчик. На ее примере Пруст прежде всего показывает, как милостиво в свете относятся к женщине, почти лишенной какого бы то ни было ума, наделяя ее официальным статусом присяжной остроумицы, когда причиной смеха присутствующих лишь на одну десятую становится ее очередное «словцо», а на остальные девять десятых — положение Германтов в свете, хотя остроты герцогини столь же забавны, сколь ухватки ее супруга, признанного душою общества и во время банкета заставляющего своих служащих раздражаться хохотом по данному им знаку. Ведь если приглядеться, знаменитые «словечки Орианы» всегда абсолютно идиотичны. Редко они поднимаются над уровнем плоского каламбура. Цитируя их, Пруст намеренно делает то же, что — против своей воли — Пренге: показывает, как мала цена, которую приходится платить в кругу людей, подпорченных снобизмом, чтобы приобрести репутацию человека бесконечно остроумного. С жестоким тщанием он описывает жалкие приемы площадного фигляра, к каким прибегает герцогиня, повторяя все те же «сло-



вечки» на следующем званом обеде, кобенясь, делая вид, будто их позабыла, позволяя герцогу почти силой принуждать ее их повторить, то есть ведя с ним ту же игру, что ярмарочные мошенники-зазывалы. Причина здесь одна, хоть она и дает тысячи предлогов для самых разных поступков и якобы спонтанных причуд: герцогиня пестует свою богемность, но как бы случайно, прибегнув к помощи «доброго гения семейства», делает самую выгодную партию, избрав в мужья богатейшего во Франции человека. Она выдает себя за знатока литературы и искусства, но способна лишь повторять заезженные штампы. («Ах, понимаю, вы приехали сюда, чтобы **делать наблюдения**», — со всей серьезностью говорит она Прусту в «Обретенном времени» на утреннем приеме у принцессы Германтской, зная, что он пишет роман.)

В письмах к Рейнальдо Гану можно прочесть несколько пародийных текстов в подражание высказываниям графини Греффюль («Письма», №№ LI, LII, LIV и LVI), показывающих, что в молодые годы Пруст так же не обманывался на этот счет, как и в пору создания «Поисков». Поскольку он изображал светских людей и литераторов — «художников», сам сюжет романа часто вводит критиков в заблуждение: они забывают, что, хотя прустовский стиль насыщен, сложен, перегружен (по крайней мере иногда, как верно и то, что местами он достигает воздушной легкости), автор постоянно стремится к простоте, и его фраза по сути сохраняет чрезвычайную естественность; перечитав от корки до корки «Поиски», нигде не обнаружишь никакой аффектации, чрезмерной изысканности в подборе художественных средств, ни единого архаизма либо так называемых «элегантных» оборотов.

Но вернемся к Ориане. В вопросах морали и умения жить она проповедует подлинный культ дружбы, но возмутительно обходится с умирающим Сваном, а после его смерти предает его память, принимая у себя (в «Беглянке») Жильберту Сван, ставшую Жильбертой де Форшевиле, а также когда всем своим поведением пытается внушить, что была почти незнакома с неким евреем Шарлем Сваном, которого видела лишь мельком, — и это она, долгие годы бывшая его «лучшей подругой»! Для автора «Поисков» имя герцогини Германтской сохраняло некоторый шарм лишь до той поры, как он познакомился с его носи-



тельницей, и она существовала лишь в его воображении, а он издали следовал за ней по улицам, не решаясь заговорить. Но с первого же обеда очарование рассеялось: достаточно оказалось нескольких ее реплик — разве не достойное окончание красивой истории? Как только с его глаз спала пелена, повествователь увидел злобную представительницу породы снобов, воображающую, будто обладает всеми достоинствами, коих на деле лишена, делающую вид, что интересуется всем на свете, за исключением того единственного, что ее действительно волнует: ее положение в светском обществе.

В этом суть снобизма: он сводит все ценности к одной мере, убеждая себя и других, что в каждом отдельном случае судит совершенно независимо, во имя одной лишь любви к истине, к «достоинству», исходя из возвышенных представлений о человеческой природе. Легранден считает себя поэтом, любителем природы, затворником, в то время как все его помыслы направлены на то, чтобы его «увидели с таким-то». Вердюрены претендуют на то, чтобы их салон служил принципам беспристрастности в поисках истинных талантов, но люди искусства, переставшие их посещать или, хуже того, умершие (два непростительных способа «сойти с круга»), тотчас в их глазах лишаются своих достоинств и превращаются в «зануд». Вердюрены явственно принадлежат к высшей категории снобов, они практикуют своего рода снобизм в квадрате: свой собственный снобизм они трактуют со снобистским же лицемерием.

Тем не менее снобизм, несмотря на свою мнимую непреклонность, претензию казаться зависимым исключительно от непреходящих ценностей, состоит в рабстве у превратностей фортуны, имущественного состояния, известности, вынужден пускаться в постоянные самооправдания и самопровержения. Основные прустовские персонажи оказываются повергнуты к стопам тех, с кем лет двадцать назад не желали бы знаться (они даже вступают в брак с бывшими изгоями). Блок, Рашель, Жильберта, Одетта, госпожа Вердюрен берут приступом Сен-Жерменское предместье, то расплачиваясь собственным телом, то пуская в ход кошелек. Самый двуличный и непорядочный герой книги, Морель, вызывается свидетелем на судебный процесс, где его репутация человека высочайших нрав-



ственных качеств, приобретенная благодаря светским связям, придает его показаниям такой вес, что без всяких доказательств суд в своем решении основывается именно на них. Для чего же, как не ради такого влияния, люди годами сносят мелочные унижения и страдания, так много жизней тратится на ревнивое отстаивание вздорных принципов, не имеющих связи с реальностью, столько хитростей и уверток требуется для достижения призрачных целей, осязаемость которых измеряется лишь тщетными усилиями их достичь? Снобизм в прустовском романе играет роль наживки, маячащей в полной пустоте; амбиции, страсти, заветные устремления — все готово кануть в никуда, пока герои безнадежно пытаются ухватить свой кусок, тем самым доказывая, сколь несоразмерно их существование потребностям их души. Они все выдыхаются в ежедневной погоне за тем зайцем, к которому, как пишет Паскаль в своем фрагменте о развлечениях, «не притронулись бы, если бы его им подали на блюде».





Глава III

ПРУСТ И ПОЛИТИКА

Ее томили грезы о тканях из легкого газа, особенно она мечтала о той, что привозили из Индии, уже чувствуя, как она спешными волнами обволакивает ее тело, печально колышется при каждом ее движении и длинные складки волнуются, словно листва склопенной к земле ивы, со всей тяжестью ниспадающих легких вещей.

Графшия Греффюль

Тот немец обожал искусство, манишки, пирожки с капустой.

Макс Жакоб

Можно простить преступление частного лица, но не соучастие в преступлении коллективном¹.

Марсель Пруст

¹ — Recherche, II, 152.





Как мы показали, из «Поисков» вовсе не вытекает, что праздность и богатство утончают вкус; напротив, они заставляют множество несчастных наперекор собственным склонностям заниматься искусством, меж тем как эти последние, если бы им не требовалось сохранять хорошую мину, никогда бы не приговорили себя к подобной пытке, а прочих избавили бы от мучительной надобности их слушать. Их беспомощность сделала бесполезной даже ту художественную продукцию, которая предназначалась специально для них: пресную, лишенную терпкости литературу, предварительно препарированную и переваренную живопись, в общем — тогдашний авангард. Пруст ничего не оставляет от парадокса о социальной полезности снобов, от мифа, согласно которому вкус их от поколения к поколению делается все тоньше; он доказывает, что воспитание в среде аристократии, как и крупной буржуазии, приводит не в Лувр, а в лучшем случае в галерею Шарпантье¹. Демонстрация тем более доказательная, что

¹ — Упраздненная в 1965 году, эта галерея в предместье Сент-Оноре была известна своими светскими вернисажами и петревольным отбором экспонатов.

Пруст в самом начале романа отнюдь не облегчил свою задачу. Выбрав из всего семейства Вердюренов герцогиню Германтскую в качестве образца, он рисует снобов и антиснобов, свободных от всякого провинциализма, тех, кого Жак-Эмиль Бланш именовал «бунтующими сливками общества»¹. Их так называемая покровительница — «сама природа». Герцогиня Германтская с удовольствием повторяет: «Вы не любите свет? Вы правы, там чертовски скучно. Если бы не мои обязанности!»² Мало того, Пруст весьма сатирически изображает тех, кто слушает Вентёйя на своих утренниках, кто способствовал успеху Эльстира (это в основном заслуга Вердюренов: прочая знать тупо последовала их примеру) и кто позднее в глазах историков — Пруст не устает это подчеркивать — будет выглядеть просвещенными меценатами, обогнавшими свое время покровителями нового искусства. И Пруст абсолютно прав, а его обвинительному заключению лишь придает веса то обстоятельство, что он не ограничился изображением **упадка** правящего слоя. Не являясь просто картиной угасания салонов или того, что гордо именовали этим именем, «Поиски» развеивают цепкий миф, побуждающий без конца вспоминать о славном прошлом светских кругов, о времени, когда знать действительно была образованна и воспитанна, о «золотом» XVIII веке салонов, даже обращаться вспять еще на столетие и сожалеть, как эти аристократические сборища измельчали в наши дни. Пруст обрушивает и эту легенду, его критицизм уходит в далекое прошлое, давая нам воочию убедиться, как преобразается и приукрашивается недавняя история снобизма. Так, он пишет: «Мы бы хотели узнать поближе госпожу де Помпадур, столь щедро покровительствовавшую искусству, однако нам тотчас стало бы так же скучно подле нее, как вблизи наших сегодняшних нимф-покровительниц, к которым мы не решаемся вернуться снова, настолько они утомительны своей посредственностью»³.

Здесь уместно вспомнить о Музиле; хотя австрийский писатель имеет другой объект изображения и преследует

¹ — J. — E. Blanche: «De Gauguin a la Revue negre.

² — II, 380.

³ — II, 569.



иные цели, однако если рассматривать «Человека без свойств» под углом зрения сатиры, восхищает крайняя простота в карикатурном изображении Диотимы, этой венской госпожи де Вердюрен; тут комический эффект достигается контрастом одномерности ее натуры и высотой Идеала, коему она намерена служить: здесь мы имеем госпожу де Вердюрен, вечно попадающую пальцем в небо, с шутовскими вкусами и идеями, но притом захватывающе интересную для читателя благодаря тонкости музилевских намеков и его стилю, одновременно кажущемуся расплывчатым и лапидарным, где многословие таинственно соединено с конденсированной сжатостью смысла. Пруст же никогда не прибегает к стилистическим изыскам, чтобы придать комизма собственным героям, точнее, он **не превращает** их ни в смелых, ни в отвратительных людей. Ему достаточно было бы продемонстрировать одну только госпожу де Камбремер, бедное, запуганное создание, которое, разумеется, предпочло бы флоберовское «Воспитание чувств» «Мадам Бовари», а позже отвергало бы итальянскую оперу в 1945 году, чтобы обожать ее в 1960-м, и она же подвергла осмеянию Шопена, когда в моде остался один Бах, но покрывалась холодным потом, узнав, что некий авторитетнейший субъект удостоил похвалы «несравненное пианистическое письмо» Шопена. Или писатель мог бы продолжить серию подобию Одетты де Креси, чьи потомки теперь слушают Вивальди, имея под рукой «Голоса Безмолвия» и все альбомы издательства «Скира». Но тогда ему пришлось бы ограничиться третьеразрядными фигурами, вечно готовыми что-то промчаться и ретироваться, лишь заметят, как недовольно дрогнула бровь их собеседника. Он же метит в голову, делает видимыми те рычаги и нити, которые приводят в движение центральные фигуры просвещенной знати, и, следовательно, дает разгадку того интеллектуального престижа, которым пользуются годы спустя (но никогда не у своих современников) определенные слои правящих классов, паразитирующие за счет славы писателей и художников, а не помогающие им. Светские меценаты более смахивают на сутенеров, нежели на ангелов-хранителей. Впрочем, я вообще не понимаю, почему в истории искусства всегда говорят о каких-то «меценатах», когда речь идет о покупке такого продук-



та труда, как картина, мебель, серия фресок или статуя. Разве что пытаются этим показать, будто художник всегда пребывал в тотальной нищете, а покупателю вовсе не хотелось приобретать заказанную работу и он бы с радостью ее уничтожил, хотя в действительности так случается вовсе не часто. Зачем награждать титулом щедрости простую коммерческую сделку только потому, что она касается произведения искусства? Не выражается ли таким образом презрение к тому же самому искусству? Когда я покупаю у бакалейщика сардины в масле или у москательщика паяльную лампу, я бы очень обидел их, объяснив, что считаю себя их меценатом. Так почему же со столь покровительственным видом, будто подаем милостыню, мы приобретаем какую-нибудь гуашь у малоизвестного художника, притом в душе твердо надеясь, ибо каждый из нас верит в непогрешимость собственного вкуса, что ее цена обязательно со временем возрастет? Довод о бесполезности искусства никуда не годится, ибо паяльная лампа может и сломаться, к тому же духи или четки — вещи столь же бесполезные, однако покупатели в массе своей тратят на них свои деньги, и немалые, притом испытывая чувство признательности и некоторой неполноценности, обращаясь к продавцу с почтительно виноватым видом. Единственные прустовские персонажи, действительно не могущие жить без искусства и достигшие некоторой компетентности в своих суждениях о нем, Сван и Шарлюс, — маргиналы, люди в катастрофической ситуации, к тому же в своем кругу их ценят отнюдь не за их действительные достоинства. Их «культурный вес» служит лишь малым привеском к их светской популярности, с ними мирятся лишь постольку, поскольку их общественное реноме неколебимо. В снобизме, как и в любви, ничто не длится долго, стоит чарам развеяться, стоит обоим персонажам утратить свою популярность в глазах света, как их достоинства оборачиваются против них. Сван, хотя и чересчур суровый к Вьоле-ле-Дюку, дважды прав, когда, узнав, что Одетта собирается посетить замок Пьерфон с Вердюренами, восклицает: «Подумать только, она могла бы осматривать настоящие шедевры вместе со мной, изучавшим архитектуру десять лет (...), а вместо этого она отправляется с последними тупицами туда, где они все будут млеть сначала над мерзкими поделками



Луи-Филиппа, а потом над столь же неудобоваримым Вьоле-ле-Дюком!¹»

Чтобы убедиться, как много Вердюреновского было в самих салонах и их богинях-вдохновительницах, достаточно вспомнить изображенный в XV книге «Исповеди» Руссо портрет госпожи Дюдеффан, сумевшей внушить автору сильнейшее желание спастись бегством «из-за той исключительной важности, с какой она хвалила или поносила всех, кого ни попадая, из марающих бумагу», и ее «напыщенных восторгов либо проклятий по любому поводу, так что она не могла ни о чем заговорить без конвульсий и содроганий». «Поиски» в клочья истрепали уже без того ветхий миф о социальной иерархии в манерах и выражении чувств. Учтивость снобов — особым образом кодифицированные ужимки и балетные па, этакая «профессиональная ухватка»², выработавшаяся в узком кружке, и в ней менее собственно вежливости, нежели претензии на право быть в свой час грубыми с людьми не своего круга. Готовность быть кургузными в отношении последних определяется именно возможностью допускать исключения из правила, а наглое высокомерие как раз и становится весьма частым исключением, возведенным в принцип, к которому сноб готов прибегнуть при первом же поводе. Скажем, Сен-Лу, далеко еще не закончивший свою эволюцию в сторону светских салонов, пока предстающий перед читателем в весьма благоприятном свете (то есть когда он еще «социалист» и дрейфусар из любви к Рашели), в следующих выражениях возносит хвалы своей кухне Пуатье: «Эта особа много делает для своих прежних наставниц. Она, например, запретила проводить их к ней по лестнице для прислуги»³. Еще одна черточка, показывающая, вопреки лести «Готского альманаха», как на самом деле способны действовать и чувствовать люди этого слоя, — недаром и госпожа Вердюрен, узнав, что отец Мореля некогда был интендантом у родственников повествователя, восклицает: «Как я рада, что отец нашего Мореля имел какое-никакое положение! Мне-то казалось, что он слу-

¹ — I, 292.

² — I, 724.

³ — II, 147.



жил преподавателем в лицее»¹. Даже если правила, обеспечивающие включение в узкий круг посвященных или исключение из него, совершенно не поддаются рациональному толкованию, притом вовсе не имеют никакого значения для того, кого они непосредственно касаются, снобистская паранойя не позволяет заподозрить, что на самом деле тот счастливчик или несчастный вовсе равнодушен к принципу светскости. Отсюда и сцена, когда герцог Германтский жмет и тискает руку отца повествователя. Действиям, выражающим реально испытываемые чувства или конкретные намерения, подобная вежливость противопоставляет тот танец вокруг несуществующего зарытого сокровища, о котором я уже упоминал, прыжки на цыпочках, исполняемые с сосредоточенным тщанием детей, играющих «в индейцев». Снобы придумывают сложные искусственные правила, критерии которых собраны из разнородных элементов и чужды всякой гуманности, а потому изысканные манеры праздного класса лишены подлинной утонченности. Отсюда — самые грубые бессознательные побуждения, прорывающиеся наружу в любом случае, когда дело идет не о соблюдении чистой формы². Здесь я не имею в виду гениальную дерзость какого-нибудь Шарлюса, увы, ныне пользующуюся успехом у слишком многих его напомаженных подражателей, каковые (например, как кажется, один из друзей Пруста Антуан Бибеско) просто чуть что впадают в грубую и вульгарную агрессивность: не всякому дано быть священным безумцем. А сноб может стать симпатичным и даже очень милым, только когда он безумен. Именно это спасает Шарлюса и в меньшей степени Леграндена, великосветского попрыгунчика, до потери дыхания пытающегося догнать удачу. Доброе сердце этого последнего дает повествователю основание заключить: «Снобизм — серьезное заболевание души, но оно локализовано и не губит душу целиком»³. За исключением этих особых случаев, когда человека спасают еще не утраченная доброта и своего рода наивная незаинтересованность, проистекающая из безумия,

¹ — II, 910.

² — II, 336 и 435–437.

³ — III, 14.



или же, как у Шарлюса, бурное красноречие и удивительная чуткость к слову, праздный класс, как можно заключить, даже в выборе собственного досуга отличает отсутствие талантов.

В частности, Пруст первым пролил яркий свет на двусмысленность того, что в «высшем обществе» называют блестящей беседой; обычно ее участники, попеременно вступая в диалог, затрагивают всевозможные общие темы: метафизику, эстетику, политику, но именно **судача** о них, избегая конкретной информации и точности выражений. Притом на замечание, что подобный наукообразный треп ни с чем не сообразен, тотчас следует ответ, что люди собрались для легкой, непринужденной беседы без излишнего педантизма, однако не желают себе отказать в удовольствии затронуть основополагающие проблемы, ибо надо же «быть в курсе всего». Так называемый «порядочный человек» столь же неспособен без напряжения говорить о погоде, как с некоторым напряжением — о сложных вопросах. Подобное бессилие сохранять в обоих случаях естественность во имя ее самое приводит к словесной расхлябанности в разговоре об интересных вещах псевдосерьезным тоном с вычурной терминологией и делает светских людей похожими на ту женщину, по поводу которой не помню кто писал: «Для маркизы она слегка смахивает на консьержку, но для консьержки — выглядит подлинной маркизой». После подобных бесед уходишь, не получив удовольствия и ничего не узнав, потеряв время, не запомнив ни особой непринужденности, ни чего-либо путного, а на всякого воспитанного и образованного человека они нагоняют глубочайшую скуку и ощущение полуморочной усталости, каковые, налагаясь друг на друга, губительны вдвойне, на что часто жалуется Пруст. Из вежливости или ненароком увлекшись темой, повествователь нередко пробует блеснуть, но делает это против воли, не думая о предмете беседы, не отдаваясь ему целиком, раз от разу его салонное «я» становится все более и более легковесным и бесплодным. И действительно, что можно почерпнуть от наследственно праздного класса? Лишь то, чему он способен научить нас вопреки его собственным намерениям. И салонная публика была бы сильно задета, узнав, что в этом единственная причина, делающая ее достойной нашего внимания, в то время как она вовсе лише-

на интереса, когда себе самой представляется обольстительной или впечатляющей: «Знатные господа — почти единственные люди, от которых можно узнать столько же, сколько от крестьян: их беседа уснащена подробностями касательно земли, жилищ в том их пригодном для обитания виде, в каком они некогда были, старинных обычаев — всего того, о чем мир денег не имеет совершенно никакого понятия»¹.

Было бы точнее сказать: «мир недавно появившихся денежных людей», впрочем, и в нем верхушка знати уже пускает корни. Ибо богатым можно стать лишь тогда, когда умеешь вновь и вновь завоевывать свое богатство. Принцесса Пармская, например, имеет доходы от вложений в самые модные компании. Кажется, она твердит себе: «Твои предки были принцами Клевскими и Юлихскими, начиная с 647 года; потому Господь в милосердии своем пожелал, чтобы ты получила во владение почти все акции Суэцкого канала и почти втрое больше акций Ройял Дойч, нежели Эдмон де Ротшильд»². И напротив, нувориши могут еще сохранять восприимчивость, разнообразие индивидуальных характеров, чувствительность к вопросам морали, коих вовсе лишена старая знать, склеротизировавшаяся от самоуверенности и устарелых привычек: «В частности, в том, что касается евреев, среди них было немного таких, чьи родители не обладали бы душевной щедростью, широтой ума, искренностью, в сравнении с которыми мать Сен-Лу и герцог Германтский казались нравственными карликами и скелетами из-за их сухости, поверхностной религиозности, питавшейся только чужим позором, и приверженности такому вероучению, которое непременно (причем путями, неуследимыми для так ценного ими разума) приводило бы к сугубо выгодному замужеству или женитьбе на колоссальных деньгах»³. Последнее подтверждает основную идею: утонченность не является наследственным свойством и не передается средой, напротив, она со временем деградирует, в то время как моральные установления делаются все уже и эгоистичнее:

¹ — II, 550.

² — II, 427.

³ — II, 408.



так, отнюдь не в кругу нуворишей, а среди знати позорно «выйти замуж за каторжника или, хуже того, за разведенного мужчину»¹.

Чтобы увидеть, с какой скоростью сглаживаются различия между нуворишами и старыми фамилиями (притом равным образом те, что служат к чести первых, и те, что являются преимуществом вторых), достаточно сравнить роман Пруста с классическим эссе Торстейна Веблена «Теория праздного класса»². Ибо стоит отметить, что данный труд под очертаниями общей теории содержит в себе остро нацеленную критику американского высшего общества второй половины XIX века: Вандербильдов, Гульдов, Гарриманов, то есть на тот период — класса нуворишей, к тому же весьма локализованного во времени и пространстве. Так вот, интересно проследить, с какой точностью Веблен путем исследования воссоздает пункт за пунктом все то, что десять лет спустя появится в описании Пруста, посвященном праздному классу более древнего происхождения и процветающему в стране, где нуворишам нечего изобретать порох, ибо рецепты той жизни, коей они взыскуют, давно разработаны. Почти невероятно, чтобы Пруст когда-либо читал Веблена и даже знал о его существовании (последний и по сей день почти не известен во Франции³, но тем более впечатляющим выглядит его дар проникновения в суть проблемы, благодаря которому он, не выходя за рамки оригинального художественного творчества, совпал с положениями некоторых современных ему теорий: социологии Веблена, фрейдовского психоанализа, о котором также ничего не знал, причем характерно, что гораздо менее послужило романисту систематическое применение в своей писательской практике известных ему философских построений, в основном заимствованных из учения Бергсона.

Как и в прустовском творчестве, у Веблена праздный класс, чьи повадки социолог называет «цивилизованным варварством в период расцвета» («higher barbarian cul-

¹ — II — 152.

² — «The theory of the Leisure Class», 1899. Франц. перевод: «Theorie de la classe de loisir», traduit de l'anglais par Lois Evrard, Gallinard, 1970

³ — Это написано в 1960 году (Примечание 1982 года).



ture»), состоит не только из совершенно неактивных членов. Термины «праздность», «досуг» не обязательно предполагают инертность, но только лишь непродуктивное использование времени. Этому классу также подвластно все, что связано с управлением людьми и их интересами, но здесь избегают приложить руки к конкретным вещам, последнее является уделом средних и низших слоев. Действие человека, обращенное на другого индивида, предполагает, конечно, некоторый командный оттенок, ибо простое исполнительство здесь недостаточно, в среде праздного класса в высшей стадии варварства не могут понять тех, кого сегодня называют «кадровыми служащими». Следовательно, все роды досуга в общем и целом сводятся к управлению политикой, административным функциям высшего звена, к войне (а в мирное время к участию в армейской жизни), к отправлению религиозных обязанностей и спорту, по крайней мере, к дорогостоящим видам спорта или охоты, связанным с большими денежными и людскими затратами для обслуживания ограниченного круга лиц, причем здесь расходовать физическую энергию допустимо лишь в той степени, в какой поддерживается общий тонус праздности, и столь же чрезмерные денежные траты. В некоторых формах варварской цивилизации периода расцвета эрудиция, не направленная на интересы дела накопление знаний занимают свое место среди благородных занятий. Естественно, хотя все подобные занятия требуют поддержания роскошного образа жизни, сама роскошь никогда не должна выступать в качестве цели, а призвана лишь сделать явственным то, что к ним прибегают по причинам, не связанным с необходимостью зарабатывать на жизнь. Достаточно вспомнить, с каким презрением Сен-Симон пишет о тех, кто делает карьеру, чтобы «заработать на хлеб». У Пруста идеал досужего человека воплощен в господине де Норпуа: посланнике и владельце громадного состояния. Что касается Свана, у него мы видим, как сопряглись запоздало обретенные деньги и эрудиция, никак не связанная с их добыванием (эрудиция как источник дохода снижает ученого до уровня смешного и жалкого фразера, которого едва терпят, как, например, Бришо). Что касается досуга без четко обозначенных функций, прежде всего женского, он также никоим образом не ассоциируется с полнейшим ничегонеделанием. Нельзя здесь



не вспомнить фразу Орианы, уже процитированную выше («Вы не любите свет? Вы правы, там чертовски скучно. Если бы не мои обязанности!..»), когда читаешь пассаж, где Веблен анализирует поведение «лиц, чье время и направление деятельности посвящены подобному кругу занятий» (клубной и светской жизни, благотворительности и т.п.), и замечает, что они «в частных беседах признаются, что чинность данных обязанностей и особенно необходимость особым образом одеваться для их исполнения, важность, с которой окружающие следят за соблюдением всех формальностей, делают подобные формальности до крайности скучными, но совершенно неизбежными». В трактовке этих занятий Веблен и Пруст совпадают почти дословно, уже не говоря о формулировании общих положений и подборе типичных примеров. Например, Веблен также оставляет на совести праздной публики утверждение, что она-де «хранит традиции, обычаи, привычки, тип мышления, соотносимые с пластами культурной жизни минувших поколений. На самом же деле власть и сила денег и для Веблена тоже — единственный элемент, общий для всех форм снобизма. Хотя он и недостаточен для того, чтобы возвыситься до уровня праздного класса, в конечном счете он ведет именно туда и позволяет там обосноваться. Возвышение может стать венцом накопления денег целым поколением, а потеря богатства становится причиной выдворения из рая, ни более, ни менее.

Так Пруст переходит от сатиры на светское общество к социальной критике, основываясь исключительно на тонком анализе явлений, отличающемся одновременно точностью и карикатурной завершенностью. Но именно это — удел романиста и мемуариста. Они — не геологи, а пейзажисты, но в их полотне угадываются признаки геологического строения местности. И тот и другой не обязаны изучать экономические основания общественного уклада подобно тому, как литератор-психолог не призван непременно предварительно изучить фрейдовские комплексы; и то, и другое они способны почерпнуть, вникая в подробности повседневной жизни, но тогда им приходится спонтанно формулировать все это для себя, рисуя свою картину бытия, а не пытаться обвести пунктир готового чужого наброска, так как в противном случае им пришлось бы посвятить остаток лет изучению социологии, политической



экономии или медицины. Решиться первоначально исходить из мелких незначительных деталей — значит допустить риск прийти отнюдь не к тому выводу, который намечался предварительно, если таковой действительно имелся в виду. В современной литературе не происходят решительные перевороты именно потому, что так называемые писатели-революционеры левого толка воображают, будто достаточно критиковать «инфраструктуры», продолжая с пиететом относиться к самым прогнившим моральным и эстетическим ценностям буржуазного общества. Меж тем пресловутые инфраструктуры залегают глубоко под почвой реальности, они никого не раздражают. Замечают отнюдь не их. Многие революционеры 1960 года не любят принцип буржуазности, но обожают все его следствия. Они охотно хмурят брови, когда им кажется, что они наблюли у Пруста нечто вроде снисходительности по отношению к волнующему и тлетворному аромату упадка, но всех теперешних духовных потомков Норпуа, с которыми их сталкивает жизнь, они находят «чертовски впечатляющими», а какая-нибудь госпожа де Камбремер теперь показалась бы им тонкой, сложной и благороднейшим образом воспитанной натурой, «одной из тех женщин, каких — признаем это открыто — может произвести на свет только верхушка буржуазного общества». Ныне кажется, что люди, прокламирующие собственную левизну, уступают писателям — летописцам буржуазии, жившим во второй половине прошлого и первой трети нынешнего века и происходившим из ее же среды. Те обладали большей прозорливостью в вопросах морали и психологии и потому с неизбежностью приходили к политической и социальной критике. Вероятно, в сегодняшнем охлаждении полемического пыла, в почтении к табу в области морали, религии, литературного творчества и авторского стиля, каковые, как можно было бы надеяться, должны были бы вовсе утратить, по крайней мере в глазах интеллектуалов, свой престиж уже к 1900 году, и в быстроте, с которой множатся нынешние леграндены, можно проследить влияние тех долговременных и долгоживущих реакционных тенденций, которые обозначились уже в 30-е годы нашего века и сводятся к освоению революционной терминологии как оболочки чуждого ей нравственного уклада, пошлого фидеизма и эстетической беспомощности. Вот почему на се-



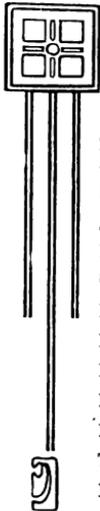
годняшний день большинство довольствуется нападками на инфраструктуры: так можно все сказать о душевном нездоровье общества, умалчивая о самих больных.

Вот еще почему мир, сатирически изображенный Прустом, отнюдь не выглядит канувшим в прошлое. Конечно, сегодня уже нет салонов: их заменили загородные виллы; званые «завтраки» тоже уступили место уик-эндам. Однако под пуловером, как ранее под фраком, бьется то же «откровенное сердце», под дачными крышами в туреньском или нормандском стиле ведутся такие же беседы, повторяются те же общие места, гримированные под парадоксы; столь же аффектированные естественность и невинность прикрывают, как и ранее, автоматизм заученных жестов и интонаций, и все это пропитано столь же неколебимой уверенностью, что собравшиеся являют миру образец и средоточие утонченного бытия, за пределами которого — лишь упадок и жалкие подобию, и что остальные смертные должны, чтобы не утратить самоуважения, подгонять себя под мерки немногочисленного кружка, любующегося огнем в камине и скромно горящегося собственным превосходством. Наконец, сохранилась та же предупредительная вежливость жестов как фон глубинной грубости, любовь к тысяче мелочных условностей, мелких услуг и глупых подарков, телефонным звонкам без повода и причины, ничуть не замутняющим душевную сухость и эгоизм.

Меж тем Пруст мог бы, подобно Льву Толстому в «Анне Карениной», подвергнуть сатирическому осмеянию эту касту праздных людей и сильных мира сего, вовсе не пытаясь извлечь из подобного изображения все исторические и политические выводы. В сардоническом описании светской публики видно близкое родство талантов Пруста и Толстого¹. Как и Пруст, русский писатель показывает одновременно, как выглядит персонаж в собственных глазах и что он из себя представляет на самом деле, притом описывается и то, какое впечатление он желает произвести на других, даже сам того не сознавая. И характеры слуг подаются в толстовском романе так же, как у Пруста (вспомним, например, управляющего у Левина²). Главное

¹ — Особо близко прустовским, как мне кажется, главы IV—VIII второй части «Анны Карениной».

² — См., в частности, «Анна Каренина», II, 13.



отличие явно в том, что Толстой — мастер драматического действия, он рассказывает историю, в то время как у Пруста ничего не происходит. Более того, если не иметь в виду схожести взглядов на светскую жизнь, Толстой обладает непосредственным сильным и обостренным чувством природной жизни (вспомним великолепное описание косьбы, III, 5 и 6), в сравнении с которым бледнеют трудолюбивые прустовские описания. В российском писателе много не только от Пруста, но и от Руссо, — и к несчастью, немало от факира. Действительно, автор «Анны Карениной», извлекая заключения из своих наблюдений над социальной жизнью эпохи, действует на манер спиритуалистов, в то время как Пруст отыскивает их собственные корни и в социологии, и в политике.

В «Поисках» политика присутствует повсюду, и прежде всего в связи с делом Дрейфуса, ставшим нравственным лакмусом для Прекрасной Эпохи. Без упоминаний о нем не обходится ни одна салонная беседа, ресторанное застолье, морское купанье, проповедь, офицерская пирушка, частный разговор или свидание в отдельном кабинете. Затем эта тема возвращается с началом Первой мировой войны, и связана она с инфантилизацией коллективного сознания (что вообще присуще началу всех войн), начавшейся еще во время антидрейфусовской истерии. «Поиски» дают читателю представление о посредственности представителей правящего слоя; здесь достаточно вспомнить хотя бы статуарно пышную глупость какого-нибудь Норпуа (и его афоризмы вроде: «**Всякое хотя бы** — это неузнанное **потому что**»); прожженный карьеризм людей, подобных Бонтану, и т.п. Романист не обходит своим вниманием и Главный штаб тех лет, причем недавняя публикация «Тайных дневников» Абеля Ферри подтверждает жестокую реальность прустовских прозрений, доказывая, с какой тупостью и презрением к человеческой жизни велась война 1914–1918 годов. Другой классический аспект моральной деградации, вызываемой войной, — сдвиг вправо и воинственные настроения в среде бывших левых политиков, которым правые отплачивают забвением их неудобного властям прошлого. Все резюмируется в реплике автора о Бонтане: «Кто бы теперь мог поставить в упрек госпоже Бонтан, что ее мужа во время дела Дрейфуса яростно критиковала за его воззрения «Эко де Пари»? Ведь был мо-



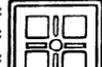
мент, когда вся Палата депутатов стала ревизионистской, и из среды бывших ревизионистов, как и бывших социалистов, пришлось рекрутировать сторонников партии порядка, веротерпимости, подготовки к войне... Вскоре и сам этот ярлык («дрейфусар») канул в небытие и его заменил другой: «противник закона о трехлетней службе». А господин де Бонтан, напротив, был одним из создателей этого закона и следовательно — патриот¹. Разве не кажется, что здесь очерчена судьба «Французской секции рабочего Интернационала» (первоначальное название нынешней социалистической партии) в 1956 году? Заменяем «Дело Дрейфуса» на «Сопрогивленне», Бонтана на Ги Молле, закон о трех годах войной в Алжире, и совпадение окажется полным. «Обретенное время» пронизано неброским, но цепким и прочным неприятием шовинистического бреда и военной истерии. В эпоху, когда почти все французские писатели в той или иной степени позволили поставить себя «в строй», когда пошатнулось заравомысле Андре Жида, Валери Ларбо из своего убежища в Аликанте стенал, что хотел бы, да не может «служить», Аполлинер проверил на себе действие того самого трехгодичного закона, согласно которому в каждом французском поэте должен был дремать какой-нибудь Дерулед (как уже в 1945 году едко заметил Бенжамен Пере в «Бесчестии поэтов», обличая пробуждение того же безумия во французской литературе времен Второй мировой войны), — так вот, приятно думать, что именно в подобную эпоху кровожадного безумия и морального падения величайший французский писатель сохранил ясность ума и не запятнал нечистыми строками и речами ни своей совести, ни своего творения. Видимо, пришлось бы углубиться в далекое прошлое вплоть до Монте-ня, чтобы обнаружить там автора, который, будучи сперва совершенно равнодушным к политике, а затем вынужденным окунуться в нее из-за чрезмерности преступлений, творящихся от ее имени, притом в один из тех моментов жизни общества, когда цивилизация одним махом сбивает веками воздвигавшиеся многочисленные барьеры, отделявшие ее от варварства и тупости людской, — сумел выбрать правильные ориентиры благодаря одной только нравствен-

¹ — III, 926.

ной нестигаемости и глубокому проникновению в психологию человека.

Неизбежное лицемерие, которое начинает сочиться из всех пор цивилизованного общества, вновь впадающего в варварство и, следовательно, обязанного лгать и снова лгать, продолжая делать вид, будто следует прежним просвещенным принципам — когда-то религиозным, а ныне одновременно религиозным и либеральным, и покрывая ими действия, противоречащие его устоям, — такое лицемерие порождает (мы это наблюдали сами во время алжирской войны) чрезвычайно колоритные извращения и мысли, и даже набора обычных терминологических клише, к которым Пруст был очень внимателен. Читая о людях, заявляющих, памятуя, что принцесса Германтская — немка и любит Вагнера, а ее муж честно дал себя убедить в правоте ревизионистов: «Каждый раз, как увидите дрейфусара, колупните его слегка, и на вас повеет гетто, заграницей, половыми извращениями или вагнероманией»¹, — трудно не вспомнить об одной фразе, прозвучавшей в 1953 или 1954-м году из уст министра внутренних дел и нацеленной против тех, кто желал мирного договора с Индокитаем: он клеймил их за «интеллектуальные и сексуальные отклонения, идущие из Сен-Жермен-де-Пре». Эти «отклонения, идущие» свидетельствуют о том, что бывают смысловые нелепицы, порожденные бесчестностью, солецизмы, вызванные к жизни лицемерием, к которым вынуждены прибегать те, кто обязан называть что-то его настоящим именем, — не называя, утверждать нечто, не объясняя, что именно имеется в виду; обещать, не давая слова чести, — одним словом, лгать с самым благородным видом. Передовицы Бришо, которые разбирает Шарлюс, перифразы господина де Норпуа, речи, обращенные мажордомом повествователя к Франсуазе с намерением запугать ее, показывают, что все в стране — от министра до лакея — буквально обезумели из-за войны. Пруст доходит до истоков зарождения того набора слов, которым забивают головы толпы, и показывает, как действуют идеологические механизмы, призванные предотвратить малейшую опасность возобновления дискуссий, основанных на дово-

¹ — II, 1185.



дах разума. И никакое определение буржуазного патриотизма не достойно быть завещанным нашим потомкам более, нежели статуарный в своем совершенстве образ госпожи Бердюрен, читающей в утренней газете хронику с театра войны и новости о новой торпедной атаке на «Лузитанию» — и при этом окунающей в свое кофе с молоком рогалик, заказать который, вопреки ограничениям военного времени, ей удалось благодаря рецепту, выписанному доктором Готтаром (по сему случаю врач не убоился засвидетельствовать как профессионал, что данный рогалик — единственное лекарство, способное излечить его пациентку от мигрени).

Что могло позволить Прусту, несмотря на немалую осведомленность в политической экономике и социологии (так, когда повествователь и Сен-Лу читают Прудона, кажется, будто они изучают какого-то хитроумного поэта), избежать влияния среды и ослепления собственной эпохи? Видимо, сами по себе размышления о психологии истории, о политиках, о судьбе социального класса могут привести к истине; к тому же нередко общественная несправедливость сильно корежит психику нормального писателя, и ее вывихи воспринимаются моралистом, мемуаристом, романистом непосредственно, в их связи с причинами, их породившими. Но достаточная тонкость в восстановлении всего комплекса исторических факторов, обуславливающих психологический климат, — удел немногих пишущих, и среди них Пруст, Монтень, Лабрюйер, Флобер, но ни в коем случае не Сен-Симон или Бальзак, каковые, напротив, придерживаются политических воззрений, противоречащих тому, что вытекало бы из их собственных наблюдений. Здесь нужно обостренное нравственное чутье, вещь редкая сама по себе; именно она даже при отсутствии специального политического образования позволяет осознать несправедливость жизни того слоя, к которому сам принадлежишь, его нравов и обычаев, сделавшихся повседневной рутинной и обычно не подвергаемых суду совести.

Нельзя иметь ничего общего с фанатиками — таков урок, данный нам Прустом в самый разгар шовинистической истерии в духе Барреса. Хитрость фанатика в том, что он в качестве отправных точек опирается на весьма почтенные понятия: благо народа, национальная гордость, процветание, принесенные жертвы и тем самым затыкает





рот любому, кто обвиняет его именно в подобном интеллектуальном и нравственном жульничании. Вот почему нельзя идти на компромисс с несправедливостью, ни выжидательно застыть перед лицом лгущих, ни одобрительно относиться к насилию или же самому принимать участие в общем безумии нетерпимости. Нетерпимость же по определению не принимает в расчет никакие аргументы, исключает «обмен мнениями» со своими противниками, не пытается победить умом или страстью, но только силой, лишь тактика с позиции силы — ее конек и поле для постоянных совершенствований. Думать, что если не злить ее адептов, то они успокоятся сами, значит заранее склониться перед их жадой экспансии — неутолимой и безграничной, поскольку не основанной ни на праве, ни на здравом смысле. Подобная наивная тактика самоубийственна: от людей во власти предрассудков нечего ожидать благодарности.





Глава IV
ЛЮБОВЬ

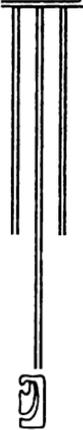
Ибо надежда живет, что способно то самое тело,
Что разжигает огонь, его пламя заставить угаснуть.

*Луcretий. «О природе вещей»,
гл. IV, 1085–1086*





Строки римского поэта, взятые нами в эпитаф, вполне выражают два чувства, борющихся в сердце повествователя «Пленницы». Впрочем, они присущи страсти вообще: желание полностью погрузиться в собственные переживания и потребность бежать от сердечных мук; потребность превратить любовь в единственную точку соприкосновения с реальностью и ощущение, что именно она ежесекундно отрывает нас от действительной жизни, отвращает от ее простейших удовольствий; страсть переживается как высшая, хотя и недостижимая, точка чувственного восприятия мира, притом единственно истинная, и одновременно — как истощение душевных сил, ослепление, неспособность наслаждаться зрелищем мимотекущей жизни, отдаление даже от самих любовных наслаждений. Наконец, страсть трактуется как единственное лекарство от нее же самой, от ее самодовлеющей силы; ее стремятся навеки сохранить в душе и одновременно мечтают от нее **освободиться**, желательно разом, повернуться к ней спиной, подобно платоновскому узнику, избежать ее влияния, примирившись с ней, не введя ее в должное русло, но резко направив свой взгляд в другую сторону, где столь желанный предмет отсутствует.



Однако второму искушению мы, по правде говоря, способны поддаться только в собственных мечтах. Зрелище этого мира, любезное нам разнообразие возможных перспектив нашего в нем обитания и иных способов устроить жизнь привлекательны для нас лишь постольку, поскольку страсть временно ослабла и наступило пресыщение, а следовательно, мы не так тяготимся нашей зависимостью от нее. Но если жизнь, так сказать, ловит нас на слове или, что также случается, на собственный крючок попадаемся мы сами, тотчас после того, как страсть перестает заполнять все наше существование, начинаются жестокие муки души, и мы удостоверяемся, что любовь не только наполняла все наше бытие, но была неперменной и чуть ли не единственной гарантией нашего существования. Если ранее нам представлялось, что именно из-за нее мы лишены радости от созерцания молодой зелени, так и не выбрались, откладывая со дня на день, на выставку живописи, которую так хотели посетить, не повидались с другом, не находя времени даже позвонить ему, то теперь мы вынуждены признать, что отсутствие предмета нашего чувства еще более сковывает наши возможности, ибо возлюбленная оказалась единственной посредницей между нами и внешним миром, подобно кораблю, несущему нас по волнам, хотя и отделяющему от воды. Выходя с Альбертиной, Марсель чувствует, как она делается ему все более чужой и чуждой, превращается в преграду между его желаниями и жизнью множества прочих людей; их взаимное чувство вступило в такую фазу, когда каждый замыкается наедине с собственными мыслями и оба знают об этом; причем эти одинокие раздумья ни к чему не ведут: любое осуществление желаний невозможно, пока страсть еще довлеет над ними; наслаждения, просто душевный покой, стремление чем-нибудь заняться, лелеемые в воображении, сохранили бы свою притягательность только в том случае, когда и партнер остался бы к ним причастен, — в этом-то и заключается противоречие их мечтаний и действительного состояния духа. Ведь достаточно самого маленького укола ревности или просто отъезда Альбертины, чтобы стало понятно: выбор между страстью и другой жизнью — мнимый, на самом деле следовало бы выбирать только между любовью и смертью либо безумием. (Конечно, опыт подсказывает, что в большинстве случаев



«смерть» или сумасшествие так и не наступят, но одержимый страстью не находит иных терминов для определения подобной альтернативы).

Вот почему выздоровление от страсти столь же подвержено случаю, как и ее зарождение. От нее нельзя освободиться по собственной воле, следуя доводам рассудка, как нельзя и укротить ее, оставаясь в ее власти, укоренить в повседневном быту. Скорее сама жизнь теряет налет повседневности, ибо страсть с ее разлуками и встречами, с добровольным затворничеством, которое, как в «Пленнице», кажется недостаточно полным, подвергает нас постоянным испытаниям. Вот еще почему разговоры влюбленных о себе самих кажутся нам бесплодными, а их проблемы — неразрешимыми. Неразрешимыми потому, что счастливая страсть еще более недостижима, ее труднее насытить; бесплодность же оттого, что ни о чем нельзя выразиться с должной ясностью, просветление наступает только с исчезновением самого чувства, то есть когда угомонится безнадежное тревожное ожидание того, как поступит партнер. Но с угасанием любви и противоречия, порожденные ею, не разрешатся, а временно устроятся с глаз, ибо спор между двумя людьми, сделавшимися снова чужими друг для друга, перестанет кого-либо волновать (к этому я еще вернусь в главе, посвященной прустовскому пессимизму). По словам Ларошфуко, когда двое перестают любить друг друга, им еще труднее расстаться. Однако когда любишь, самый решительный разрыв не оставляет ощущение чего-то недействительного, неокончательного. А значит, вопреки очевидности, он невозможен. Как утверждает Пруст¹, в страсти расставание никогда не бывает добровольным. Со стороны того, кто берет на себя (вернее, делает вид, что берет) инициативу первого шага, это лишь попытка отставить в сторону все проблемы, связанные с его страстью или, как целомудренно выражаются, с его «отношениями», притом разом покончив с остатками личной независимости, с маленькими милыми дерзостями и большими тревогами, «все начать сначала», «вдохнуть душу и жизнь» в угасающее чувство.

Если в критике снобизма Пруст избрал самую трудную

¹ — III, 341 н сл.



дорогу, то здесь он сильно облегчил себе задачу, сделав объектом страсти Альбертину, существо по натуре неверное и склонное к изменам. Его рассказ много бы выиграл и стал еще совершеннее, если бы он поведал о том, что я резюмировал в предыдущих пассажах применительно к возлюбленным, хранящим друг другу верность.

Какие сомнения в себе самом, какая жажда представить в самом невыгодном свете страсть, уже при ее зарождении предвкушая, какой она **станет**, когда любящие вступят в саморазоблачительный период выяснения отношений! Ведь в конечном счете повествователя в «Поисках» всегда либо обманывают, либо отвергают. Он влюблен в госпожу де Германт, еще не зная ее, и разумеется, без взаимности. Жильберта, Альбертина — существа, чьего расположения ему, несмотря на все старания, так и не удается добиться. Никогда не идет речь о том, чтобы он сам устал от чьей-либо привязанности, он может разве только обессилеть от упорного и демонстративного сопротивления любимой женщины. В отличие от многих других, Пруст никогда не изображает себя человеком, заставляющим страдать других, любимым более, нежели любит сам. Много смирения и полное отсутствие мужского тщеславия, например, в том, что он ни на секунду не допускает предположения, что одно лишь его обаяние отобьет у его партнерш охоту ему изменять: ему приходится пускаться на всякие хитрости, окружать их бдительным вниманием, что, впрочем, ни к чему не приводит: прустовские возлюбленные, причем не только персонажи его романа, ждут лишь случая получить трехминутную передышку, чтобы «поразвлечься на стороне»¹. И едва отвернешься, глядь, а они уже улизнули в туалетную комнату вслед за метрдотелем. Почему Рашель в ресторане принимается «строить глазки» молодому соседу по столику — не только для того, чтобы позлить Сен-Лу, но (автор подчеркивает это) и для того, чтобы потом действительно найти способ последовать за незнакомцем; а вот зачем ей пускаться в интрижки **именно в этот день** (ведь Сен-Лу почти никогда не бывает в Париже), если не для того, чтобы проиллюстрировать любимое автором предположение о потребности **ускользать**, как

¹ — II, 165.



присущем всем женщинам свойстве души? Ведь в данном эпизоде такое поведение совершенно излишне, ибо Рашель крайне редко остается под контролем Сен-Лу. Для Пруста всякий любящий нелюбим. Вероятно, именно поэтому, невзирая на жестокие приступы ревности, его любовь никогда не переходит в ненависть, а рисунок развития любви-страсти радикально отличается от того, что обычно происходит в трагедиях Расина. Вот еще один постулат, коего придерживается повествователь: в любви невозможно отомстить, либо потому, что разрушительная мощь ревности обрушивается на самого ревнивца, либо из-за того, что у него пропадает самое малейшее желание поддаться подобному соблазну. Впрочем, верно и то, что из-за полного отсутствия самолюбия он всегда оказывается в этой последней ситуации. Ведь у Пруста смирение возведено в принцип, равно как и отсутствие доверия в свои возможности и укоренившееся убеждение, что «женщины нашей жизни» пребывают лишь в двух ипостасях: они либо пленницы, либо беглянки, пока не становятся совершенно безразличны нам.

Хотя, когда охлаждение уже наступает либо страсть еще не успела разгореться, бывает, они и «бросаются нам на шею», как Жильберта. А не испытывая любви-страсти, можно, вовсе к тому не стремясь, пробудить в другом некие желания и склонности, даже предвестники сильного чувства, но именно при условии, что сам остаешься совершенно равнодушным. Все происходит так, как будто влечение тотчас обращает партнера в бегство, не может вызвать в ответ ничего, кроме страстного отторжения. Любимое существо можно удержать около себя, как откровенничает с бароном де Шарлюсом Морель, только когда ему это выгодно, «в известном смысле благожелательность — самый надежный защитник».

Конечно, в подобной механике слишком много упрощенного: когда я хочу тебя, ты меня не желаешь, когда ты хочешь меня, не желаю я. Подобные психологические наблюдения, вероятно, можно отыскать у какого-нибудь Андре Руссена или Жана де Летраза. Пруст совершенно напрасно предлагает подобное отрицание взаимности как единственную возможность. Неправда, что так бывает всегда. Но по Прусту, даже если возможны исключения, так всегда **должно быть**. Надобно особое вмешательство

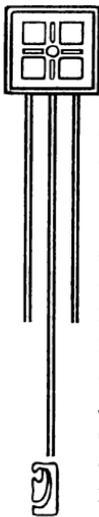


случая, то самое пресловутое «стечение обстоятельств», чтобы произошло иначе. А когда кажется, что, наконец, «все образовалось», это иллюзия, ибо по своей сути так называемая взаимная любовь продолжает быть неразделенной. В ней слишком много места отводится недоразумениям, недоговоркам, лжи, кроме разве того редкого и очень краткого момента, когда здесь приходится вновь обратиться к слишком простому, но прельстительному определению случайности — мы наблюдаем «две серии независимых друг от друга совпадений». Но от какого-нибудь Летраза Пруст отличается прежде всего тем, что для него закономерна (он возводит это в общий закон) ситуация, когда партнер поддается нашему желанию либо слишком рано, либо запоздало, а отсюда и бегство его зависит менее всего от обстоятельств, а более — от того, что каждый раз чувства двух людей не совпадают по своей зрелости и природе. Когда мы не желаем кого-то, ему нравится предлагать себя нашему вниманию — но именно потому, что мы к этому стремимся в весьма малой степени. А вот когда желание превращается в страсть, то же самое «предложение себя» выглядит просто смешным. Внезапный переход от одного состояния чувства к другому дан в эпизоде возвращения повествователя с Альбертиной по железной дороге (в конце «Содома и Гоморры»). Сначала Альбертина надоедает рассказчику и злит его, ее присутствие слишком навязчиво для того расположения духа, в коем он пребывает. Затем после фатальной фразы о мадемуазель Вентей уже ничто не способно утолить постоянной потребности повествователя в том, чтобы она была рядом. Ведь по сути нигде в «Пленнице» прямо не сказано, что Альбертина не любит-таки рассказчика. Жизни, которую они ведут, могут позавидовать многие влюбленные. Даже эпизодические интрижки Альбертины не идут в сравнение с тем баснословным благодеянием, которое она оказывает самим фактом своего пребывания рядом, поэтому встает вопрос, являются ли они подлинной причиной страданий героя-повествователя? Рок, царящий в «Пленнице», имеет более глубокие корни. Крах страсти неизбежен, он принадлежит самой ее природе, и поиск доказательств неверности, обнаружение таковых — в своем роде только внешнее подтверждение общего закона: о них можно с тем же основанием, что и о Боге, сказать, что ежели бы их не было, их



стоило бы выдумать. Не обнаружение неверности разрушает страсть, но убежденность в невозможности счастья в страсти побуждает искать доказательств измены, а к тому же делает саму измену неизбежной, ибо что не является изменой в глазах страстно влюбленного? Сам объект жестокого влечения, затуманивающего наш ум, становится вместилищем измены уже по той причине, что мы влюблены.

Почему подобное происходит? Пруст описал такое состояние, когда мы можем сознавать незначительность или малую привлекательность предмета нашего влечения и тем не менее любить его, страдать от его потери, потому что он играет роль посредника между нами и любовью, открывает нам двери в ту жизнь, где любовь существует, избавляя нас от скуки бытия; в той новой жизни мы никогда не терзаемся одиночеством, что бы с нами ни происходило, вернее сказать, мы никогда не ощущаем одиночества, ибо сам факт наличия другого и **возможность** общения с ним создают постоянный эффект присутствия. Иногда он вызывает доuku, и мы стремимся к одиночеству. Ведь нам только кажется, что мы побороли одиночество. Оно притаилось в тайниках души, над ним тяготеет заклятье, с годами рано или поздно настанет день, «печальный, как зимняя ночь», когда повествователь признается себе, что только деньги, а не любовь способны доставить одноразовое удовольствие в постели с «некими созданиями, с которыми второй раз встречаться не станешь». Но до той поры любовь существует не потому, что мы встретили достойную пару и радуемся взаимности; напротив, мы любимемся **для того**, чтобы проникнуть в царство любви. Значит, в понимании Пруста любовь не принадлежит нашему внутреннему миру, где она довела бы себе, а ее предмет отнюдь не служит для нас лишь предлогом, подобно экрану, на который проецируются наши потаенные навязчивые идеи и страхи; конечно, при подобной проекции нельзя полностью исключить и лицо случайной встречной, в которую мы могли бы влюбиться, но часто



это лишь «пустое пространство, на котором действуют только тени наших желаний»¹. Но при всем том наша потребность любить направлена вовне, она является ощутимым знаком стремления убежать от самого себя, хотя и обращена не на объективные «свойства» и «качества», присутствующие именно тому, кого мы избрали. Напротив, мы пытаемся **при посредстве того, кого любим**, обрести вне и помимо него способность быть влюбленными в предмет своих вожделений и ждать ответного чувства. Вот почему мы абсолютизируем все свойства того или той, в кого влюбились: предмет наших устремлений одновременно служит единственным проводником в царство любви, на пути туда он наш попутчик и соратник, хотя мы и сомневаемся в его надежности, ибо конкретный индивидуум, которому препоручила нас судьба, — существо, далекое от идеала, подверженное переменам настроения и причудам, склонное к неискренности, к поверхностности чувств и мыслей, а подчас и глупости, душевной вялости, короче, она может оказаться далеко не лучшим, а подчас и худшим проводником и попутчиком из всех возможных. Вот почему еще, поселившись в нашей душе и захватив ее безраздельно, партнер в то же время остается для нас чужим. Даже в те моменты, когда мы считаем, что потеря его хуже тысячи смертей, в повседневной жизни нам случается поглядывать на него весьма сардонически и с покорностью либо раздражением подмечать его неизлечимую заурядность. Затем, когда он перестает служить объектом нашей влюбленности, он, прежде занимавший все наши помыслы, делается для нас не менее далеким и чуждым, нежели все прочие. Мы даже перестаем испытывать любопытство к тому, что приключится с ним после разрыва, хотя продолжаем интересоваться теми, кто был от нас гораздо дальше и к кому мы относились без особой теплоты. Но с этими последними наши отношения устанавливались, основываясь на свойствах, присущих им независимо от нашего желания и воли; мы связаны с ними прочно, потому что причины, обуславливающие нашу приязнь, основаны на пусть и незначительных, но мало изменяющихся со временем предпосылках. Напротив, индивидуальность дотоле неза-

¹ — III, 1045.



висимого от нас существа, к которому мы вдруг воспылали любовью, совершенно уничтожается в наших глазах, когда тает наше чувство. Так Пруст, получив из Венеции телеграмму, по ошибке подписанную именем Альбертины¹, и на секунду поверив, что она еще жива, не испытывает даже **любопытства**, желания с ней свидеться хоть на минуту, и отнюдь не из боязни испытать боль, а из-за полного отсутствия интереса. Мы столь далеки от некогда любимых нами женщин, что испытываем к ним некоторую теплоту только после их смерти, неоднократно повторяет он в «Обретенном времени»². К примеру, желая вновь встретиться с Жильбертой, он уповает на ее посредничество, поскольку у нее он мог бы познакомиться с молодыми девушками, посещающими ее дом. Индивидуальность бывшей возлюбленной, к которой мы перестали испытывать прежние чувства, не содержит в себе, за редкими исключениями, ничего такого, что заставило бы нас навещать к ней в гости, предпочтя ее тысяче других людей. А посему, быть может, единственный способ изгнать из души страсть, даже зарождающуюся, заключается не в попытках проверить себя, вновь и вновь обнаруживая, сколь она нестерпима, а в умении избегать всякого реального контакта с ее предметом; последний тогда как бы дематериализуется, хотя как источник возбуждения чувства все еще существует, однако чем реже он станет служить материальным проводником нашего любовного томления, тем быстрее он утратит это свойство. Вот единственный случай в прозе Пруста, когда время действительно оказывает свое влияние, причем каждодневно романист копит часы и дни разлуки. Лишь сила реальных вещей, а не разума и тем более чувства побеждает нашу влюбленность.

Таким образом, предмет нашей страсти не является тем, кого мы любим, но тем, кто дает нам возможность любить. Обычно в прустовской трактовке любовного чувства усматривают банальный скептицизм, сводящий страсть к кратковременному психологическому состоянию возбуждения. На самом деле автор «Поисков» здесь следует пла-

¹ — III, 644.

² — III, 695.

тоновской идее: в действительности нам предстают существа из плоти и крови, они многообразны и изменчивы, а нас влечет пребывающий вне их некий предмет любви, вечный, незапятнанный и неизменный. Но лишь через посредство первых мы можем осознать присутствие этого нетленного прообраза страсти. «Каждое отдельное чувство — лишь частица универсальной любви¹». Как и в искусстве, индивидуальный объект пробуждает в нас тоску по драгоценной и неуываеваемой реальности. Подобно трем деревьям Гудимениля, он служит призывным сигналом, освещающим, словно вспышка молнии, врата некоего царства, запрятанного глубоко в тайниках нашей души, глубже, чем то, что извлекает на свет наша память, бессильная очертить нам даже контуры неведомого мира. Вот в чем коренное отличие того урока, который повествователь извлекает, глядя на деревья Гудимениля², от его же размышлений, навеянных воспоминанием о печенье «Пти-Мадлен» или видом неровных плит на набережной Конти.

Но Платон хотя бы верит в действительное существование этого трансцендентного мира, ответ которого проникает в сознание наделенных чувствами существ. Красота, телесное и прекрасное в искусстве способны стать достоянием будущего или быть преданы забвению, но они уже исполнили свою задачу промежуточных ступеней приближения к высшему царству, в их падении — начало освобождения разума. У Пруста, не верящего в существование трансцендентных свойств мира, уничтожение красоты непоправимо. Отсюда та неизбывная обреченность, с какой тень любви преследует людей, пытаясь свести их друг с другом, подобно кредитным бумагам, переходящим из рук в руки и позволяющим раз двадцать совершить покупку, хотя никто ни разу не оплатил и не мог оплатить их реальными деньгами³. Те его персонажи, что пытаются разменять неразменные реалии универсальной любви, действуют и чувствуют в согласии с учением Платона, гоняясь за абсолютном, коего не способна вместить их собственная несовершенная и изменчивая натура; на самом деле у них

¹ — II, 120.

² — I, 717-719.

³ — Прекрасный пример тому см.: III, 984.



нет ничего, кроме самих себя, они себя и приносят в дар, возбуждая желания и страсти, удовлетворить которые им самим не дано. Вот почему любовь признает свое родство лишь со страданием. Ни одно существо само по себе не способно внушать это чувство. Каждый из тех, кого любят, и все они вместе могут внушить лишь жажду некоего Верховного Блага, превосходящего их возможности. Однако подобного Верховного Блага в прустовском мире не существует. У него изощренно добросовестный эмпирический разум оказывается на службе у облеченной в мистические покрывала чувствительности, притом из любви к истине ум отказывает чувству в праве получать то иллюзорное удовлетворение, на которое алчущая любви натура яростно претендует. Было бы легче поступить иначе, например, написать что-либо вроде: «Ты бы меня не искал, если бы уже не нашел». Было бы удобнее с философическим спокойствием поторопиться извлечь позитивную сущность из негативного содержания, знание из неведения, надежду из отчаяния, либо же, следуя художническому инстинкту, из самого отчаяния исторгнуть некие прекрасные миражи, создающие долгоживущую иллюзию того, что отчаявшийся человек на самом деле способен почерпнуть толику наслаждения и в этом скорбном чувстве. Пруст не делает ни того, ни другого. Он просто констатирует противоречивость человеческого существования. Скептически он не от недостатка чувствительности и отнюдь не думает отрицать жажду невозможного удовлетворения высших страстей, однако из того факта, что он сам испытывает тягу к абсолютному блаженству, он не намерен делать вывод, будто предмет, на который направлено подобное устремление, обязан существовать в какой угодно реальной форме и ждет не дождется, как бы ему понравиться. Писатель считает, что людей мучит жажда того, чего нет. И ничего более — в том и вся суть.

Следовательно, жизнь по сути трагична, и ее трагизмом пропитано все прустовское повествование, хотя у многих создалось впечатление, что в «Поисках» при всей их гениальности слишком много милого снисхождения к несколько искусственным или, по крайней мере, слишком тонким переживаниям героев, тоскующих в роскошной обстановке изысканного одиночества. Сам же писатель замечает: «Жестокий закон искусства в том, что все обречены смер-



ти, и мы сами умрем, чтобы выросла новая трава (...) и новые поколения могли бы прийти, чтобы, не вспоминая тех, кто забылся вечным сном у них под ногами, устроить веселый завтрак на траве»¹. Истоки подобной жизнерадостности в том, что Пруст не гримируется под трагика, не делает трагичность существования отдельной темой, не видя в ней самодовлеющего смысла, ибо как раз это и значило бы «заниматься метафизикой», подобно тому, как многие пишущие чрезмерно эстетизируют тоску и боль, смерть, грядущее ничто и т.п., придавая им почти что соблазнительный вид, представляя их животворящими началами, без особого на то права претенциозно утверждая, что в них самих можно найти разрешение от всех бед человечества. Впрочем, Пруста упрекают то в излишней тонкости, то в чрезмерном упрощенчестве. Справедливо и то, и другое. Он изыскан в описании «того, что происходит», в повествовании о реальных событиях, а его аналитические пассажи, коими он сам так гордился, чаще всего являются не интерпретацией или разъяснением, а простым продолжением рассказа либо описания, поскольку реальность все еще продолжает в тот момент стоять перед его мысленным взором; с другой стороны, он упрощает, когда подытоживает то, что подсказывает ему собственный опыт, и выводит что-то вроде общего заключения о свойствах жизни, ибо в этом случае главный «упрощенец» — сама действительность; именно она запрещает нам, ежели мы не боимся впасть в бессмысленное жонглирование красивыми словами, идти далее констатации одной-двух истин, столь же очевидных, сколь и не поддающихся рациональному истолкованию. Меж тем сама мысль, что некое явление способно не поддаваться пониманию и оставаться истинным, нам отвратительна, поскольку подобное признание способно разом покончить с нашими упражнением в интеллектуальной изысканности. Нам необходимы истинные, и притом поддающиеся объяснению вещи или же нечто вовсе непонятное, но таящее в себе бесконечное множество возможных толкований. Однако непонятное можно снабдить лишь весьма банальным комментарием (по крайней мере с точки зрения его содержания), а это нас глубочай-

¹ — III, 1038.



шим образом оскорбляет, и мы не желаем слышать ничего подобного. Отсюда, например, столь малое уважение изысканных умов к мыслям Монтеня о смерти, весьма похожим, кстати, на те, к которым пришел и Пруст.

Многие комментаторы Пруста утверждают, что в его изображении любовное чувство — плод определенной эпохи и вполне конкретного социального слоя. В том, что касается формул галантного обращения и выражения связанных с ними эмоций, это справедливо. Но сами свойства любви в его прозе, как мне представляется, принадлежат литературам всех стран и классов, соответствуют нравам всех народов или, если точнее выразиться, вовсе не зависят от национальных нравов и обычаев. Разве прустовская ревность — продукт изысканного уклада французской крупной буржуазии конца прошлого века? В той среде старались, напротив, избегать скандала и смягчать подобные конфликты, ибо в принципе ревность — удел бедных слоев, людей необразованных и некультурных. А выражение «любовный недуг» свойственно не только богатым эстетам Прекрасной Эпохи. И не у одного Пруста ревность сравнивается с врожденным заболеванием, лейкоемией или туберкулезом¹.

Ведь не способна зажить застарелая язва, питаюсь;
День ото дня все растет и безумье и тяжкое горе,
Ежели новыми ты не уймешь свои прежние раны², —

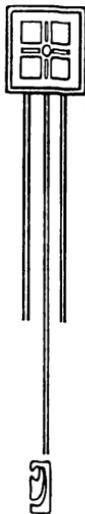
пишет Лукреций, говоря о любовном недуге, который нельзя подпитывать новым страданием; подобные же образы возникают и у иных авторов, исходящих из самых разных принципов эстетики, так что создатель «Поисков» не одинок, когда замечает, что лекарство лишь затягивает и усиливает болезнь: ведь довольно мимолетного сближения — и прахом идут все старания накопить достаточно дней и месяцев разлуки.

Ma blessure trop vive aussitot a saigne³, — говорит расиновская Федра. И когда Пруст сравнивает страсть с инток-

¹ — III, 644.

² — «О природе вещей», гл. IV, 1068–1070.

³ — Букв.: «Моя слишком свежая рана тотчас начала кровоточить»; в переводе Мих. Донского: «...Открылась рана вновь. В крови пылал не жар, но пламень ядовитый...» — *Прим. перев.*



сикацией, разве не приходит на память старинный образ любовного напитка? Встречающийся и у Феокрита и Тибуллы, и в сказаниях бретонского цикла, он в нынешнем веке переведен на язык современной психологии именно автором «Поисков утраченного времени», представляющих своего рода «Тристана и Изольду», переделанную Клодом Бернаром? Вся симптоматика страсти, тревожная навязчивая подавленность ревности предстает нам в настолько явном виде, что метафоры из области физиологии сами напрашиваются на язык нынешних поэтов, когда им приходит в голову описать присутствие **ЭТОГО САМОГО**, одновременно чуждого нам и неотъемлемо сросшегося с нашей природой. А изображение человека, выздоравливающего от подобной напасти, притом, что исцеление одновременно желанно и ненавистно, необходимо и невозможно, вовсе не свидетельствует о знакомствах Пруста в медицинских кругах.

* * *

Поговорим теперь о средоточии всех переживаемых и изжитых страстей с их возникающими и тающими миражами — о таинственном человеческом существе, которое мы любим вопреки нашему и его желанию, изменчивом и при этом неизменном, изученном вдоль и поперек, как если бы что-то зависело от его внутреннего мира и натуры, но удивляющем нас неожиданными поступками, о существе, которому все время мы втайне угрожаем отлучением, сомневаясь, поддаваясь нашептыванию внутреннего голоса, твердящего, что не случись неких совпадений, судьба иначе бы обошлась и с нею, и с нами. Так вот, существует ли на самом деле подобное средоточие наших помыслов или мы обязаны обвинить во всем лишь иллюзию, порожденную нами самими? Повествователь «Поисков» постоянно колеблется меж двумя этими предположениями, превратившимися в навязчивые идеи. Часто он склонен объяснять все иллюзией; например, в любви — состоянием души влюбленного. Но еще чаще он противоречит себе, уточняет свою мысль, опровергает себя, так и не доходя до предположения, что любимое существо



впрямь может обладать властью доводить нас до такого иступления. Бывает, что Пруст вовсе упраздняет объект приложения чувства: нам вовсе он не нужен, чтобы любить, утверждает он, и напротив, именно в его отсутствие мы любим сильнее, например, после его гибели, когда уже сама мысль о взаимности запретна. В «Новой жизни» Данте вдруг посередине повествования испытывает своего рода облегчение оттого, что потерял надежду, не перестав любить, и формулирует принципы «нового сладостного стиля», дающего возможность описать, как влияет на поэта любовь в полной независимости от самого возлюбленного предмета, когда не ждешь ответного признания, даже не надеешься увидеть обожаемое существо на этом свете и потому именно получаешь свободу любить **бесконечно**. Так и Марсель Пруст на недоуменный вопрос некоего молодого человека, удивившегося, прочтя строки о том, что достойно сожаления, когда любимая девушка действительно существует, отвечал (цитирую запись, сделанную его собеседником), «что в этом нет ничего необычного, поскольку если бы вместо ответа [девушки] я получил бы известие о ее смерти, я, разумеется, испытал бы жесточайшую печаль, но **избежал бы неотвратимой деградации собственного чувства**»¹. Действительно, если обратимся к «Беглянке», мы увидим, что физическое исчезновение объекта не уничтожает тотчас же ни ощущение зависимости в душе повествователя, ни его ревность. Связи не рвутся быстрее, нежели просто во время долгого отсутствия любимой женщины. Ничто не позволяет ожидать скорого ослабления страданий, «овнешнения» их, отстранения рассказчика от собственной боли; его муки совершенно те же, как если бы от него сбежали и Альбертина не умерла, он только как бы каменеет, не терзаясь приливами и отливами душевных терзаний.

Иногда у Пруста любовь все-таки зависит от некоторых свойств любимого существа, он тотчас торопится отметить, что данные свойства сами по себе были бы недостаточны для того, чтобы объяснить происхождение страсти. По правде говоря, если бы писатель ограничился тем, что

¹ — Emmanuel Berl : «Sylvia», 145 eddit., pp. 153-154. — *Подчеркнуто мной.* — Ж.-Ф.Р.



постарался отыскивать все причины влюбленности только в том, кто любит, такая отправная точка выглядела бы не слишком убедительной. То же случилось бы, если бы он ограничился объяснением, что-де, мол, корень всего — в том, кого любишь. Не большего успеха он добился бы, объяснив, что любовь проистекает из стабильного сочетания обеих причин. Но что составляет собственно сюжет его повествования о любви, так это постоянное блуждание от одной гипотезы к другой, сомнения и колебания рассказывающего по поводу природы того, что он испытывает. Поскольку «Поиски» — не трактат о страстях, но история нескольких проявлений страсти, противоречия и столкновение односторонних ее трактовок принадлежат определенным моментам и периодам этой истории, относятся к тому бесконечному диалогу о любви, что ведут сами с собой те, кто одержим любовным томлением. При взгляде с такой точки зрения перемены во мнениях сопровождают изменения в самосознании повествователя, становясь сами по себе составной частью романа. Абсолютный скептицизм фразы в финале «Обретенного времени», где говорится о любви как об «отражении наших вожделений», не зависящим **ни от одной** из характерных черт предмета наших помыслов (что явно не является истинным), принадлежит уже умирающему, у которого «грусть все еще подавлена усталостью». Не так в «Девушках», «Содоме и Гоморе», «Пленнице» и даже в «Беглянке». Действительно, автор нарисовал довольно точные портреты женщин, способных пробудить страсть и наделенных некоторыми общими чертами (и, быть может, скептицизм относительно основательности внушаемых ими чувств, колеблющихся от полного приятия до столь же решительного отрицания, — всего лишь еще одно немаловажное проявление любви, и тогда все теории любви-уважения — не более чем попытка защитительного оправдания и стремление заклясть собственные сомнения). Точность прустовских описаний, вероятно, замутнена нечеткостью идей и постоянной смелой ориентиров в суждениях об одном и том же явлении, характерными для того странного персонажа, каким является рассказчик в «Поисках», но тем не менее ему удастся создать некий обобщенный портрет возлюбленной.

Сексуальные влечения в прустовском повествовании, в сущности, развиваются по трем направлениям и подразде-



ляются на три категории, каковые способны, налагаясь друг на друга, сосуществовать в психологии одного человека, хотя и в таком случае они не сливаются и легко вычленимы. К первой категории можно отнести «горничную баронессы Пютбюс». Здесь доминирует ярко выраженное желание, требующее немедленного удовлетворения; таковы неожиданные выходки Альбертины и ее подружек в отдельных кабинетах, мадемуазель д'Оржевиль, посещающая дома свиданий, жест рассказчика в Донсьере, когда тот внезапно обнимает девицу, прислуживающую ему за ужином, и, задув свечу, сует ей деньги, чтобы она не сопротивлялась... Большинство этих женщин не более чем создания воспаленной фантазии, повествователю не удастся, если так можно выразиться, наложить на них руку. Год за годом он вспоминает о «первой горничной госпожи Пютбюс», но даже под конец его не тревожит опасение, что та давно уже стала прикладываться к бутылке. Притягательная сила ее прекрасного тела «в духе Джорджоне» неподвластна времени, горничная госпожи Пютбюс, о которой периодически заходит речь, играет в романе роль вечного эротического символа, подобно тому, как статья в «Фигаро» воплощает литературные устремления героя, с тем, однако, изъяном, что пресловутая статья так и не появится в печати.

Ко второй категории принадлежит «то, что нравится». Здесь, например, уместно вспомнить юную венецианку с «кожей цветочного цвета, представлявшей восхищенному взгляду всю гамму оранжевых и апельсиновых тонов», по поводу которой рассказчик уже прикидывает, хватит ли его состояния привезти ее в Париж, и с чисто художнической грубоватой резкостью, свойственной зажиточным людям, роняет: «Это все равно, что перед уходом из жизни напоследок приобрести подлинный тициановский портрет»¹.

Наконец, что касается собственно страсти, Пруст часто настаивает на том, что она зависит от случайности и долго носится в воздухе прежде, нежели найдет свою цель, но он делает это, чтобы легче отличать ее от откровенных плотских влечений и тяги к существам, «которые нам нра-

¹ — III, 640.



вятся». Женщина, которую мы любим, непохожа на тех, кого хорошо знаем, и не просто нравится больше остальных — даже если придать глаголу «нравиться» такое значение, в котором явственно проступает вожделение, как от очарования молодой венецианки. Любой из наших друзей может понять, почему нам нравится та или иная женщина, однако Сен-Лу впадает в полнейшую прострацию, когда рассказчик показывает ему фотографию Альбертины (в «Беглянке»). «Стало общим местом замечать, что иногда уродливые создания внушают необъяснимую любовь»¹. Здесь речь не о том, что Альбертина уродлива: в ней нет ничего экстраординарного. Однако ее вид совершенно не совпадал с тем, что вообразил себе Сен-Лу, предполагая, что его приятель, хорошенько подумав, выбрал настоящую красавицу. Страсть коренным образом отличается от влечения, даже чрезмерного, и доказательство тому — невозможность снова полюбить иначе, как под влиянием еще (или уже) овладевшей душою страсти; никогда последняя не посещает нас в те периоды, когда память о предыдущей страстной любви столь же чужда нам, как и переживания других людей. Лишь испытываемая страсть может дать представление о страсти вообще, и в «Беглянке» Пруст закономерно отмечает в душе повествователя некое, пока еще смутное и ни с чем конкретным не связанное «желание большой любви» как знак того, что тот еще не освободился от тоски по Альбертине². Рассеявшись, страсть становится нам чуждой, точно так же, как, владея нами, она делает нас чуждыми наслаждению и приятным увлечениям. Не завися от качеств (в значении «положительных качеств») любимого существа, именно она и открывает нам его достоинства. Любовь делается необходимым дополнением повседневного существования, обнаруживая перед нами те стороны реальности, какие без нее скрыты от нашего внимания. Оставаясь чувством эгоистическим, она по-настоящему заставляет нас выбраться из своей скорлупы. Но не достоинства возлюбленной, не ее очарование и соблазнительность влияют на наши чувства, а нечто иное.

¹ — II, 437.

² — III, 531.



До того как покинуть Венецию, где он увлекся юной красавицей и почти позабыл о былых любовных невзгодах, повествователь в последний раз чувствует на своих щеках жаркое дыхание любви-страсти, когда в холле гостиницы знакомится с молодой женщиной из Австрии и замечает, что «черты ее лица не имели ничего общего с обликом Альбертины, но свежесть тона, тот же легкий игривый взгляд напоминали о ней. Вскоре я поймал себя на том, что произношу те же слова, что вначале говорил Альбертине, и пытаюсь скрыть от нее схожую сердечную боль, когда она небрежно роняла, что не увидится со мной на следующий день¹». Здесь представляется, что «свежесть тона» имеет как бы больший удельный вес, нежели «апельсинового цвета кожа» венецианки, и пресловутое «она мне нравилась» с тревожной быстротой превращается в болезненное чувство. Почему? Вот основной довод: гостиничная знакомая «обладала той любезной открытостью, что прельщала всех окружающих, хотя объяснялось это тем, что она несколько не интересовалась действиями прочих людей, не проявляя к ним и тени любопытства, равно как и не собиралась никого посвящать в то, что делала сама, прикрывая себя завесой младенчески наивной лжи».

Милые создания, притягивающие к себе страсть (в том смысле, в каком некоторые предметы притягивают молнию), следовательно, прежде всего обладают большей независимостью от нас, способны скрыться, «пуститься в бегство», примером чего служила Альбертина, — те самые натуры, что послужили объектом исследования Фрейда «О нарциссизме», появившегося в 1914 году. Как и в случае с Вебленом, между фрейдовским текстом и прустовской прозой нет никакой прямой связи, однако психологические реалии описаны почти идентичным образом и в одно и то же время. Подобное совпадение отнюдь не является единственным: хотя «Беглянка» написана через два года после фрейдовского эссе и три года спустя после появления другой работы австрийского психиатра «Траур и Меланхолия», оба автора, отправляясь из совершенно разных посылок и не зная друг о друге,

¹ — III, 649.



приходили к впечатляюще одинаковым выводам. Так, в работе о нарциссизме Фрейд пишет: «Кажется очевидным, что нарциссизм, проявляющийся в склонностях человека, становится крайне притягательным для всех тех, кто решился поступиться частью собственного нарциссизма... Очарование ребенка в большой степени кроется в его автономии, недоступности, точно так же, как и привлекательность некоторых животных, явно не проявляющих к нам интереса, например, кошек». А несколькими строками ранее в той же работе можно прочесть: «Нужно признать, сколь велико значение таких женщин (которые любят в партнере лишь его любовь к их собственному «эго») в истории человечества. Они производят самое чарующее впечатление на мужчин не только по эстетическим причинам, — ибо обычно они очень красивы, — но и в силу особо интересного с психологической точки зрения сочетания личностных свойств».

Риском добавить, что подобное сочетание блестящих личностных свойств можно наблюдать не только у женщин, но и у мужчин, как гомо-, так и гетеросексуальной ориентации, а посему все придирки к психологической обоснованности наблюдений Пруста, исходящие из того, что у создателя Альбертины был опыт только гомосексуальных отношений, мне кажутся более обоснованными лишь в части, касающейся тех, «кто нравится» рассказчику, пусть даже очень сильно нравится, ибо в подобных быстротечных приключениях все происходит у гомосексуалистов несколько иначе — по тысяче причин социального и психологического свойства, — нежели у гетеросексуалов; однако подобные упреки теряют смысл, когда дело касается страсти, ибо в ее психологии различия пола несущественны.

Говоря о страсти, Фрейд и Пруст сходятся на том, что ей сопутствует безграничная готовность жертвовать собственным «я» в пользу нарциссического партнера, «существа убегающего», которого в нас привлекает именно сама эта жертвенность, причем он стремится день ото дня расширять ее пределы. А посему страсть по своей внутренней сущности не обязательно явление случайное, ибо человек, к которому мы ее питаем, обладает некоторой вполне определенной психологической предрасположенностью, превращающей его в того, кого должны —



уже в силу собственной нашей предрасположенности — полюбить именно мы. Случайной страсть оказывается для нашего практического опыта, ибо подобных восхитительных существ, объединяющих в себе комплекс свойств, благодаря которым влюбиться в них способны именно мы, вокруг нас отнюдь не мало. Но среди тех из них, что оказываются на нашем пути в течение жизни, выбор диктуется именно пресловутым «случаем». («Это не могло продолжаться долго: ей надо было возвращаться в Австрию...»). Отсюда «удивление» перед «стечением обстоятельств» каждый раз, когда в памяти оживают первые дни любви. А также — та «усталость воли», которая одолевает сознание при анализе подобных случайностей, поскольку разум не способен установить между ними причинную связь. Отсюда же, наконец, предчувствие неотвратимой смерти, охватывающее нас, когда мы ощущаем близость неизбежного финала страсти, захватившей все наше существо, ибо подобные состояния души возможны только как данность: стоит им освободить нашу душу от постоя (используя лексикон армейских квартирмейстеров), и мы вскоре уже теряем способность представить их себе, снова вообразить себя одержимыми подобным недугом. Воспоминания о визуальных впечатлениях («Госпожа Сван под своим кружевным зонтом, словно в солнечных бликах крытой аллеи глициний») обладают большей живучестью, нежели память о сердечных муках, каковые когда-то были сильнее всего остального и отодвигали зрительные образы на второй план¹. Есть известная пикантность в том, что будущий автор «Пленницы» писал в 1893 году в обзоре для «Ревю Бланш»: «Возвращение романистов или их персонажей к теме опочившей любви, способное растрогать зрителя, к несчастью, обычно лишено подлинности».

Без всякого сомнения, Пруст так далеко зашел в жестоким изображении любовных противоречий, чтобы доказать, что даже в том случае, когда предмет наших мучений **достойн** их, он нами любим отнюдь не за свои добродетели и не вопреки им. Мы чувствуем, что он как бы «ускользает» от нас именно в тот момент, когда нам ка-

¹ — 1, 641.



жется, что мы случайно угадали в нем полного или хотя бы частичного обладателя некоего блаженства, превосходящего масштабы его собственной личности. Тут-то для нас и наступает великое искушение вообразить, что это блаженное нечто, провиденное нами и извне осеняющее любимое создание, существует реально. Пруст не поддался соблазну: страсть, как он ее рисует, тщится распознать в конечном объекте бесконечное содержание, какового на самом деле там нет.





Глава V

МОНТЕНЬ
ПО ПОВОДУ ПРУСТА

Весьма вероятно, что наблюдения, которыми я собираюсь поделиться, уже кем-то сформулированы, и, быть может, неоднократно; новы они или нет, меня волнует гораздо меньше, чем то, справедливы ли они.

Хорхе Луис Борхес



Много раз на этих страницах, говоря о Прусте, я поминал Монтеня. В данной главе хочу объяснить, почему я сближаю два этих имени.

«Он бы покрыл себя бесчестьем, появившись он среди нас», — сказал как-то о Монтене Андре Жид, имея в виду, что автор «Опытов», как Буало или Пруст, принадлежит к тем, чей портрет, сложившийся благодаря традиции, сильно отличается от того, какой нарисует воображение непредвзятого читателя. Жид прав: Монтень не является тем добродушным и сладеньким гуманистом, какого нам всегда рисуют. Его традиционный образ настолько очищен от поражающих нас черт оригинала, что это наводит на мысль о некоей цензуре, желающей защититься от него и некоторых его замечаний, которые трудно забыть. В XVII веке такая тенденция весьма очевидна. Паскаль, Арно, Нико, Мальбранш, постоянно нападая на создателя «Опытов», восхищаются им и побаиваются его тени. Они, если позаимствовать слово из современного лексикона, объявляют, что он поотстал от жизни, и все же не в силах не поминать его то тут, то там. Он принадлежит к тем авторам (обычно самым сложным, дающим пищу для множества споров, богатым мыслью и не поддающимся толкованию с первого раза), о которых мож-



но сказать, что они только и существуют для того, чтобы их перегоняли. По закону об образовании философы обязаны перегонять Монтеня в возрасте между восемнадцатью годами с половиной и восемнадцатью годами и восемью месяцами.

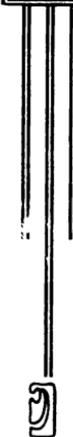
Первое же слово, остающееся в памяти после чтения обличающих его комментаторов, — нерадивость. Прибавим к нему несколько синонимов из того же морализаторского ряда: вялость, равнодушие, нечувствительность, интеллектуальная лень, скептицизм, легкомысленный эпикуреизм, поверхностный философский импрессионизм и т. п. Паскаль многожды упрекает его в «похотливости», словно бы присоединяясь к тем, кто в двадцатом веке назовет порнографом Фрейда. Хулители так неистовствуют, что задаешься поневоле вопросом, зачем бы стольким знаменитым мыслителям обличать подобную похотливость, укорять в вялости, возводить баррикады против такой нечувствительности, клеймить лень и приводить аргументы в опровержение столь поверхностных воззрений. Свидетельство о неполноценности, выдаваемое Монтеню, в частности, философами и религиозными писателями, опровергается самой их неспособностью удержаться от его постоянного порицания. Фактически же, афишируя презрение к его мыслям, предварительно препарированным и упрощенным, они не в состоянии побороть свою робость перед столь монументальным творением, чье достоинство в его высоком качестве, а не в теоретических совершенствах, и, кроме того, связано со всей массой и разнообразием наблюдений в не меньшей степени, нежели со свойствами каждого из них, взятого в отдельности. Читая некоторых его хулителей, нельзя освободиться от подозрений в их лишь слегка приглушенной зависти к человеку, в котором ощутимы все признаки благородной чувствительности, широта взгляда на жизнь и быстрота схватывания ее своеобразных проявлений, ибо образ мира Монтеня слишком обширен, чтобы проекция его уместилась на экране их сознания. Автору охотнее прощают отсутствие ответа на им же поставленные вопросы, чем умение затронуть крайне важные проблемы, чье решение нас не волновало, хотя должно бы интересовало всякого человека: ведь так он убеждает нас в скудости нашей мысли. Монтень всегда дает больше, чем обещает; он принадлежит к таким авто-



рам, как Фрейд или Пруст, от которых всегда можно ожидать неожиданного замечания; их сети отягощены огромным уловом, хотя они не оговаривают предварительно, руководствуясь каким принципом они станут сортировать то, что извлекли на поверхность, либо каким образом увязать только что найденное с существующими ранее воззрениями или устоявшимися моральными оценками. Подобные авторы постоянно сталкиваются с нетерпимостью умов, более всего цепляющихся за теоретическое обоснование, приверженцев определенных «структур» мысли и реальности, а не самой материи существования. Однако приходится признать, что в истории мировой мысли инъекции новой субстанции — вещь гораздо более редкая, нежели доктринальные перелицовки старого материала. Желание видеть менее распространенно, чем претензии предвидеть, жажда открытия присуща единицам, а остальные одержимы манией истолкования. Впрочем, нередко раздаются совершенно бездоказательные утверждения, будто Монтень мыслит расплывчато. Хотя именно он говорит нам: «Я готов целый день лишь одобрительно кивать, если в прениях есть какая-то упорядоченность. Ибо мне важнее не сила и тонкость убеждения, но порядок в мыслях» (Кн. III, гл. 9.). Ко всему прочему, так называемая философская и научная недостаточность Монтеня соответствует — если принять во внимание состояние научных знаний в его эпоху — единственной строго взвешенной позиции, какой только и можно было придерживаться. Монтень ведь жил не в XIX веке и даже не в XVII-м, в его распоряжении не оказалось иной науки, кроме ложных философских постулатов и доктрин. И все направления мысли, против которых высказывается его «скептицизм», — как раз те, что со всей присущей им рутинностью сопротивлялись научным открытиям и выработке философских воззрений, учитывающих достижения ученых. Вставить на сторону какого-либо из признанных тогда направлений мысли из одной только необходимости к кому бы то ни было примкнуть, значило бы высказаться в пользу заблуждения, укрепить собственным мнением препоны, которые ставились столь насущному тогда и уже делавшему широкие шаги интеллектуальному прогрессу. Последняя глава монтеневского труда называется «Об опыте». Как мог Монтень во время, когда она писалась, так близко по-



дойти к знанию будущего, опровергая тех, кто потом назовет его скептиком, каким образом он задолго до Бэкона и Галилея, вдохновляя их на будущие свершения, додумался до проверки теории опытным знанием, очевидными фактами, протестуя, например, против церковного запрета на анатомические исследования, мешавшего развитию медицины? В теории познания невозможно было продвигнуться дальше, учитывая те начатки сведений, что были доступны ему и его современникам, без титанической работы воображения. Однако пусть не говорят, что каждый мог сделать то, что сделал он, ведь кроме него так далеко никто тогда не заходил.



Философы называют скептицизмом неверие ни в какую философскую доктрину, что равносильно для них отсутствию веры во что бы то ни было. Напротив, если поверить им, пришлось бы согласиться, что отдать свои помыслы ложной теории, зная ее ложность, — шаг конструктивный. О том же можно прочесть и в «Опытах»: «Никто не избавлен от того, чтобы говорить глупости, но большой грех — делать их привлекательными» (Кн. III, гл. 1). Впрочем, представители точного знания никогда не выступали против Монтеня, не укоряли его за «интеллектуальное убожество»; только реставраторы догматических, морализаторских и мистических направлений всегда находили, к чему придраться. Конечно, любая теория интересует Монтеня лишь как нечто второстепенное. Его цель — не объяснить, а констатировать, осознать самому и предложить осмыслить другим существование некоего явления, к тому же, повторяюсь, занимаясь при этом отнюдь не теорией сознания, а действительностью. Монтень не антифилософ, он демонстративно афилософичен.

Мальбранш изощряется, выискивая в «Опытах» противоречия, притом вполне очевидные, не скрою, но в той же мере, в какой мы сами противоречим себе, заявляя в августе: «Стоит жара», а в декабре: «Мне холодно». Монтень сам не устает повторять: «Я живописую не то, что есть, но переход из одного состояния в другое» (III, 2). В этой фразе глагол «живописать», может быть, самое важное слово. И еще он говорит: «Я вовсе не поучаю, я рассказываю» (там же).



Из собственно монтеневского «рассказа» комментаторы — ревнители истинной философской веры — понадергали — вот уж действительно: кто про что, а шелудивый про баню! — признаний в интеллектуальной осторожности и представили их исповедью интеллектуального равнодушия, не беря в расчет повсеместное в «Опытах» требование строгой эмпирической выверенности. Как и Пруст, Монтень не позволяет себе инфантильного подтащивания фактов под предлогом поиска неопровержимых причин или столь же легкомысленного оплевывания объективности.

Монтень часто и охотно рисует себя нерадивым и беспечным, имея в виду, что растрогать его нелегко. Такой портрет, не спорю, есть в книге, но он сосуществует и с иным автопортретом, почти во всем ему противоречащим. Вторая автохарактеристика присутствует во многих текстах; так, автор, не стараясь увязать друг с другом противоречивые черты реального облика, объявляет себя страстным, нервическим, снедаемым тревогой, своевольным и порывистым, легко перепархивающим от одного суждения к другому. «Иногда мне не терпится действовать, и воля подгоняет руку, однако такая непоседливость — враг постоянства» (Кн. III, гл. 10). Свойство, совершенно не сочетающееся с томной беспечностью; для него трудность заключается только в первоначальном толчке, а затем он может действовать или трудиться долго, ибо далее это уже не поглощает столько энергии. Здесь Пруст несколько отличается от Монтеня, но в одном они схожи: оба — псевдоленяти. Вечно празднему томлению Монтеня родственна характерная шутка Пруста, на какой-нибудь пятнадцатитысячной странице своей рукописи все еще объясняющего нам с полной серьезностью, что отказался от писательского удела. На самом деле обоим столь же легко начать, как и продолжить. Их заявления по поводу собственной лени и неспособности происходят, следовательно, из другого источника, вероятно, они пытаются справиться с отчаянием перед необъятностью замысла и посему стремятся представить



его себе как нечто случайное, дар судьбы, ниспосланный им помимо их воли, им, кажется, легче, если замысел воплощается помаленьку, от шажка к шажку, после того, как они прилюдно отреклись от его величавой всеобщности и признались в собственной неспособности охватить его пределы. Вот почему не стоит удивляться, когда встречаешь у Монтеня, как и у повествователя в «Поисках», некоторые черты, отмеченные депрессией, граничащей с патологией, нередко переходящей в жестокую меланхолию и даже в навязчивые комплексы недееспособности: «Когда я в плохом состоянии, я погружаюсь во зло; отчаяние лишает меня воли и способствует падению... я подчиняюсь ходу вещей и перестаю считать себя достойным собственных забот» (Кн.Ш, гл. 9). Подобный смерч в душе производит серьезные опустошения, хотя вызывается подчас причинами, принадлежащими к разряду обыкновенных ежедневных неприятностей: бесчинство множества малых зол более оскорбительно, нежели насилие какого-либо одного, даже весьма великого. Поскольку мелкие домашние шипы остры и гибки, они жалют нас сильнее... Я не философ... Стоит мне обратиться лицом к печали, какая бы глупая причина меня на это ни подвигла, мои чувства приходят из-за нее в сильнейшее раздражение, питаются им и доводят меня до отчаяния...» (Там же). Вот почему, когда в той же главе Монтень признается: «Я довольствуюсь тем, что наслаждаюсь жизнью в этом мире, не суетясь», — не надо бы так уж верить, что подобное состояние духа для него естественно, что здесь выражена непосредственная реакция на действительность. Не являются ли подобные декларации мерой самозащиты человека, признающего за собой грех импульсивности, разлагающей душу, и пытающегося из предосторожности притормаживать свои первые побуждения? А когда он пишет: «Если я чего желаю, то всегда вяло и недостаточно», — следовало бы за подобным утверждением разглядеть беспокойство человека, который всегда начеку, который, слишком хорошо зная собственную ранимость, хочет оградить свое достоинство. Недаром эта намеренная приглушенность эмоций так плохо гармонирует с вулканическим взрывом чувств после гибели Бэция и с тем, что омертвление души, вызванное смертью друга, преодолевалось не глубокомысленными словоизвержениями, но новой вспышкой эмоций: «Любовь облегчила



мне душу от удара, нанесенного дружеской рукой» (Кн. III, гл. 4). Известно, какова природа тех, кто пытается излечиться от страдания не отстраненностью чувств, но выбивая клин клином, вытесняя одни переживания другими. И вот тот самый человек, кто всего «желает вяло и недостаточно», способен сказать о любви: «Никакая иная страсть так не поддерживает мои силы. То, что другие, не имеющие, как и я, устойчивого предназначения в жизни, делают из жадности или честолюбия, к чему их побуждают ссоры и судебные дразги, я способен с большей легкостью проделать, движимый любовью: она и только она придает мне бодрости, собранности, изящества, заставляет обращать внимание на себя самого, укрепляет дух перед уродливым и жалким ликом собственной старости, склоняет меня к святым и мудрым занятиям, благодаря которым я уповаю снискать большую любовь и уважение, исцеляет мой разум от отчаяния и разочарования в собственных силах и примиряет меня с его несовершенством» (Кн. III, гл. 5). Отсюда видно, что любовь для него не только единственное возбуждающее средство, поддерживающее в нем работоспособность и помогающее побороть старость, но и то, что создает самый благоприятный климат для умственных занятий.

Можно привести еще немало пассажей, где отражалась бы безудержная монтеневская эмоциональность, его ранимость, неуверенность в себе, тревожное состояние души; например, они заметны в его постоянной тяге к путешествиям, и не только в поисках новых целебных источников или для обретения новых знаний, но — он специально оговаривает это — чтобы избежать мертвящего давления повседневных забот, противно всякому разумению «поедающих» его (там же), лишая сил и бодрости духа.

С другой стороны, Монтень поведал нам, что в частной беседе он резок и прям, ибо это соответствует и его природе, и убеждениям: «Мне до смерти противна мысль, что меня могут счесть льстецом...» («До смерти ненавистна!» — какие слова в устах легкомысленного празднослова!). «Естественная склонность побуждает меня говорить сухо, прямо и жестко, и некоторые, впрочем, весьма мало меня знающие люди склонны считать это высокомерием» (Кн. I, гл. 40). Подобная манера выражать свои мысли заводит его иногда так далеко, что он бывает вынужден



оправдываться и обвинять себя в чрезмерной прыти. Так, после уже приведенных слов о том, что он с легкостью выслушивает длинные речи, если в них есть логика и порядок, он продолжает: «Однако когда диспут идет путанно и без правил, я перестаю вникать в суть и придираюсь к форме с раздражением и недоверием, упрямо, надменно или лукаво все опровергаю, а потом вынужден за это краснеть» (Кн. III, гл. 8). Следовательно, перед нами человек, который живет в постоянном опасении вдруг разом лишиться былой энергии, будь то в одиноком пережевывании неких навязчивых мыслей или в раздражении от разговора с неудобным собеседником. Стиль его беседы не изменяется, даже когда перед ним возлюбленная, что не слишком вяжется с его декларируемым апатичным гуманизмом. Под внешним эпикуреизмом проступает ревнивая грубость, под маской Филанта — вылитый Альцест, да еще в той незавидной роли, когда мольеровский мизантроп пытается порицать и воспитывать владычицу своего сердца. Таков Монтень: «Легко раздражаясь и испытывая подчас неумеренное нетерпение, когда заходила речь об их хитростях и уловках, во время наших размолвок иногда говорил лишнее: ведь по своей предрасположенности я часто попадаю во власть внезапных порывов чувства, которые нередко вредят моим намерениям, хотя они кратковременны и не слишком серьезны. А когда мои собеседницы желали прощупать, как я сужу о них, я без прикрас отвечал им родительскими наставлениями, задевая самые болезненные струны» (Кн. III, гл. 5).

Такая искренняя нелицеприятность происходит не от мизантропии, хотя и способна к ней привести. Напротив, она предполагает потребность в весьма интенсивном дружеском и интеллектуальном общении; нужда в нем так велика, что, по его собственному свидетельству, после смерти Бозция он бы охотнее излил свои чувства перед достойным слушателем, ежели бы таковой объявился, а не доверял бумаге. «Я ничего не храню внутри себя, все вытягиваю на свет Божий и рожден для общества и дружбы» (Кн. III, гл. 3). В отличие от Руссо, Монтень не ищет уединения, он его претерпевает. Состояние его духа и ума напрямую зависит от той компании, в которой он в данную минуту



находится: «Как наш разум укрепляется от собеседования с мудрыми и уравновешенными людьми, так же он и выражается от постоянного столкновения с нетвердыми болезненными умами». Именно Монтеню мы обязаны первым и одним из красивейших пассажей о духе беседы, которая столь много места занимает в нашей словесности и немало способствовала облагораживанию нравов. Для того, кого Паскаль называл «восхитительным автором «искусства вести речь», дружба, в противоположность Прусту, есть способ познать самого себя. Он, подобно автору «Поисков», хотя и не с той же четкостью, утверждает: «Надо одалживать себя другому, но отдаваться только самому себе», но имеет при этом в виду не дружеские чувства, а только светские обязанности и поведение по отношению к сильным мира сего, к службе и карьере.

Монтень и Пруст знают людей, поскольку в каждом из них — не одна, а множество разных личностей; мало найдется человеческих чувств, которые они не могли бы испытать, представив их себе хотя бы вчуже. Они наделены тонкой, как паутинка, чувствительностью, позволяющей уловить то, что творится в душе непохожего на них человека. Подобная разносторонняя восприимчивость — единственный истинный источник новых идей в области психологии, но те, кто ею обладает, лишь с большим трудом, да и то не всегда могут поддерживать собственное душевное равновесие. Или, если выразаться точнее, подобное равновесие день ото дня нарушается, хотя эти бесконечные спады и подъемы оказываются первоматерией для некоего общего равновесия другого уровня, которому подчинено все бытие человека. О них обоих можно сказать, что при явных психопатических проявлениях в иные дни их обитания на земле они воздвигли памятник мудрой и праведной жизни.

Ни один из них не был мизантропом, но оба оставались пессимистами. Монтень признает, что он инстинктивно, читая исторические труды, тяготеет душой к таким мрачным авторам, как Тацит. Однако, если не считать его взаимоотношений с возлюбленными, он более походит на Филлинта, нежели на Альцеста: будучи склонен к пессимизму, он все же любит людей.

Почему же тогда этот человек, так часто говорящий о прямодушии, о выражении открытости и естественности на собственном лице, способный внушить доверие и симпатию даже грабителям, приняв их весьма весело и милостиво, хотя они залезли в его дом, чтобы его убить (Кн. III, гл. 12), — почему же он написал главу под названием «Об одиночестве» и действительно прожил нелюдимом?

Отнюдь не по душевной склонности или велению натуры, но прежде всего от ужаса перед несправедливостью. Монтень ненавидит насилие и жестокость, он их бичует по любому поводу и посвятил им особую обвинительную речь (Кн. II, гл. 11). Также он отверг несколько очень жестких с точки зрения морального осуждения страниц пытке, причем как опыт психологического анализа они составляют гордость нашей литературы (Кн. II, гл. 5). Между тем, по его собственному мнению, он живет в век, когда из-за религиозных войн и колонизации Нового Света невозможно заниматься общественными делами, не будучи так или иначе замешанным в коллективное преступление. Стоит лишь нос высунуть за порог, как, глядишь, ты уже чей-то сообщник. Ведь для Монтеня, как позже для Руссо и Канта, никакие интересы не могут и не должны перевесить уважения к справедливости (Кн. III, гл. 1). Но сила рядится в одежды права. Общественное сознание достигло той степени распада, когда оно мирится с жестокостью. Он обрушивается на бесчинства гражданских войн, затмившие все, что поведала о подобном древняя история, на свирепость, воцарившуюся в людских душах, и с грустью замечает, что никогда не сможет привыкнуть к этому каждодневному варварству (Кн. II, гл. 11). Сколько времени придется ждать, чтобы появился еще один писатель, исполненный такого же мужества? Несколькими осторожных и всегда расплывчатых намеков, на которые хватило смелости авторам XVII века, мягко порицавшим политическое насилие, выглядят куда как бледно в сравнении с открытой конкретностью «Опытов», отталкивавшихся от реальных фактов и называвших их. Когда говорят о консерватизме Монтеня,



имеют в виду лишь те или иные фрагменты текстов, забывая его конкретные высказывания по частным проблемам, где бичуется общественное зло его эпохи: порочная судебная система, ужасы войны, религиозная нетерпимость, порабощение народов Америки. Стоило бы процитировать целиком те страницы, где он высказывается об «ухватках» европейцев в Америке, например, начиная со слов: «Наш мир повстречался с другим миром» и т.д. (Кн. III, гл. 6). Можно ли суровее осудить основы христианской цивилизации, объявив, правда, не без доли излишнего оптимизма, что нравы и обычаи дикарей гораздо гуманнее наших и их мораль выше? «Почему столь славное завоевание не выпало на долю Александра и не случилось в пору древних грехов и римлян?... Мы же во зло обратили их [индейцев] невежество и неопытность, чтобы легче склонить их к измене, блуду, скуности и всякого рода негуманным и жестоким деяниям, согласным с нашими нравами...» И ныне, когда в последние полтора десятка лет Франция только и делает, что вооруженной рукой вмешивается в жизнь более слабых народов, живущих в нищете, возможно ли ее гражданину, если он еще не потерял человеческий облик, без грусти читать последнюю фразу этого великолепного обвинительного акта, составленного четыре века назад: «Столько стертых с лица земли городов, миллионы несчастных, преданных огню и мечу, и все ради того, чтобы самая прекрасная и зажиточная часть мира яростно и безумно тратилась на жемчуг и перец?» (там же).

Вот так выглядят якобы консервативные речи Монтеня. Достаточно прочесть его страницы о злоупотреблениях и смутах религиозных войн, о резне, недостойной быть вписанной в анналы католической истории, впрочем, как и протестантской, чтобы убедиться: автор «Опытов» принадлежал к самым передовым людям XVI века, с несокрушимой отвагой, подобно создателю «Обретенного времени» во время войны 1914–1919 годов, он противостоял моральному падению и препятствовал запудриванию мозгов, которое в эпоху исторических бурь грозит покончить с любыми проблесками здравомыслия; под градом путаных и противоречивых требований фанатиков всякого рода он сохранял зоркость мысли и ясность взгляда. Дух сопротивления у Монтеня проявился с невиданной мощью и красноречием. Например, когда речь заходит о делах во-



йны и мира, мы поражаемся смелости слов, в пассаже о Юлии Цезаре обращенных против «ложных прикрас, коими он тщится облечь свою злонамеренность и гадостное, зловонное тщеславие» (Кн. II, гл. 10). Мы были бы счастливы, если б ныне во Франции появился столь же читаемый, как Монтень при жизни, писатель, способный с такою же ответственностью относиться ко всему, что выходит из-под его пера, и содействующий правому делу своим талантом, а не только пустопорожними декларациями, притом не как частное лицо, просто некий господин Икс, а властитель умов; и если б этот автор и с тою же непререкаемой убедительностью, как Монтень, обрушился на несправедливость, злоупотребления, пороки, глупость и заблуждения во всех сферах жизни, затронув вопросы социального, интеллектуального, политического, морального, философского и религиозного самочувствия нации... Как все же забавен этот миф о так называемой неангажированности Монтеня, подкрепляемый ворохом надерганных цитат; ведь понятно же, что, говоря, например, «все общественные установления, все религии стоят друг друга», он подразумевал, что ни один культ, ни одна общественная институция не может быть навязана силой за счет прочих. Разве можно, выражая почтение к впитанным с детства верованиям, бесстрастно утверждать, что законам страны, в которой живешь, следует подчиняться не в зависимости от того, насколько они хороши или дурны, а поскольку к ним все привыкли? Паскаль справедливо углядел здесь опасное вольномыслие и поспешил в ответ доказать, что осознание абсурдности и негуманности законов человеческого общежития должно вести к укреплению Святой веры, а не к улучшению практической стороны жизни: «Монтень заблуждается... Народ следует [обычаю] единственно потому, что считает его справедливым. Иначе он утратил бы покорность... Он же повинуется [законам], но готов взбунтоваться, стоит лишь ему доказать, что они никуда не годятся».

Следовательно, Паскаль допускает правомерность власти, основанной на лжи, где лишь меньшинство пользуется привилегией знать, что обычай лишь по привычке мирится с гражданскими и церковными установлениями, всегда остававшимися желать лучшего, притом эта кучка людей вменила себе в право убеждать народ, что законы справедливы.



Меж тем для Монтеня законы, даже плохие, предпочтительнее полного отсутствия законности. Подобные речи в Париже 1960 года могут показаться признаком дурного тона, ибо ныне власть одного человека воздвиглась выше даже тех законов, которые сама себе поставила, заботясь более всего о собственном удобстве, а местные интеллектуалы застыли в своего рода религиозном экстазе, созерцая новое здание какой-то либеральной империи, в которой, впрочем, остается все меньше и меньше либерализма. А потому гораздо вернее обратиться к автору XVI века, если желаешь без околичностей и приличествующих оговорок заявить, что уважение законов, какие бы они ни были, всегда предпочтительнее безопасности, обеспеченной только благими пожеланиями отдельных лиц. Монтеню противна сама мысль о подвластности одних людей другим: «Меня не прельщает оказаться вне защиты закона под чьим бы то ни было попечительством, которому тот же закон — не порука» (Кн. III, гл. 9).

Однако создатель «Опытов» вынужден признать, что законы сделались лишь одной из личин несправедливости: «Одинаковые умонастроения таятся под самыми разными одеяниями: везде находится место жестокости, несправедности и воровству, но хуже всего, что трусливое зло надежнее и удобнее всего располагается в тени законов» (там же). Так называемая законность всего лишь жалкая комедия. Добродетели государственных мужей нужны им только, чтобы выставлять их «напоказ», а потому в подобный век «всенародное почтение» [то есть выражение общественного признания] — вещь оскорбительная» (Кн. III, гл. 2).

Как все просто: существуют эпохи, когда официальное признание твоей порядочности и связанные с этим репутация и слава в нравственном смысле оборачиваются бесславием. Поэтому-то Монтень не желает разделять заблуждения своего времени, уходит в тень, видя, что приходится делать и о чём умалчивать, чтобы, как сказали бы сейчас, «преуспеть в жизни». «На призывы собственного честолюбия ответить себе, что именно оно привило нам тягу к затворничеству» (Кн. I, гл. 39).

Нам отвечает, что это род отступления из царства действительности в субъективизм, к миражам «прекрасной души». На самом деле все совершенно иначе. Сколько пи-



сателей после Монтеня побоялись скомпрометировать себя славой? Вспомним, как рабски заискивают и Декарт, и Паскаль, когда обращаются к великим мира сего.

Не надо слишком доверять тем отрывкам, где проповедуется идеал «посредственности» как жизненной нормы. Например, когда читаешь: «Я довольствуюсь... такой жизнью, какую иначе как достойной извинения и не назовешь» (Кн. III, гл. 9), — надо помнить, что, по его мнению, ничего нет труднее, чем прожить подобную неброско достойную жизнь, ибо в его глазах большинство людей именно что «недостойны извинения», по крайней мере в том, что касается их цивилизованности. Такова же мысль Пруста, говорящего, что непростительно принимать участие в «коллективном преступлении», у него эта мысль развита гораздо подробнее. На людей как на социальные существа всегда ложится непосильная ответственность, но они никогда не бывают виноваты в своей так называемой частной жизни. Здесь задолго до открытий психоаналитиков Монтень смягчает свой морализаторский ригоризм, замечая, что угрызения совести обычно не преследуют людей там, где их следовало бы испытывать, например, при отправлении публичных обязанностей, и напротив, их томят навязчивые приступы раскаяния в случаях, когда без них можно было бы легко обойтись, скажем, в том, что касается их сексуальной жизни. Действительно, почему мы боимся упомянуть о деторождении, а притом с такой легкостью и смелостью произносим: «убивать, красть, предавать»? (Кн. III, гл. 5). Сомнения Монтеня не распространяются на нравственную сферу, и хотя, скажем, при описании лицемеров, он взвешивает каждое слово, но при всем том находит самые разящие: «Они отсылают свою совесть в публичный дом и остаются примерно довольны собой. Все, вплоть до предателей и убийц, они свято блюдут внешние приличия и почитают подобное рвение святым своим долгом» (там же).

В обширной главе, озаглавленной «О стихах Вергилия», есть немало нового не только «с точки зрения той эпохи». Но, по правде говоря, было бы лучше, если бы этот кусок назывался «О стихах Лукреция» и ядром столь многословного эссе стало бы изречение из IV книги «О природе вещей», поскольку Лукреций во всех отношениях достоин большего почтения, нежели автор славословий в честь



Труда, Семьи и Родины. В рассматриваемом им тексте Вергилия идет речь о женатой паре, и Монтень не может удержаться от иронических замечаний по поводу неумных восторгов поэта, связанных с брачными наслаждениями, каковые, по мнению Монтеня, описаны с волнением, коего недостойна «отданная во власть мужа Венера...»

Весьма мало склонный радеть о святости брака, сам Монтень умудряется в этом эссе поговорить о физической близости без каких-либо уступок модной светской разнузданности и чинному ханжеству. XVII век будет более застенчив и целомудрен в словах, недаром само употребление слова «любострастие» Паскаль вменяет создателю «Опытов» в немалую вину. Напротив, писания либертенов того же века направлены против запретов на изображение сексуальной жизни; создатели гривуазной литературы **забавлялись** нарушением суровых табу. Для Монтеня эта сторона жизни не является ни забавной, ни непотребной; она существует, и дело с концом. Первый (и долгое время единственный) он умудрился заговорить о ней без околичностей и заигрываний.

Еще одной оригинальной чертой Монтеня было то, что он, говоря о любви, становится в основном на точку зрения женщины, а не мужчины. Он отрицает тогда незыблемый в обществе, устроенном мужчинами по своему разумению, постулат, согласно которому в жизни женщин сексуальность играет гораздо меньшую роль, нежели в мужском обиходе. А ведь подобный принцип, как мы знаем, остался базовым в сексуальной морали (разработанной и кодифицированной уже в «Новой Элоизе») буржуазии XIX века; согласно ему фригидность даже в браке — главное достоинство порядочной женщины, в то время как мужья имеют право на большую страстность. «Я же говорю, что мужчины и женщины отлиты по одной мерке, — заявляет Монтень. — Кроме того, что предуказано обычаями и законами, большой разницы меж ними нет». С одной стороны, он прозревает фрейдовское положение о равноправии полов с точки зрения либидо, отличающегося лишь по анатомическим признакам и в связи с разным воспитанием; с другой стороны, он указывает на зависимость между отрицанием важности женского полового влечения и практически подчиненной ролью женщины в обществе. «Платон в своей республике, — добавляет он, — одинаково



предназначает и тех и других (и мужчин, и женщин) ко всяким государственным делам и занятиям как в военное, так и в мирное время» (Кн. III, гл. 6).

Такая свобода в подходе к подобной проблеме при полном отсутствии гнущести и внутренней цензуры оказалась возможной только потому, что она связана с основной направленностью монтепевского творчества, проявляющейся на всем протяжении «Опытов»: со своего рода дисциплинированной расторможенностью, верностью мысли в момент ее зарождения, готовностью тотчас передать возникшее соображение бумаге, а также с ровным настроением внимательной благожелательности к работе ума, такой, как она есть, а не какой должна быть. Результат подобного метода — литературное произведение, из числа существовавших до Пруста наиболее близкое фрейд-довскому психоанализу. И впрямь, для Монтепа, как и для Пруста, главное не в том, чтобы создать некую умственную модель человека, а в том, чтобы увидеть его таким, каков он в действительности, а значит — **убрать препятствия**, мешающие это сделать. Вот почему он так не нравится догматикам. Его постоянная готовность к новому впечатлению побуждает его умерить свои аппетиты по части объяснений, суждений и осуждений, скороспелых умозаключений; главное для него — уловить определенное психо-физиологическое состояние и дать ему достаточно времени проявиться, вглядываясь и вслушиваясь в него и стараясь как можно менее его исказить. Автор держит под постоянным контролем обычно сопутствующие писанию склонность к самоосуждению и тягу к самооправданию, желание тотчас передать любое наблюдение или признание строгому суду трибунала морали. Ибо подобные склонности сильно уменьшают масштабы открытий. Надобно много усилий, много бдительного самоограничения, чтобы **добраться до цели**, подобно тому, как поступает Пруст в «Беглянке», во имя стремления фиксировать события и мысли, подавив в себе манию их классифицировать. Разнообразие и многогранность монтепевского «сказа» происходят от того, что он уберег себя от навязчивого комплекса вины. Там, где святой Августин или Руссо на страницах своей исповедальной прозы гордятся изобличением собственных «мерзостей» и подбирают документы для вечного судилища, где они сами служат себе и обвинителями,



и адвокатами, и обвиняемыми (подобно куртелиновскому Барбемолю в «Серьезном клиенте»), Монтень спокойно оповещает, что не видит, во имя какого нравственного закона возможно себя обвинять, по крайней мере в том, что касается не общественной, а частной жизни: «Что до меня, я в общем-то желал бы стать другим, я способен порицать то, каким я задуман и исполнен, мне это может не нравиться, и тогда я волен обратиться к Господу, прося переделать меня целиком и извинить мне мою природную слабость. Но все это, по-моему, нельзя назвать раскаянием, как и то, что я, увы, не стал ни ангелом, ни великим Катонем. Я веду себя по меркам собственного положения и своих возможностей. На большее у меня нет сил... Если вообразить себе и возжелать более благородный способ действовать, чем тот, на какой мы способны, и из-за одного лишь этого начинать раскаиваться в том, как мы поступали, придется каяться в самых невинных наших деяниях» (Кн. III, гл. 2).

Можно понять, что подобное отрицание патологического комплекса вины (здесь уместно вспомнить Фрейда и его «сверх-я», которое мучит «я» по поводу как раз того, что человек XVI века называет «самыми невинными нашими деяниями») показалось совершенно неприемлемым Паскалю, ибо оно под корень подрубает принцип «несовершенства» человеческой природы и выбивает из рук морализаторского терроризма его самое главное оружие. Конечно, в «Опытах» не проповедуется **снисходительность** к самому себе, как это с легкостью необычайной постановили христианские моралисты XVII века; Монтень без всякой жалости говорит о преступлениях и ошибках, **которые мы должны бы предотвратить**: о злодеяниях во имя честолюбия либо наживы, государственных интересов или же религиозной нетерпимости. Человек совершает преступления против другого человека, но никогда не грешен по отношению к себе самому. Его деяния могут быть хороши или плохи, нести благо или оказаться вредоносными, однако же истинное зло слагается из преступных деяний, а не таится в природных наклонностях.

Таким образом, Монтеню удается написать книгу о самом себе, не подпав под влияние противоречивых и равно могущественных стремлений, обычных для большинства людей: любой ценой оправдать то, как прошла его со-



бственная жизнь, и притом засвидетельствовать, что он весьма недоволен ее результатом. Обычно, говоря о себе самих, мы пытаемся в одно и то же время доказать, что никто на нашем месте не мог бы поступить лучше, и создать впечатление, будто по внутренней своей сути мы гораздо выше наших деяний. Монтень же отказывает себе в подобных утешениях.

А кстати, действительно ли он пишет о самом себе? Обычно фразе Паскаля о «глупом замысле» нарисовать собственный портрет противопоставляют изречение «Опытов», в котором говорится о «единой для всех форме человеческого существования». Но можно бы поступить и проще, если обратить внимание, что Монтеня гораздо чаще занимает то, что творится вне его, нежели в его собственной душе. В этом его отличие от писателей, подобных, скажем, Шатобриану, которые под предлогом рассуждений о свойствах природы, о политическом положении или упомянув о беседе с великим человеком, явившимся из заморских стран, говорят исключительно о себе самих, притом не будучи способными сильно варьировать эту избитую тему. Напротив, Монтень, ежеминутно напоминающий, что речь идет о нем самом, через несколько строк уже принимается размышлять об Италии, Таците, о политике, кулинарии, медицине или ведении домашнего хозяйства. Из-под его пера выходит не автопортрет, но совокупность реакций на явления реального мира, а следовательно, подлинным прототипом изображения оказывается сама действительность. Он менее занят собственным сознанием, нежели вещами и явлениями, оказавшимися в поле действия этого сознания. Не в пример стольким собратьям по перу, привыкшим искать в рассуждениях о мире и жизни только предлог для разговора о себе любимом, он пользуется собственной личиной лишь как поводом вынести суждение о мире. Ко всему прочему, когда, наконец, речь действительно заходит о его собственной персоне, он не считает себя чем-то исключительным, еще менее Пруста заботясь о собственном «предназначении», а посему всегда сохраняет немалую скромность, хотя и не помышляет выдать себя за смиренного скромника. Впрочем, ни «Опыты», ни «Поиски», — две книги, каждая из которых занимает весьма почетное место в литературе, посвященной проблемам личностного «я», не принадлежат



к исповедальному жанру. В них никогда не слышится доверительный тон, свойственный, например, Шатобриану, намекающий, что вот-вот читателя введут в святое святых авторской души, дотоле скрытое от глаз простых смертных. Оба писателя, посвятившие много страниц размышлениям по поводу «я», отнюдь не страдали эгоцентризмом, напротив, большую часть времени старались именно свою душу не делать прозрачной для чужих глаз.

До Монтеня и еще долгое время после него редкие психологические наблюдения, встречавшиеся как в художественной литературе, так и в философии, почти без исключения имели в предмете предложить нам единственно достойный тип существования. Это психология исповедников. Они всегда толкуют о том, чему сто́ит выказать **предпочтение** перед всем прочим, учат с презрением относиться к определенным сторонам человеческого существования и, за исключением некоторых точных наблюдений и замечаний, редко производят убедительное впечатление на читателя. Но если вычленять в человеческой природе сильные и слабые начала, приходится отказаться от правдивого ее описания, ибо точное знание разом кладет предел ценностным предпочтениям. А Монтень учит нас, что быть сонливым, иметь вожделения, пренебрегать одними блюдами и слишком любить другие, впадать в мечтательность, в забывчивость, испытывать страхи, бояться смерти, иметь неприятные привычки, лениться, ненавидеть болезнь, транжирить собственное время, хранить суровый или унылый вид, страдать или испытывать счастье — не греховно. И не только в том нет нашей вины, но так называемые «слабости» — лишь обратная сторона того, что придает нам силы, а в общем, не пристало выискивать в характере сильные и слабые стороны, и мы тщетно пытались бы — а это впоследствии докажет нам Фрейд — изгонять из сознания и обихода часть нашего собственного «я», представлять себе, что она нам вовсе чужда. Еще по сию пору некоторые философы с их маниакальной жадой определить «аутентичность» либо неподлинность личностных черт натуры поспешают до срока внедрить в человеческую душу подобное вечное судебное разбирательство. Однако в человеке не существует свойств более или менее важных, чем прочие, здесь нельзя провести границы между отдельными областями: подлинной, неподлинной и три-



виальной; каждый из нас одинаково ведет себя в любых обстоятельствах, независимо от их высокой или низкой природы. И осознать это не значит для Монтеня отказаться от какого бы то ни было морального суда над собой. Вот здесь-то и коренится ошибочность паскалевской критики: требования Монтеня к правосудию и истинности суждений вполне определены и никоим образом не поддаются двусмысленному трактованию. Например, та нравственная черта, которой автор «Опытов» придает первостепенное значение, прежде всего касается окружающих: это прямодушие. Его ненависть ко лжи безусловна и заставляет вспомнить о грядущих кантовских императивах, связанных с определениями морали, в частности — с принципом моральной самодостаточности и отрицанием нравственного прагматизма. Следовательно, в морали Монтень не более скептик, нежели в философии: отказываясь подчиниться нравственному осуждению явлений, зависящих впрямую не от него, но от предрассудков, фанатизма, нравов и суеверий, характерных для определенного народа и конкретной эпохи, он не разрушает мораль, но делает ее применимой к человеку. Ответственность возникает там, где начинается прямое личное деяние или политический жест, задевающий интересы ближнего, хотя я сам не виноват, что пришел в мир таковым, и одному мне известно, насколько я «труслив или храбр».

Если сравнить Монтеня с его главным почитателем и самым решительным противником Паскалем, можно сказать: по Паскалю, я виновен, когда испытываю личное стремление к счастью, — перед любимым существом, стаканом вина, удобной для жилья комнатой, прекрасным пейзажем; однако я вправе не обращать внимания на злоупотребления, массовые убийства, унижение человека и несправедливость, окружающие меня. У Монтеня — все наоборот.

Родство Монтеня и Пруста, вероятно, происходит от одинакового неприятия патологического комплекса личной вины, которое позволяет их «сказу» о человеческих

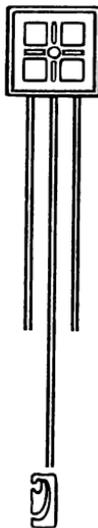


свойствах изливаться и растекаться по всей ширине в заданных пределах, как река, занимающая свое ложе; ни тот, ни другой не зажаты боязнью, что всякую минуту надобно перед кем бы то ни было держать отчет. И если Монтень — великий писатель, даже превосходящий Пруста, то, весьма возможно, именно потому, что еще менее стеснен комплексом патологической вины (хотя у Пруста она в основном сосредоточена на маниакальных упреках самому себе в «неписательстве», именно на этом пяточке она окопалась прочно, оставив попечение о всей прочей территории души). И еще их роднит то, что оба принимают все, происходящее в них и вокруг них, воздерживаясь от сиюминутного выведения оценок или коэффициента значительности. Вот почему в «Опытах», как и в «Поисках», можно отыскать многочисленные наблюдения, по содержанию близкие к психоаналитической трактовке человеческой натуры или даже вполне уместающиеся в ее рамки. «Поиски» могут быть полностью прочтены в качестве руководства по «Психопатологии обыденной жизни»¹. А вот еще пример: Пруст, подобно Фрейду, под конец начинает видеть в любовной страсти неизбежное **воспроизведение** запрятанного в подсознании, но вполне активно воздействующего на нас прошлого; следовательно, он усматривает в страсти внедрение этого прошлого в нынешнюю ситуацию, весьма отличную от предыдущих, но не способную вызвать у нас нового достойного ответа, стоящего разрешения наших проблем. Как и Фрейд, он приписывает именно этому появление безысходной ревности, а затем brutальное отсутствие всякого интереса к партнеру после того, как страсть погаснет². И Монтень нередко констатирует некие феномены, в реальности которых готовы были усомниться и многие современники Фрейда (например, в тексте книги II, главы 1, где он описывает садо-мазохистские составляющие, свойственные психике любого индивида).

Подобные частные открытия вполне в духе того общего отношения к реальности, что свойственно и Монтеню, и

¹ — Название одной из работ З.Фрейда. — *Прим. перев.*

² — Еще одно озарение в духе психоанализа — фраза, касающаяся гомосексуалов: «Их лица несут следы окончательной профанации матери в глазах собственного ребенка» (II, 908).



Прусту. Впрочем, то же характерно для любых произведений, проникнутых духом интеллектуального и нравственного раскрепощения: демонстрация влияния на человеческую деятельность иных стимулов, кроме тех, что продиктованы собственным рассудком индивида, притом отличных от принципов, в которые он верует или внушает себе, что они и есть его символ веры. Подобный тип понимания нравственной природы человека наблюдается у Монтеня, Ларошфуко — и у Пруста. У них сознательная деятельность представлена простой проекцией стихии чувств, зарождающихся помимо воли и рассудочного контроля, вот почему с их точки зрения ни один аспект человеческой активности не может считаться более нравственным или благородным, чем всякий иной или чем иная «часть» личности. Существуют лишь некие **события**, о значении которых дозволено судить по их действительной роли в биографии индивида, а не по определенной им или другими шкале ценностей, что вырабатывается человеком исключительно в целях самооправдания, самоосуждения либо самовозвеличивания. Характерная черта подобной позиции — непререкаемый приоритет, оказываемый содержанию перед формой, реальной вещи перед знаком, ее обозначающим, причине перед поводом. И периодическая реакция на такую писательскую позицию выражается в противоположенном движении: от содержания к форме, к языку метафизических понятий, к путям обозначения от обозначаемых предметов, к нравственной настороженности и моральному досмотру от познания реальных истоков психики; короче, подобное направление ума представляет средства для достижения цели как самодостаточную данность, а их результат в качестве некоей зрительной или эмоциональной иллюзии, которая служит лишь дополнительным штрихом общей картины.





Глава VI

ПРАВДА О ДРУГИХ

Только ... это надувшие муляжи чувств.
Тайное тайных... Это не лучшее, однако же
и не худшее, — скажете вы, — не правда ли?

Штефан Лунаско



Если верить Прусту, дружбы не существует. Или, точнее, она есть, но он относится к ней презрительно, почитая пагубной. Сборы людей, к которым он испытывает лишь неопределенную слабую симпатию или, напротив, огромный интерес, не являются для него чем-то вовсе незначительным (иначе что бы случилось с содержанием его «Поисков?»), или, скажем, оно не стоит разве что подобных затрат времени. Напротив, дружба порицается в силу более серьезных причин: она вредна, ибо пожирает самую сокровенную субстанцию нашей мысли. После трехчасовой беседы с Сен-Лу повествователь чувствует полный упадок сил: ему кажется, будто он ненароком растратил, без особой радости и цели, толику сил и идей, необходимых для творчества. И не потому, что он испытывает недостаточно теплые чувства к Сен-Лу — по крайней мере в тот период, к которому относится начало повествования, — или к Шарлюсу, Свану, даже Блоку, а то еще к близкому знакомцу Сен-Лу, с которым он повстречался в Донсьере и по сему поводу прекрасно описал зарождение дружбы: одной из тех «симпатических привязанностей между людьми, что не имеют в основании физического влечения, а посему совершенно таинственны»¹. Тем не ме-

¹ — II, 104.



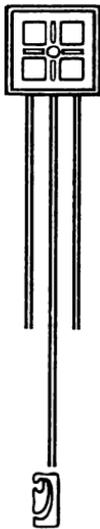
нее, согласно прустовским воззрениям, Дружба, несмотря на неоспоримую реальность чувства, не привносит в нашу жизнь ничего значительного и является предательством нас самих.

Основание подобного презрения, чьи следы несут на себе многие пассажи прустовского текста, подчас довольно наивно: оно состоит в том, что Пруст вкладывает в понятие дружбы лишь один смысл: потребность блистать в разговоре — и великий Боже, в чьих глазах! — то есть «обмениваться мыслями» за столом либо в светской гостиной. Он испытывает сильную усталость после того, как весь вечер развивал перед Робером свои представления о художественном творчестве. В данном случае драма поряdochного человека состоит явно в том, что он не отличает удовольствие от пребывания вместе с другим от такого рода деятельности, когда партнеры думают над чем-нибудь сообща, по необходимости обмениваясь информацией, а последнее может происходить и с двумя людьми, вовсе не испытывающими друг к другу никаких теплых чувств; его усталость по большей части происходит от того, что он вечно путает (к тому же этому способствует частое общение с представителями праздного класса) методическое совместное исследование какой-либо проблемы и светскую болтовню. При этом форма легкомысленного трепа привлекается для рассмотрения вопросов, о которых можно говорить только с научной добросовестностью, притом желательно, чтобы участники разговора были одинаково информированными людьми. Но если к своим сорока годам Пруст еще не понял того, до чего обязан был бы додуматься в двадцать, если он еще вязнет и путается в таких простых вещах (например, в ответ на праздный вопрос соседки по столу или спутника на увеселительной прогулке, пускаясь в длинные рассуждения о Софокле либо Леонардо да Винчи), — нам остается лишь оплакивать стойкость его наивных заблуждений, довольно ребяческую у столь зрелого и умного художника слова. Отвращение рассказчика к изложению своих сокровенных мыслей вполне оправдано. Когда приходит ни у кого не заимствованное интеллектуальное открытие, некий общий взгляд на вещи, чисто индивидуальное переживание реальности, его нельзя кому-либо передать, отправляясь от какого-нибудь частного повода, ибо это не вызовет ничего,



кроме удивления окружающих, которым невдомек, что дело идет о попытке более общего взгляда на мир, и понятно лишь, что собеседник занимает по отношению к тому, о чем они заговорили, чисто негативную позицию, отмечает то, что они знают, короче, что он «парадоксалист». Ведь невозможно подлинное интеллектуальное общение, если с общим планом мысли не даны конкретные ее детали и особенности, но такое происходит лишь в готовом произведении, художественном либо научном, так что в светской беседе приходится ограничиваться бессодержательными репликами. Однако это не значит, что не существует способа, при котором, как настаивает Монтень, мы захотели бы и смогли достичь взаимопонимания с достаточно заинтересованным собеседником, притом к немалой пользе для нас обоих. Напротив, Пруст не предполагает, что может что-либо почерпнуть у другого. Кажется, он вообще отрицает, что чему-либо можно научиться иначе как самостоятельно, например, из книг, тем более, что это самый быстрый и надежный способ получить знания, и единственный, когда необходимо сделать это ускоренным путем, не останавливаясь на частностях, чтобы таким образом приобщиться к опыту, которого сами не приобрели. При всем том, хотя повествователь и отрицает такую возможность, он сам готов признать, что общение с Блоком позволило ему сэкономить годы изучения литературы, а со Сваном — искусства. Однако же подобная ускоренная передача знаний, откладывающая глубокий отпечаток в нашем сознании и воздействующая на личность, позволяя за несколько дней открыть то, над чем долгие годы корпел бы наш ум (ибо существуют такие интеллектуальные навыки, которые можно усвоить за несколько секунд), допустима только под «высоким давлением» дружбы, ибо лишь благодаря ей идеи, связываясь в нашем сознании со стилем личности, становясь его составляющей, могут передаваться от одного человека к другому. Подобное ускоренное созревание ума и чувств, почти всегда иллюзорное в любви, вполне реально в дружбе.

К несчастью, Прусту не слишком повезло с Робером, человеком весьма любезным, исполненным горячей доброжелательности, жизнелюбивым, но, увы, интеллектуально ограниченным и к тому же жаждущим навязать окружающим собственные «взгляды». Пресловутая «усталость» по-



вестователя объясняется собственно уровнем культуры тех, с кем он общается, и здесь мы сталкиваемся с редким случаем, когда неудобства светской жизни заставляют писателя сделать неправильный вывод, распространяемый на целую область человеческих отношений. Даже его книга несет на себе следы столь неудачного общения, когда он — в какой уже раз! — объясняет нам свои теоретические воззрения на искусство и не устает повторять, что весьма пошло не понимать, как трудно написать, например, «Мадам Бовари», гораздо труднее, чем ослеплять красноречием слушателей во время званого обеда. Или же в сотый раз с подробными примерами повторяет, что по-настоящему оригинальные произведения не сразу по своему появлению встречают должное внимание широкой публики. Что об этом сказать? Видимо, Прусту так часто приходилось общаться с ограниченными людьми, что у него появился своеобразный тик: постоянно повторять одни и те же упрощенные мысли и подвергать анализу беспочвенность самых топорных теоретических воззрений, пускаясь в бесконечные разъяснения. Тем хуже для него и для нас, но во-льно же нам отрицать полноценность опыта только потому, что в нем использовались дефектные подопытные образцы.

Прустовское отрицание дружбы, кроме прочего, основано и на более серьезных доводах: на убеждении, что нам никогда не удастся узнать всю правду о ближнем, ни ему о нас, а следовательно, в основе всяких взаимоотношений гнездится ложь.

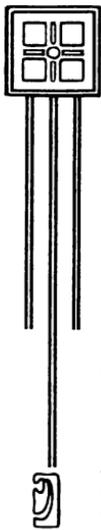
Впрочем, «другие» не столько лжецы, сколько люди скрытные. Но в любом случае нельзя утверждать, будто их вовсе невозможно постичь. Не поддаются уловлению отнюдь не их характеры, эмоции, мотивы поведения, их страсти и мысли, а то, как они распоряжаются своим временем. Никто, и менее всего сам Пруст, не видит в этом тайны. То, что люди чувствуют и желают, их внутренние состояния, которые они хотели бы скрыть от постороннего взгляда, выдают их мимика, интонация, жесты и привы-



чные словоупотребления. Пруст — один из тех, кто самым убедительным образом отразил на бумаге свойства человеческого поведения, или, вернее, ему не приходит в голову отделять чувство от состояния души и умонастроения, он таким образом демонстрирует полную ненужность абстрактного подразделения прозы на психологическую и объективистскую. Когда, например, он пишет о Шарлюсе: «И тут я заметил, что его глаза, никогда не смотревшие прямо на собеседника, блуждали, перебегая с предмета на предмет, словно у некоторых испуганных животных или у уличных торговцев, когда они, с шуточками и прибаутками пытаясь всучить незаконный товар, пытаются, не вертя головой, следить, не появится ли где на горизонте полицейский»¹, — Пруст одновременно описывает «внешность» и «внутреннее состояние», или, точнее, не обременяет себя ложной задачей отделять их друг от друга. Он делает именно то, что каждый из нас делал бы в подобных обстоятельствах: жесты и мимика интересуют его лишь в той степени, в какой ему становится понятна их психологическая наполненность, иначе он не уделял бы времени и внимания их созерцанию, они прошли бы мимо его сознания. Разграничение психологической и бихевиористской составляющих романного жанра здесь снова оказывается безнадежно схоластическим, ибо чем более мы сосредоточиваемся на психологии, тем пристальнее следим за поведением, его особенностями, его бесконечной изменчивостью. Так же поступает и Пруст, который вдобавок, говоря о том, что испытывает сам, отправляется от чисто субъективной точки зрения, от своей «внутренней сущности» (и странно было бы предположить, что он будет поступать иначе, разве что ему вздумается прибегать к особым искусственным приемам повествования), но ведет рассказ о том, что переживает, как о последовательности неких событий, сопряженных с тем, что он делает вовне, и тем, что доходит до него из внешнего мира.

У персонажей Пруста нет подлинно закрытой от других внутренней жизни, а следовательно — и бытийной таинственности, хотя многие на таковую претендуют. Напротив, повествователю трудно получить сведения об их дея-

¹ — I, 759.



ниях. Если я долго встречаюсь с таким-то, я в конечном счете начну понимать, что он испытывает в тот или иной момент, но никогда не смогу побиться об заклад относительно того, что мой друг или возлюбленная делали вчера в пять часов дня. С этой точки зрения случайные встречи или столь же непредвиденные открытия всегда готовят мне какие-то сюрпризы. Когда повествователь спрашивает у Альбертины: «О чем вы задумались, дорогая?», а она отвечает: «Да ни о чем», — это не должно означать, что человеческая мысль обладает какой-либо неподдающейся пересказу субстанцией: то, что творится в голове у Альбертины, легко передать на бумаге; просто все, в том числе и самые дорогие нам существа, всегда скрывают от нас частицу своих действий и задумок. Одним словом, в прозе Пруста нет места психологической тайне существования, но многое уделено загадочной морали собеседников. Наши субъективные **состояния** не несут в себе ничего головоломного, но трудно представить себе, на какие **деяния** мы способны.

Истина — собственно **биографическая** истина, единственная, что волнует нас, когда мы влюблены, — приходит к нам мелкими порциями, очень запоздало, поскольку в тот момент, когда она представляла для нас первейшую необходимость, ничто не способствовало тому, чтобы мы ее добились, даже наша неумная жажда ее узнать. Главные вехи, те, по поводу которых в нашей душе каленым железом отпечатались знаки сомнений, большей частью остаются нам долго неизвестными, а то, что мы о них узнали, дает пищу сомнению. Сван так и умрет, не узнав, действительно ли «той самой ночью» Одетта переспала с Форшевилем. Традиция устных расспросов, при которых нам отвечают все, что взбредет в голову, наши следственные действия, касающиеся чувств партнера, на которые мы пускаемся, подталкиваемые любовным недугом, дают в наши руки лишь ворох сплетен и слухов, и только по временам доносятся до нас жалкие обрывки подлинных сведений. В начале любовной авантюры отношения в большинстве случаев полны противоречивости. Хотелось бы узнать, был ли Сен-Лу педерастом уже в эпоху «Девушек в цвету» и действительно ли в баальбекской гостинице он заперся в темной комнате, чтобы под предлогом проявления фотографий заняться любовью с юным лифтером?



Если в моем распоряжении лишь противоречащие друг другу показания того, кого я подозреваю в соучастии, и метрдотеля, как мне увериться в истине? «Так кто же лжет: лифтер или Эме?»¹ — вот как формулируется для меня проблема, когда мне угодно добиться правды о моем лучшем друге.

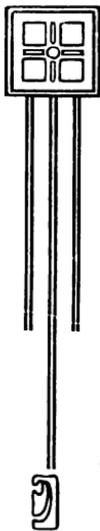
А значит, не должно удивляться, что правда о других, «та правда, которой не знают три четверти людей»², от нас ускользает тем с большей вероятностью, что эти «люди» веруют в свои ложные представления о себе подобных в точной пропорции к несоответствию истине полученных ими сведений или даже их полной неправдоподобности. Тут на память приходит изречение Протагора, который полагал, будто все, что мы имеем право утверждать о реальности, сводится к положению, что она «даже не такая, как есть», особенно когда у Пруста в качестве образчика того, на чем основываются убеждения одних относительно истинной сути других, находишь замечание, что «среди румын имя Ронсара известно лишь потому, что его там почитают знатным сеньором, ничего не ведая о его поэтическом наследии. Мало того, само представление румын о знатности Ронсара зиждется на заблуждении»³.

Отсюда обескураживающие повествователя метаморфозы действующих лиц на всем протяжении романа, которые зависят как от того, что все ранее полученные нами сведения о них часто уничтожаются новым знанием, так и от изменений судьбы и характера самих героев. Остается открытым вопрос, были ли любовные пристрастия Сен-Лу неизменными, либо только я так запоздало узнал о его гомосексуальности. Персонажи открываются нам постепенно разными своими гранями, и эти фрагменты сведений отделены друг от друга громадными зияниями. Никакая причина, необходимость или соображения композиции не определяют выбор, частоту и важность, а также количество подобных откровений: мы, следовательно, постоянно вынуждены констатировать, что снова некий факт полностью переворачивает наши представления о людях,

¹ — III, 681.

² — III, 1023.

³ — II, 902.



даже тех, с кем мы ежедневно встречаемся. И, вероятно, чтобы придать подобным постоянным переменам больше зрелищности, автор излишне, подчас до неправдоподобия густо драматизирует саму внезапность и полную непредвиденность подобных маленьких революций. Именно их непредсказуемости, основополагающей невероятности и неожиданности обязаны своим возникновением эти мгновения полной растерянности повествователя перед «стечением жизненных обстоятельств»: к примеру, именно в тот вечер, когда принцесса Германтская попыталась покончить с собой из-за Шарлюса, последний пытался завоевать расположение малоприятного билетера из омнибуса. И опять-таки именно в тот самый день возлюбленная рассказчика была столь нежна, что он как никогда уверовал в ее любовь, меж тем как она уединилась в пляжной кабинке с господином Иксом. Загадки Пруста частенько оказываются того же уровня, что и уловки Парижанки Бека, мещаночки, обманывающей своего мужа, начальника канцелярии, сразу с двумя любовниками.

Неточная информация, сообщаемая героями об им подобных, обычно искажает действительное положение вещей в худшую сторону: она канонизирует злодеев, венчает бездарность лаврами гения, предлагает стране Готтарагероя, «погибшего на поле брани», хотя он никогда не покидал салона Вердюренов, но, напротив, приписывает частичное разорение повествователя его непомерным амбициям, желанию занять слишком видное положение в обществе и жить роскошно, чтобы пускать пыль в глаза знатным знакомым, в то время как он потерял состояние из любви к девушке, чье семейство располагалось на общественной лестнице гораздо ниже его. Что касается сведений, чья истинность перепроверяется и контролируется самим рассказчиком, они всегда склонны добавить черной краски в портрет ближнего, нарисованный им ранее, показывая, что персонаж достоин гораздо меньшего уважения, нежели нам сперва показалось. Против одного нового факта, который может показать нам героя в более выгодном свете



(например, доброго поступка Вердюренов, наперекор всему сохранивших маленькую ренту Саньетты), нагромождается десятка два порочащих его открытий, и от начала к концу в «Поисках» прослеживается неумолимая деградация моральных ценностей у всех, кто населяет книгу. До последних страниц мало кто из персонажей добирается, не потеряв на три четверти свой престиж в глазах автора. Злобность, приобретающая оттенок преступности, отсутствие малейших следов порядочности в убеждениях, заимствованный или подложный талант всех, кто занимается творчеством, интересуется культурой, претендует на изысканность вкуса и идей, создают картину человеческого сообщества, тем более удручающую, что никто, даже историк, не сможет ни узнать, ни восстановить истину. В настоящем, как и в будущем, порок будет выдаваться за добродетель, истинный талант сочтут заимствованным, разве что некое непредвиденное стечение обстоятельств приведет ко взаимному уничтожению обоих заблуждений. Какая простая трактовка со стороны такого автора! И это Пруст, слывущий столь тонким писателем (хотя с моей точки зрения, его достоинство скорее в основательном здравомыслии, не позволяющем ему временами пускаться в соблазнительные, но легковесные тонкости интерпретации)! Удивительна наивность этой его склонности считать механически неотвратимой фальсификацию биографии каждого человека за то время, пока он пройдет отпущенный ему судьбой путь, ни на секунду не предположив, что наше знание этой биографии может основываться и на иных источниках, кроме салонных сплетен или пляжной болтовни.

Однако известна нам истина или нет, но главное все же в том, какую роль она играет в концепции автора. Много ли персонажей в «Поисках», кому бы мы еще решились пожать руку? Таковые имеются, и прежде всего святые женщины: бабушка и мать повествователя, существующие вовсе за пределами грешного бытия, подобно звездам чистой доброты. Кроме того — мученик-Вентей, вдобавок он, вместе с Эльстиром, принадлежит к немногочисленной породе творцов, при взгляде на которых наше раздражение их неблагоприятными или пошлыми поступками в повседневной жизни, если таковые случаются, смягчено их одаренностью. Затем в памяти всплывают два основных героя



книги: Сван и Шарлюс (поскольку Альбертина, не будучи, в общем-то, ни дурной, ни тупой, тем не менее не оставляет у читателя яркого воспоминания: ни ее характер, ни биография не способствуют этому). Их обоих объединяет одна черта: это подлинно культурные люди. Те пассажи, где Сван говорит об архитектуре или барон — о музыке, принадлежат к редким отрывкам «Поисков», где суждения об искусстве не кажутся нам до оскомины наивным красноречием. И тот и другой действительно умны, хотя рассудок барона несколько подточен безумием, тогда как все прочие герои могут лишь на какое-то время поддерживать иллюзию собственной интеллектуальности, но рано или поздно мы убеждаемся в их непроходимой глупости! Между тем то качество личности, ее ценность, которое для Пруста, как и для Монтеня, определяет ее нравственное совершенство и вызывает глубочайшую симпатию, — доброта вполне присуща барону и спасает его, преображая в глазах автора и наших, несмотря на все его безумства и злобные выходки, коим он обязан разочарованию в людях и жизни и оскорбленному честолюбию. И чтобы завершить этот перечень, спросим себя, подали бы мы руку Жюппену? Он, конечно, не слишком добр, однако Пруст его спасает от поругания, без сомнения, за то, что этому человеку из народа присуща очень естественная и не лишенная изящества манера излагать мысли на превосходном французском языке. Что касается всех прочих, то объяснения, даваемые Прустом по их поводу, сводятся к той трактовке светского человека, которую мы встречаем у Ларошфуко: например, он говорит об «обыкновенном возмужании, способном подсластить и такие изначально едкие натуры, как у Блока»¹, имея в виду причины, отчего тот с возрастом стал добрее, хотя его доброта никогда не выходила за рамки простой благожелательности, как следствия притупившихся appetitов, утихомирившейся, хотя ранее необузданной страсти к наслаждениям и деньгам, усталости и удовлетворенного честолюбия. Порядочность их образа мысли, их отношение к истине и справедливости, искренность их чувств такого же рода, как дрейфусарство Сен-Лу или Бонтана, менявших политическую мораль, как ме-

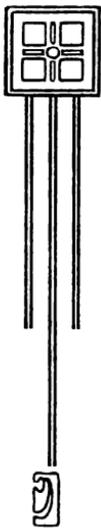
¹ — III, 969.



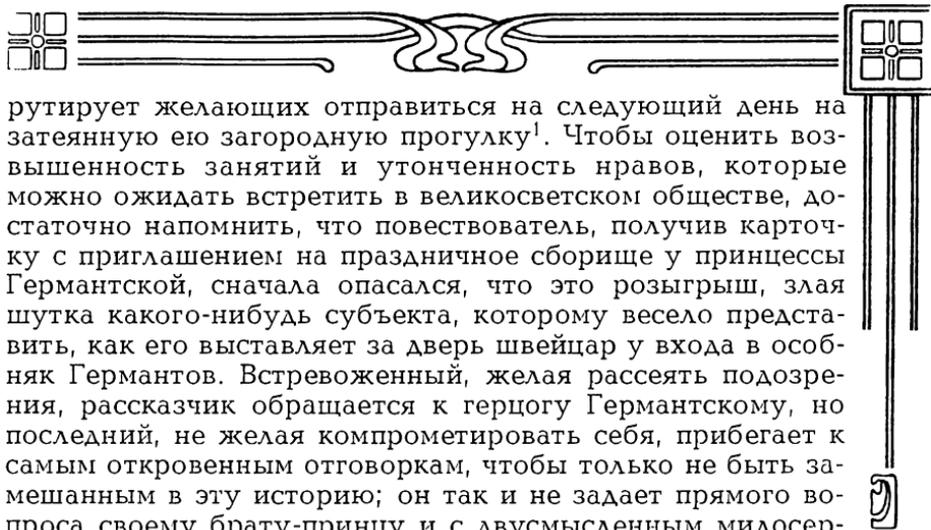
няют лошадей или любовниц, или была похожа на профессиональную бессовестность тех врачей, которых шокирует весть, что больной, коему они предсказали скорый конец, еще здравствует, и, напротив, вызывает вздох довольного облегчения, если они узнают, что он умер ровно в назначенный срок. По крайней мере чувства подобных людей не лучше привязанности герцогини Германтской к Свану, весть о неожиданной смерти которого не заставила ее ни на секунду отложить светский визит.

Когда задаешься вопросом, какие причины побуждают героев романа регулярно встречаться, поскольку, по Прусту, дружбы для них не существует, какую цель они преследуют на своих регулярных сборищах, какое удовольствие они могут испытывать от проведенных совместно часов, в конце концов на ум приходит только один ответ, приложимый к любым проявлениям персонажа в изображенном Прустом мире: здесь главный мотив — злоба. Она является перводвигателем, общим для всех званых вечеров, раутов, выездов на природу, обедов — везде, несмотря на разницу места и общественного положения, числа присутствующих и повода. Все эти собрания представляют собой карикатуру на те удовольствия, которым они призваны служить, в них обнажается отравленная и подернутая гнилью изнанка старинных нравов и обычаев, кои они призваны возродить к жизни. Такова высшая точка вырождения светских празднеств верхних общественных слоев Западной Европы, и именно у Пруста мы находим примеры, блистательно подтверждающие это. В «Поисках» сам принцип празднества до неузнаваемости извращен, ибо большинство присутствующих собрались для утоления одной страсти — все той же злобы всех к каждому, когда любой из них думает только о маленьких победах над другими и о том, как достойно отразить проявления их столь же злобного желания первенствовать за его счет.

Прустовские празднества не удовлетворяют даже потребности выставлять напоказ свое материальное благопо-



лучие, роскошь трапез и убранства, отмеченную Торстейном Вебленом в американском обществе примерно того же периода, но более молодом; в Америке тех лет вошла в моду непомерная роскошь обеденных столов, навевающая мысль о намеренном уничтожении продуктов, связанном с древними жертвоприношениями. Здесь на празднествах скучают, но по крайней мере едят и пьют. А пристальный взгляд Пруста подмечает только кое-какие призрачные бисквиты, служившие лишь намеком на ту эпоху, когда общество наслаждалось едой. Что касается напитков, то завсегда таи салонов задерживаются за столом отнюдь не в чаянии опьянеть, ибо место шампанского там занимает оранжад, а также лимонад клубничный и вишневый — напитки, конечно, приятные, но мало бодрящие. Весьма слабые потуги устроить музыкальные вечера — какой бы интерес ни питал сам повествователь к исполняемым произведениям — не способны оправдать подобные стечения народу, а лучше сказать, толпы, ибо приглашенные, коль скоро они уже допущены строго снобистским отбором в это святилище светскости, перестают заботиться об изысканности своих проявлений, необходимой в каждом собрании цивилизованных людей, чтобы оно оставалось приятным или хотя бы полезным уму и сердцу. На этих же антипразднествах не может процветать никакой живой обмен мнениями, кроме глупых либо поверхностных реплик и замечаний, ибо единственная навязчивая идея, удерживающая присутствующих вместе, — то, что они допущены туда, куда всем прочим вход заказан. Главная забота пришедшего — вертеть головой, выглядывая, кто пришел, кого пригласили, а кто манкировал приглашением, что явно считается уроном чести для устроителей, а с кем вовсе нежелательно бы встречаться. И если последние обнаружены, все бросают удивленно-возмущенные взоры на хозяев дома, заманивших доверчивых гостей туда, где можно столкнуться нос к носу с неприкасаемыми представителями остального человечества. В принципе все, получившие приглашение в салон с прочной великосветской репутацией, счастливы его принять, и ликующая злоба изливается на тех, кто не допущен. Напротив, хозяева второстепенных гостиных содрогаются от мысли, что придет слишком мало народу, и мы видим, как во время праздника в доме принцессы Германтской госпожа де Сент-Эверт рек-



рутирует желающих отправиться на следующий день на затеянную ею загородную прогулку¹. Чтобы оценить возвышенность занятий и утонченность нравов, которые можно ожидать встретить в великосветском обществе, достаточно напомнить, что повествователь, получив карточку с приглашением на праздничное сборище у принцессы Германтской, сначала опасался, что это розыгрыш, злая шутка какого-нибудь субъекта, которому весело представить, как его выставляет за дверь швейцар у входа в особняк Германтов. Встревоженный, желая рассеять подозрения, рассказчик обращается к герцогу Германтскому, но последний, не желая компрометировать себя, прибегает к самым откровенным отговоркам, чтобы только не быть замешанным в эту историю; он так и не задает прямого вопроса своему брату-принцу и с двусмысленным милосердием оставляет Марселя в полном замешательстве.

Завсегда и салонных увеселений проводят время, шпионя друг за другом, надеясь застать момент унижения кого-нибудь из них. Иногда подобная надежда выдает себя за сбывшуюся реальность: например, когда принц Германтский отводит Свана в сторонку, намереваясь поговорить с ним о деле Дрейфуса, тотчас разносится слух, будто это было сделано, «чтобы выставить его за дверь». Даже такие казусы, как случайно облитое платье, доставляют свидетелям злополучного происшествия массу приятных минут: так, великий герцог Владимир хохочет во все горло над госпожой д'Арпажон, попавшей в подобный переплет². А затем, спохватившись и подумав о том, что надо бы посочувствовать незадачливой даме, подбадривает ее возгласом: «Браво, старушка!», меж тем как господин де Шарлюс резким пронзительным голосом подает финальную реплику о том, как, вероятно, разит от невесты чем облитой дамы, каковая, находясь поблизости, не может не слышать каждое слово барона, но, принимая во внимание его вес в обществе, вынуждена стерпеть и это незаслуженное оскорбление. Compliments, впрочем, обычно тоже настолько двусмысленны, что мало отличаются от оплеухи; так, принцесса Германтская кричит че-

¹ — II, 669.

² — II, 657.



рез весь салон: «Госпожа де Вильмюр! Господин Детай, как истый художник, каковым и является, весь ушел в созерцание вашей шейки»¹.

Некий артистизм в устройстве празднеств мог бы послужить эстетическим оправданием того общества, что описано Прустом. Но эти люди не умеют развлекаться так же, как не пригодны к труду, и не способны радоваться жизни в той же степени, в какой обделены творческим даром. По контрасту можно вспомнить, например, опираясь на романы Золя, как развилось к тому времени искусство устройства празднеств в народной среде. В то время как прустовские снобы объединяются только для того, чтобы дать волю своим неприглядным чувствам, рабочие, описанные Золя, устраивают веселые трапезы на природе и открывают для себя первооснову всякого праздничного веселья: забвение перенесенных оскорблений, отказ от мстительных мыслей, культивирование возвышенных благородных чувств и добрых деяний.

Следовательно, в мире прустовского романа отношения между людьми не оправданы ни дружбой, ни взаимным уважением, ни совместным удовольствием. Подобное пессимистическое заключение слишком просто, а посему никто не стал бы подчинять ему свое поведение, и даже сформулировав нечто подобное, тотчас отправился бы к тем, кого ему все равно пришлось бы назвать своими друзьями и без кого он не смог бы обойтись. Подобный пессимизм понадобился Прусту не для жизни, а для романа. Действительно, если между людьми не может существовать ничего достойного, истинного, чего ожидать от человеческих взаимоотношений? А у Пруста не остается никакой метафизической лазейки, что могла бы от негативного утверждения привести нас к позитивному. Достаточно напомнить, что некоторые интерпретаторы Пруста попытались даже выдать его за религиозного автора. Они так поступили в силу того, что я в другой работе² назвал доводом Белизы, вспомнив старую деву из мольтеровских «Смешных жеманниц», которая, рисуя в своем воображении никогда не бывших у нее воздыхателей, в существование которых ей хочется

¹ — II, 657.

² — См.: *le Style du General*, 1959, p. 69.

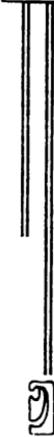


верить, замечает, что их уважение к ней было так велико, что они ни разу не осмелились обратиться к ней ни с единым словом¹. Подобный аргумент имеет целью доказать: если некто к чему-то совершенно равнодушен, значит, это тайно преследует его и не дает жить. Так и безразличного к религии Пруста попытались выставить истовым христианином. Меж тем автор «Поисков» не только один из редких во Франции писателей, совершенно уберегшихся от воинствующего шовинизма, — он сумел держаться в стороне и от спиритуалистических пощипываний, от которых уже с начала 1920-х годов стало першить в горле у нашей национальной интеллигенции, а вскоре на французскую литературу излились целые потоки святой воды, от коих она не просохла еще до сих пор. Пруст решался на окончательные суждения только тогда, когда они подтверждались прямой констатацией факта, в то время как истинный прозаизм, убивающий интерес к литературному тексту, заключается не в подобной верности прозе реальности, а в ее чрезмерной мифологизации и утверждениях, носящих чисто декоративный характер; потому, если он когда-нибудь и упоминал о бессмертии души, то лишь в самых общих и расплывчатых выражениях, и можно сказать, что эти строки более связаны с языковыми клише, лишенными подлинного содержания, а не с выражением религиозного чувства. Например, в пассаже о смерти Берготта² нужно очень постараться, чтобы увидеть что-либо, кроме вежливого надгробного слова, тем более, что его общий настрой отсылает нас скорее к Руссо и Канту, нежели к Всевышнему, если вспомнить весьма расплывчатую аргументацию в пользу бессмертия души, очень романтическую по сути, но чрезвычайно тусклую и официальную по форме, вызванную скорее эстетическими соображениями, нежели искренней верой. В умонастроении Пруста нет ничего, что выходило бы за рамки убеждений, присущих еще античным поэтам, когда он упоминает неточные и случайные для него определения «тех таинств, чье объяснение, вероятно, кроется за гранью нашего мира»³.

¹ — «Смешные жеманницы», д. II, ст. 2.

² — III, 187–188.

³ — III, 1032.



Как и Монтень, Пруст постоянно размышляет о смерти, но у них обоих смерть представлена просто как биографический факт, с которым ничего нельзя поделать. Смерть других людей ничем не отличается от их отсутствия: потеря любимой огорчает нас так же, как ее смерть: несколько разнообразных приступов душевной боли, а затем окончательное отстранение и забвение — вот те этапы, которые надобно пройти, чтобы добиться равнодушия; и в том и в другом случае герою приходится продираться на свободу как бы через густой колючий кустарник. Нет никакого различия между нашим осознанием смерти другого человека и убеждением, что мы навсегда расстались с кем-то живым. Что касается собственной нашей смерти, мысль о ней сопровождает нас всегда, и мы не способны ни побороть ее, ни приручить. Всяческие мифологические и философские построения — всего лишь прыжки разума под влиянием нашего беспокойства и страха перед нестерпимой данностью. Добиться хотя бы некоторого успокоения на сей счет — уже большой прогресс. Как и в своем исследовании страсти, Пруст здесь рассматривает проблему смерти лишь в той мере, в какой признает, что не имеет права на философское своеволие. Достаточно уже того, что он признает ее существование. Подобно страсти, смерть должна восприниматься как данность, а не метафизическая категория. Постоянное растворение собственного «я», его чувственной природы происходит в форме потери интереса к объекту чувства, постепенного погружения в равнодушие (ибо «потерянный рай — там, где ощущаешь себя потерянным»¹), которое для нашего духовного опыта можно представить как нечто аналогичное смерти. Подобное знание несколько помогает нам переносить мысль о собственном грядущем исчезновении, превращении в ничто, доказывая, что ему может предшествовать равнодушие к жизни, делающее собственную гибель терпимой; вероятно также, что величие самой смерти, которой непосредственно предшествует обрыв всех связей с нашими чувствами, «излечит нас от желания бессмертия»². Пруст, кроме всего прочего, дает нам понять, что не все смерти

¹ — II, 859.

² — III, 645.



для самого субъекта равноценны, но каждая наступает одним и тем же способом, а посему народная мудрость, быть может, весьма справедливо отличает смерть старика от гибели юноши, несчастный случай от естественного окончания жизни, смерть, поражающую внезапно, и такую, к какой успеваешь подготовиться, притом здесь надобно предположить, вероятно, и сильные физические мучения от самого процесса умирания.

Неустранимое изменение собственного «я» связано, в частности, и с невозможностью узнать истину о других людях, хотя зависимость здесь может быть и обратной. В подобных психологических констатациях все весьма банально. Трудность однако в том, чтобы придать жизни смысл, признавая существование того, о чем только что шла речь. Известно, что лично для Пруста единственным способом обрести смысл бытия стало создание художественного произведения, именно благодаря этому жизнь стала интересной, а мысль о смерти перестала мучить художника.

Конечно, к мысли о смерти никогда нельзя привыкнуть. Даже когда повествователь говорит: «Идея смерти окончательно обосновалась во мне»¹, — он вынужден добавить: «но не потому, что я полюбил смерть: она по-прежнему мне отвратительна». Он не уподобляется поэтам античности и Возрождения, уповая на то, что будущие поколения сохранят о нем память: суждения потомков о собственном творчестве ему столь же безразличны — по крайней мере с этой точки зрения, — как и мнение современников. Утверждение, будто художественное творчество излечивает от страха смерти, — всего лишь фигура речи. Напротив: именно мысль о приближении смерти рождает у повествователя готовность к усидчивому труду над своим произведением.



¹ — II, 1042.



Глава VII
ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА

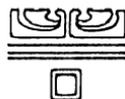
Человек, от рождения наделенный чувствительностью, но со слабым воображением, мог бы, невзирая на свой изъян, писать великолепные романы¹.

... Ослабление чувств — это банкротство таланта².

Марсель Пруст

¹ — Le Temps retrouve

² — Contre Sainte-Beuve.



Пруст постоянно повторяет (и очень дорожит этой мыслью), что произведение искусства рождается в «глубинном «я» художника, отличном от повседневного «я», совершенно чуждом обычных разговоров, вне связи с той личностной моделью, которую мы желаем демонстрировать другим. Граница между двумя областями этого «я», из коих только одна обладает творящим началом, столь непроницаема, что когда слово берет одно, например, творящее, то другое должно умолкнуть, и наоборот. Такое подразделение личности на две ипостаси (одна из которых самым интимным образом сопричастна творчеству, другая же — поверхностна и уготована для повседневного общения) выглядело бы гораздо убедительнее, если бы из чтения «Поисков» не явствовало, что именно у поверхностного «я» глубинное черпает самую достоверную информацию. Невольно задаешься мыслью, что бы случилось с творческим «я», если бы «я» повседневное ему не помогало? Ибо отнюдь не из «заповеданной страны», лишенной всякой связи с опытом, творческое начало Пруста извлекло, я думаю, каламбуры Готтара, выходки барона де Шарлюса, смех госпожи де Вердюрен, красноречие господина де Норпуа, не говоря уже об описании салона Германтов. Все происходит так, как если бы Пруст, свято чтя постулаты



одной эстетики, следовал наставлениям другой, во всем ей противоположной. Когда читаешь «В сторону Свана», кажется, что он исходит из концепции творчества, близкой Жерару де Нервалю: лиричной, визионерской, мелодичной, облекающей все пеленой чуть нереальной чувственности, но чем далее продвигается гигантский труд, тем более явно предъявляет свои права мемуарист, любитель точности и конкретности, и в душе писателя Сен-Симон берет верх над Нервалем. Начиная с «Любви Свана», чувствуешь, что ему привольнее в описании «маленького кружка», нежели в тяжеловесных поэтических намеках и аллюзиях, навеянных названиями нормандских городов. Пассажи, наиболее любимые повествователем, в коих он видит душу собственного творения, например, описание вод Вивонны, могли бы быть подписаны Анри де Ренье или школьником, который тому подражает. Какой читатель Пруста сегодня не бросится в бегство, когда на перевернутой странице перед ним замаячит профиль старого зануды, перебирающего бесконечные цепочки образов? Любопытно, что прустовский стиль, изобилующий счастливейшими находками, очень гибкий, когда автор знает, чего хочет, к примеру, рисует портрет какого-нибудь персонажа, внезапно становится тяжеловесным и словно лишается зрения, начинает страдать одышкой, когда надо описать какой-нибудь предмет или картину природы. Так, посреди повествования о вечере у принцессы Германтской, в котором перед нами проходит целая вереница людей, жестов, словечек, схваченных так живо, так точно, что забываешь обращать внимание на стиль, поскольку пользуешься им, словно воздухом, не спрашивая, почему он. Пруст начинает описывать фонтан Юбера Робера. И тотчас текст дает осечку, тон меняется, ибо автор явно вставляет припасенную заготовку. И вон она: «На укромной поляне, которую обступили прекрасные деревья, многие из которых не уступали древностью Фонтану, он стоял чуть сбоку, стройный, неподвижный, с остекленевшей струей бившей воды, позволяя ветерку лишь легонько шевелить чуть подрагивающим плюмажем легких бледных капель»¹. Здесь неотвратимо на память приходит кто-ни-

¹ — II, 656.



будь вроде Жана Неми, Мориса Бушора или Эрнеста Перошона, авторов, уже прочно забытых, чьи имена всплывают только в хрестоматиях для юных лицейстов, потому что тексты их невинны, изобилуют описаниями и легко поддаются разрезанию на коротенькие отрывки, пригодные для диктантов. Что касается дальнейшего описания фонтана, то о нем можно сказать только, что оно едва поддается пониманию, и отнюдь не из-за обостренной изысканности, а потому, что не в силах вызвать какой-то внятный отклик в читательском воображении, хоть автор и нагромоздил целый ворох сравнений и метафор. Здесь фрагменты фраз надобно выуживать, как элементы головоломки, чтобы с трудом добиться какого-никакого зрительного впечатления. Но главное, писатель внезапно утратил естественность, и она не возвратилась, пока он не преодолел этот, к счастью, не слишком длинный отрезок пути.

Сам Пруст писал: «Думаю, что только метафора способна придать стилю вечное звучание»¹, но если бы от одних метафор зависело бессмертие «Поисков утраченного времени», то не обошлось бы без конфуза. Если составить список прустовских метафор, он удивил бы нас неуклюжими оборотами и отсутствием вкуса, которым страдает автор, как только решается прибегнуть к образному языку, к тому же в списке оказалось бы немало плоских выражений в духе таких, как: «блистающая звезда, что перед пробуждением бросала отсвет на все сновидения спящего»², либо: «когда летними вечерами небеса благозвучно рокочут, как дикий зверь»³, или же о море, восхитившем его «снежными шапками на изумрудных валах»⁴, а то еще там встретишь такой невероятный по образной разболтанности оборот, как: «И символом то ли нашествия, предсказанного пораженцем господином Шарлюсом, то ли союза наших братьев-мусульман с французскими товарищами по оружию узкий и гнутый, как цехин, полумесяц, казалось, превратил

¹ — «О стиле Флобера», в «Хрошиках».

² — II, 336.

³ — I, 186.

⁴ — I, 672.



парижское небо в священное знамя пророка»¹. Что бы ни думал по этому поводу сам автор, — его великий талант отнюдь не в образности, его оригинальность и поучительность не в поэтических откровениях, а в том, что за словом чувствуется реалист-рассказчик, пишущий хронику эпохи.

Поскольку автор «Поисков» как бы намеренно расчитил путь своим комментаторам, последние бросились по готовой дорожке, пытаясь найти что угодно, кроме того, что действительно составляет оригинальность этой прозы. Ничто так не характерно в этом смысле, как сравнения Пруста с другими авторами. Его ставят в один ряд с Генри Джеймсом, возможно, потому, что обоих почитают «сложными» прозаиками, в то время как Прусту можно поставить в упрек скорее не византийскую вязь декаданса, а склонность к упрощению, приближающуюся к карикатурности, и теоретическую наивность, а еще то, что гораздо чаще туманных намеков в его прозе встретишь подробные до оскомины разъяснения собственных взглядов. Также его сравнивали и с Джойсом, не беря в расчет, что вопросы формы и композиции в «Поисках» не играют особой роли, какими бы риторическими упражнениями ни сопровождал автор свое таинственное и знаменитое «построение в форме розетки витража», стыдливо прикрывая этим определением тот факт, что его роман составлен из фрагментов самой причудливой формы, каждый из которых подчинялся скорее вдохновению момента, чем плану. Впрочем, какое литературное произведение с долгой репутацией обязано своим появлением чисто формальным изыскам? Когда говорят о романе или поэтическом цикле, забывают, что литература не музыка, не живопись, не архитектура, что слова и фразы — не суть чистые формы, а если и являются таковыми, то не в этом их ведущая функция, и никакая революция в литературе не обходилась без коренных перемен в плане содержания, то есть, если говорить просто, без изобретения оригинального сюжета и желания рассказать о чем-то принципиально новым. Нетрудно доказать, что даже в «Улиссе», где изменения традиционной сказовой формы налицо (хотя некоторые, причем лучшие главы написаны в технике, напоминающей флорбе-

¹ — III, 309.



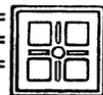
ровскую, а многие другие представляют собой просто окрошку из разных стилевых слоев: газетного, эпического в духе средневекового романа и т.п.), главным остается все-таки именно новизна содержательного ряда, то есть дерзость мысли, лежащей в его основе, обусловила величие и подлинно революционный характер воздействия романа. Но что бы там ни было, весьма жесткая структурированность произведения Джойса, склонность автора к намеренным нарушениям синтаксиса, к внутреннему монологу как композиционному приему делают его книгу произведением совершенно другого ряда, нежели «Поиски». Когда был переведен на французский «Человек без свойств», прустовский романый цикл с неизбежностью стали сравнивать и с ним, должно быть, потому, что в обеих книгах много длинных фраз. Меж тем музилевское творение обитает на зыбкой почве развернутой символики и претендует одновременно на аллегорическое прочтение и комическую интерпретацию бытия, хотя аллегоризма в нем, конечно, поболее, что Прусту, напротив, совершенно не свойственно.

При воссоздании исторической среды Музиля прежде всего занимают типажи, воплощающие в себе определенные социальные архетипы, в которых он вычленяет модели нравственных позиций, стереотипы интеллектуального обихода. Они воплощены в фигурах Диотимы, Клариссы, Арнгейма. Напротив, герой Пруста всегда — частное лицо. Господин де Норпуа или госпожа Вердюрен не принадлежат к типам эпохи, поскольку представлены в личном качестве, как вполне оригинальные индивидуальности. К тому же у Музиля нет того богатого, с оттенком буффонады, комизма, который отличает Пруста и Джойса (хотя именно на эту сторону их дарования мало обращают внимания), музилевскому чувству комического далеко до прустовского и джойсовского гигантизма, там все филигранно отточено и призвано вызывать глубокое интеллектуальное удовольствие, а не взрыв хохота. Когда Валери Ларбо и Бенжамен Кремье открыли Европе Итало Свево, многие критики тотчас стали находить схожесть с Прустом и у него, может быть, потому, что герой Свево тоже пытается восстановить свое прошлое, впрочем, прибегая для этого к помощи психоаналитика. Единственное, что роднит свевовского Зено с повествователем «Поисков», это



частое обращение к слову «память». Но в остальном различия весьма существенны. Зено удастся обрести свое прошлое путем огромных усилий, сквозь пелену кошмаров наяву и навязчивых отдельных сцен, ослепительных, как магниевые вспышки, меж тем в пересказе Пруста для нас оживает именно настоящее. Один итальянский эссеист писал в 1926 году: «Для нас определение «аналитик» не может иметь того значения, как для французов, поскольку во Франции критика вынуждена была его изобрести, чтобы отвести особую нишу Марселю Прусту и его подражателям. Для нас Мандзони — такой же аналитик. Можно сказать, что целое ответвление прозы, корни которого в мандзониевских «Обрученных», — аналитический роман». Здесь мы можем констатировать, что крик об «аналитическом романе» поднимают всякий раз, как встречаются мыслящего писателя. Впрочем, процитированный мною критик не особенно жалуется подобный жанр, судя по тому, что он сказал через год о тех же самых романистах: «Итало Свево, автор весьма скверных романов... провозглашен великим писателем с легкой руки некоего отвратительного ирландского поэта Джойса и не менее отвратительного его французского товарища по ремеслу Валери Ларбо... В чем достоинство Свево? В том, что он более других итальянцев приблизился к тому направлению литературы пассивного анализа, которое нашло свое высшее проявление в Прусте»¹. Все подобные необоснованные сближения столь разнохарактерных произведений по самым второстепенным признакам свидетельствуют о том, что однажды навешенные ярлыки не желают отлетать, даже когда их жертвой оказываются самые читаемые и комментируемые авторы. Позже, около 1958 года, имя Пруста замелькало в периодических статьях в связи с появлением приятного и изящно отделанного романа князя ди Лампедузы «Леопард», но именно потому, что действие его книги разворачивается также в аристократической среде.

¹ — Высказывания Гвидо Пьовене приведены Бруно Майером в его «Историческом введении к полному собранию сочинений Свево» (Italo Svevo, «Opere», dall'Oglio editore, Milan).



* * *

Расчленение личностного «я» на две ипостаси, бытовую и творческую, было сформулировано Прустом при обсуждении «метода Сент-Бёва», объясняющего литературные произведения, исходя из биографии писателя. Однако надо признать, что сам Сент-Бёв занимает особое место в нашей критике, что и помогает Прусту в полемике с ним обосновать свой постулат.

В том, что касается остроты критических суждений, к этой работе невозможно придаться. Книга Пруста, по-смертно выпущенная в 1954 году, содержит прекрасные страницы о Нервале, Бальзаке, она принадлежит к небольшому числу редкостных по отточенности трудов, появившихся в нашем веке, но при всем том, боюсь, встретит холодный прием у наших читателей и приведет их в замешательство, ибо автор повергает в прах основы целого направления французской критической мысли. Хотя эта поздно обнаруженная работа, озаглавленная «Против Сент-Бёва», и принадлежит перу знаменитого писателя, к ней отнеслись как к первому опыту литературного дебютанта, то есть обошли молчанием, ограничившись мелкими наскаками и не упоминая о ее содержании, поскольку на то были свои причины: большинство оказалось неспособно найти достойные аргументы для отповеди по существу проблемы. Не надо слишком доверять людям, утверждающим: «Я чужаюсь полемики», ибо в большинстве случаев они предпочитают ей коварные намеки и недомолвки. Поскольку эти нежные существа не обладают длинным политическим дыханием и всегда недотягивают, они ограничиваются заменой несуществующих идей недоброжелательными инсинуациями и бездоказательными утверждениями. Ко всему прочему, «полемика» не является категорией мышления, она не свойственна ему, полностью соотносясь лишь со вкусами публики и момента: одна и та же страница может быть сочтена воплощением плоского здравомыслия или оскорблением нравов и своего времени. Все зависит от того, насколько интеллектуальный климат эпохи пропитан предрассудками, а также задевает ли, хотя



бы косвенно, содержание данной страницы чьи-либо интересы. Настоящий полемический отклик книга получает в среде читателей. Что до ее содержания, важно знать, добротна ее аргументация или нет. Но, быть может, надо предположить, что само по себе обращение к доказательствам и к фактам отвратительно для большинства теперешних умов, каковые, надо признать, одинаково недоброжелательно относятся и к осторожным возражениям, учитывающим некоторые «нюансы», и к доводам, приводимым без вежливых околичностей. После публикации «Против Сент-Бёва» смятение и ошеломление в рядах пишущих о литературе было быстро преодолено; то там, то здесь в статьях, посвященных совершенно иным сюжетам, стали попадаться обрывки фраз, в которых говорилось, что автору «Понедельников» прустовские нападки повредить не способны. В лучшей из французских ежедневных газет автор, распространяясь на животрепещущую тему, действительно ли Сент-Бёв ел скромное в страстную пятницу 10 апреля 1868 года, в скобках бросает между прочим: «Последний (т.е. Сент-Бёв. — Ж.-Ф.Р.) по-прежнему сохраняет свое первенство, и посему мы здесь обойдем молчанием спорную прустовскую работу, появившуюся в прошлом году»¹. Но если труд Пруста спорен, так пусть же его оспорят! Почему бы не доказать, что Сент-Бёв не ошибался в оценках Бодлера, Бальзака, Стендаля, Флобера! Ничто так не впечатляет, как попытка убедить нас в том, во что мы не верили еще со школьной скамьи. Например, доказать, будто в следующем пассаже Пруст не прав: «Если бы все произведения XIX века сгорели и нам остались только «Понедельники», по которым бы пришлось составлять впечатления о литературе минувшего столетия, Стендаль показался бы нам уступающим в мастерстве Шарлю де Бернару, Вине, Моле, госпоже де Верделен, Рамону, Сенак де Мейяну, Вик д'Азиру и многим, многим, мало чем отличаюсь от Альтона Ше и Жакмона»². Во французской литературе всегда существует хотя бы один влиятельный критик, представляющий собой некий совершенный аппарат, автоматически настроенный отрицатель-

¹ — Поль Жийи, «Монд», 8 апреля 1955 г.

² — «Против Сент-Бёва», стр. 139.



но реагировать на всякий талант. В период между двумя мировыми войнами подобную роль с успехом исполнял Тибоде, нашедший способ вообще не упомянуть имени Пруста в статье, напечатанной 1 июня 1919 года, где он устанавливает этапы развития французского романа и называет самые значительные произведения, появившиеся в 1914–1918 годах. В его списке после сурового отбора оставлены на первом месте три шедевра: «Мститель» Поля Бурже, «Одиночество» Эдуарда Эстонье и «Дымки в полях» Эдмона Жалу¹. Странное дело: единственный официальный критик, которого потомки охотно оплеывали, хотя он ни разу не ошибся в оценке современников, это Буало. Возьмем какую угодно из его «Сатир», перенесем ее в нашу эпоху, для забавы поменяем имена XVII века на соответствующие современные, и мы увидим, что сегодня Буало имел бы столько же шансов не удостоиться ничего, кроме ругани как в левой, так и в правой прессе. Вот, например:

Блажен ты, Скюдери, чье борзое перо
Родит за месяц — том. В нем — все твое добро!
Хоть пишешь сухо ты, томительно и вяло,
И смысла здравого в твоих твореньях мало,
А все же и для них найдутся в свой черед
И плут, что их продаст, и дурень, что прочтет.

В то время Скюдери считался великим романистом и был в моде, а двадцатишестилетний Буало являлся всего лишь автором трех сатир общим объемом примерно в двадцать машинописных страниц. Попробуем перевести оценку этого молокососа на язык XX века. Мы получим примерно следующее:

«Уважаемый господин Г. или же уважаемый господин М., член Французской академии (в отличие от Буало, я не могу назвать никого поименно — именно в силу того, что

¹ — Заключительные строки статьи стоят того, чтобы их процитировать: «Нельзя придумать ничего более отличающегося от привычной нам литературы, чем трудолюбивое и всепоглощающее вглядывание в собственную душу господина Поля Бурже, острое, методичное проникновение в ткань повседневной жизни беспощадного господина д'Эстонье, точное, широкомасштабное и полнокровное, равно совершенное во всех своих частях новостествование господина Жалу».



пишу в XX веке), уважаемый господин А или Б, неисчерпаемая плодovitость ваших белых негров позволяет вам публиковать по четыре книги и шесть сотен статей в год. Конечно, никто не взялся бы оценить по достоинству художочие вашей мысли и вялость прозы, которую вы подписываете и сгружаете нам, словно оптовую партию бакалеи. На сей счет все уже пришли к единому мнению, однако же вам удастся находить издателя, чтобы печататься, газеты, угощающие нас отрывками ваших шедевров, и кретинов, готовых все это купить».

«Какой дурной вкус! — вскричите вы. — Конечно, речь идет о завистнике, подменяющем оскорблением критический анализ!» Ведь известно, что в наши дни критика должна быть «конструктивной», то есть всегда завершаться хвалой. Прямота Буало, когда он берется за прозу Скюдери, еще не столь ошеломляюща, как, например, та храбрость, с какой он дерзнул покуситься на всемогущего Шаплена:

...Шаплен безумствует, за рифмами гоняясь.
Но хоть его стихи раздуты от красот
И их освистывает всяк, кто ни прочтет,
Он метит на Парнас, решив, что без усилий
Он место там займет повыше, чем Вергилий.

Завидная прямота, ведь Шаплен к 1660 году представлял собой нечто вроде национального идола, столь же непререкаемого, как ныне, может быть, только Клодель; к тому ж он обладал и немалой властью, ибо именно ему было поручено королем составлять списки тех, кому жалуются королевская пенсия. Так что в одном лице он мог бы совмещать и Клоделя, и господина Андре Мальро¹.

Весьма отличаясь от знаменитого и надутого провозвестника классических догм, каким его нам рисуют, Буало в XVII веке был тем, чем в наше время — Леото, как по независимости суждений, так и по безошибочности

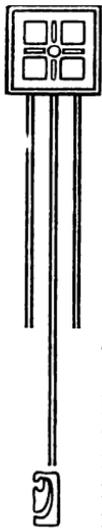
¹ — А точнее, Андре Мальро без всяких совмещений, ибо в год, когда писались эти строки, Мальро был министром культуры.



вкуса. Однако Леото всегда держался в стороне от больших литературных дорог, он сделался достоянием широкой публики только в 1951 году, в возрасте восьмидесяти лет, когда принял участие в знаменитых радиопередачах, где живость и резкость его критических суждений так расходились с тоном послевоенной критики; напротив, Буало уже с 1670 года стал признанным авторитетом. Но подобной известности он добился не потому, что умерил пыл и пошел на компромиссы. Здесь нам придется заключить, что с точки зрения терпимости к сатире и литературной критике XVII век в лучшую сторону отличался от нынешнего. В наше время человек, подобный Леото, почитается старым брюзгой, чьи едкие реплики никогда не бывают уместны: отношение к нему — образчик утонченных форм цензуры. Например, ныне невозможно и вообразить, чтобы автор такой книги, как «Характеры», где за вымышленными именами угадываются реальные прототипы, мог бы пользоваться благоволением и дружбой сильных мира сего.

Буало рисковал как критик и как подданный: он предлагал публике совершенно новые таланты, иное литературное направление, предпочтя его всему, что безоговорочно счел не стоящим внимания¹. В его книгах не найдешь и следа трусливой предусмотрительности, никаких двусмысленных намеков, которые теперь окрестили благородным титулом «нюансов»; с их помощью бездарные критики прежде всего выдают свое опасение ошибиться, слабую веру в силу собственных суждений и желание подстелить соломки, тем более что тонкая нюансировка их писаний вполне соответствует модному умонастроению момента или вызвана случайной вечерней встречей в ресторане с объектом критики или более маститым соратником по перу. Одним словом, они всегда начеку и готовы к повороту общественного мнения на 180 градусов.

¹ — Правда, в случае с Расином, как доказал Р.Пикар в своей работе: R. Picard, «la Carrière de Jean Racine», Буало поддержал поэта несколько запоздало. Однако, что поражает в критике далекой поры, так это бескомпромиссность, с какой он обрушивается на бездарных литераторов.



* * *

Если мы оставим в стороне заблуждения Сент-Бёва относительно конкретных лиц и обратимся к основному положению его эстетики: толкованию произведения исходя из исторических данных, — трудно решить, кто, он или Пруст, дал более неконкретную и недостаточную упрощенную модель творчества. Пруст без конца повторяет, что необходимо отделять творческое «я» от повседневного, но затем, уточняя, что он имеет в виду под бытовой ипостасью личности, мы с удивлением убеждаемся: нам предлагают лишь то «я», которое болтает с госпожой де Камбремер или обменивается несколькими банальными репликами с Орианой. Но к чему так решительно сводить все жизненные проявления к гостиничным сплетням и философским откровениям на террасе кафе? Пруст донельзя озадачен, уяснив для себя: Бергготт «в жизни» не тот же самый, что в своих книгах; он серьезно обдумывает эту проблему, однако то, что он называет «в жизни», — всего лишь завтрак у Одетты Сван! Иначе говоря, он сам принимает то же определение повседневного бытия личности, что и Сент-Бёв: жизнь эта по преимуществу салонная. Без сомнения, нам не запрещено спросить себя, почему такой жизнью не могут стать прогулки по берегу Вивонны, беседы со Сваном, любование женской красотой, зрелище солнца над морем, чтение Толстого, приступы дикого хохота от тирад Норпуа и — а почему бы нет? — сам литературный труд. Теория творчества у Пруста столь же неконкретна, как и его критика интеллектуального постижения действительности. Если мы просто-таки примем за точку отсчета определение интеллекта как способности понимать, прежде всего понимать других людей, не включая сюда то, что относят к области интуиции, эмоциональности, ощущений, или решимся ограничить значение термина «интеллект» выполнением операций, описываемых формальной логикой, то станет понятно, что не нужно было дожидаться Пруста, чтобы вдруг осознать: мольеровский Диафуарус не интеллектуален... К тому же, известно, с каким реакционным направлением



мысли связывают концепцию, которую Пруст принимает за чистую монету. Музиль, в этой области более прозорливый, чем автор «Поисков», вложил квинтэссенцию этого направления мысли в уста своих салонных идеалистов, представив ее в сатирическом свете:

« — Господь — это ведь, в конечном счете, нечто эквивалентное стихотворению? — задумчиво спросила Диотима.

— Божественное определение! — воскликнул ее друг¹. — Это могучая мистерия жизни. Интеллект сам по себе не дает возможности развернуться ни в политике, ни в морали. Интеллект недостаточен, главное свершается по ту сторону. Люди, достигшие вершин величия, всегда любили музыку, поэзию, форму, дисциплину, религию и рыцарственность»².

Прустовское определение художественного творчества (впрочем, не являвшееся его собственным изобретением), чтобы обрести связность, должно было бы апеллировать к метафизике платоновского типа. Но вот забавная вещь: подавляющее большинство критиков XX века исходят из подобного постулата, не осмеливаясь развернуть его до логического предела: до метафизической трактовки бытия, которая на сегодняшний день не выдержала бы и самого поверхностного разбора. Отсюда их язык, одновременно темный, напористый, полный неясных намеков, перегруженный пафосом, агрессивный и водянистый, ибо подобная критика желает одновременно казаться таинственной и открытой всем ветрам. Так говорят люди, которым тем более желательно настоять на своем, чем менее они понимают, что, собственно, они хотели бы доказать. Подобная же фразеология заполонила и статьи об изобразительном искусстве, к тому же ее адепты предварительно поднабрались терминов у современной философской феноменологии. В результате теперь менее чем когда бы то ни было говорят собственно о произведении — книге либо картине, — им пользуются как экраном, на который проецируют некий вербальный фильм, у всех изготовленный примерно по одному рецепту. Это паразитарная и нарциссическая крити-

¹ — Аригейм.

² — «Человек без свойств» (французский перевод), т. II, стр. 12.



ка, которая выставляет себя напоказ за счет комментируемого произведения. Черпая соки из псевдотаинственных словопрений, она особенно любит вещи, где нагромождены горы напыщенных словес, дающие ей обильную жвачку для перемалывания, ибо без подобного сена она бы засохла; то же стремление побуждает Пруста — поставить выше Мериме, коего он называет «слишком сухим», Метерлинка, поскольку проза последнего наполнена пророческим духом¹; здесь, как и современные его продолжатели, романист ставит прозаика, наделенного средним, но подлинным даром, ниже совершенно неудобочитаемого псевдопоэта. Другой пример касается Бальзака, автора, мнение о котором у Пруста менялось на протяжении жизни, тем паче, что достоинства бальзаковской прозы — по большей части плод измышлений и визионерских комментариев той критики, которую в данном конкретном случае действительно можно назвать конструктивной: когда мы видим, как Пруст вместе с Шарлюсом восхищается «Утраченными иллюзиями» или «Тайнами принцессы Кадиньян», то чувствуем примерно то же, что Сен-Лу перед портретом Альбертины: «Он воздержался от каких-либо замечаний, придал своему лицу рассудительное, осторожное и поневоле чуть-чуть презрительное выражение, какое проступает при виде больного, хотя бы тот до сих пор и считался замечательным человеком и вашим другом, но теперь утратил все это, поскольку, пораженный свирепым приступом безумия, говорит вам о неземном существе, явившемся его взору, и показывает на то место, где вы, человек здравомыслящий, не замечаете ничего, кроме измятой перины»².

Когда Пруст пишет, что творческая способность выше дара наблюдательности, он принуждает нас заметить, что под последним он, видимо, имеет в виду нечто довольно плоское и рудиментарное. Он отмечает лишь карикатурное представление о романисте-шпионе, слоняющемся по салонам, «запечатлевая в памяти» силуэты и реплики. Впрочем, именно подобным образом историки литературы подчас представляли себе работу, предшествующую написанию книги. Выходит, что Мольер или Флобер примасивались где-нибудь на углу улочки, чтобы «наблюдать», подобно

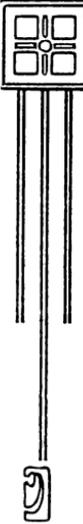
¹ — III, 34.

² — III, 437.



тому как мы отправляемся в Национальную библиотеку конспектировать какой-нибудь исторический труд. Однако подлинное произведение искусства создается не так, ибо, разумеется, чтобы видеть, нет надобности наблюдать, и часто мы подмечаем больше, не становясь в позу наблюдателя. Заметьте, что каждый оригинальный художник имеет свои темы, свою интонацию, «свой мотив», каковой Пруст в «Против Сент-Бёва» различает «под оболочкой слов», имея в виду, что аффективность — единственная движущая сила, если не сама материя художественного творчества. Проблеме не решить, подразделив творческий процесс на сбор информации (в самом широком значении слова) и ее переработку (каковую Пруст именует внутренней работой), выяснив соотношение частей и выявив вдобавок, как велика доля в этой так называемой внутренней работе откристаллизованных эмоций и пережитого опыта, — тоже, естественно, внешнего происхождения. Ко всему прочему, подобные проблемы совершенно бесполезно обсуждать отвлеченно, поскольку «дозировка» элементов часто зависит от эпохи и личности художника. Здесь порочный круг образуется оттого, что мы слишком вольно обращаемся с такой широкой категорией явлений, как «произведения искусства». Какая связь может быть между «Пантагрюэлем» и персидским ковром? Тем не менее эстетик будет и к тому, и к другому применять одни и те же категории «художественного творчества», «творческого опыта», «взаимовлияний» и т.п. Кажется вполне разумным допустить, что контакт с реальностью теснее в тех видах творчества, которые оперируют в основном эмпирическими данными, например, при написании романа, нежели в тех, где преобладают структуры, формы, ритм, а повествовательность и наличие идей не столь существенно, как, например, в пластических искусствах и музыке, а посему необходимо больше знать, так сказать, событийную, анекдотическую сторону реальности, сочиняя «Нана», нежели сонату.

Как раз именно Золя был и остается недооцененным писателем именно потому, что критика с пренебрежением относится ко всякому романисту, у которого ощущается преобладание «наблюдения», а как противовес подобному небрежению — сверхпочтение к тем, кто обладает так называемым видением мира. Отсюда и тот факт, что на сегодняшний день самые бледные и анемичные романы, вы-



пускаемые сериями, а также трудолюбивые и плоские повествовательные компиляции частенько приветствуются как принесшие особое «вѣдение», заключающие в себе «целый мир», необычайно новый и значимый, ибо он показывает, в каком направлении будут развиваться навыки автоматического письма и попугайского копирования друг друга в критических восхвалениях. Подобный снобизм, предполагающий, что только пресловутые «визионеры» обладают голубой кровью, привел к безграничной снисходительности к Бальзаку и полному игнорированию самых блистательных свойств Золя — в том числе и таких, какие без всякого основания приписывают Бальзаку, хотя он ими вовсе не обладает. К Золя по крайней мере можно подступиться и самому рассудить, чего стоят его книги, не приобретая, как в случае с Бальзаком, условных рефлексов целого литературного направления, которое убеждает вас, что именно глупость вы должны счесть парением духа, а неприятие подобной прозы свидетельствует о природной бесплодности вашего ума и бедности воображения.

Когда Бодлер пишет, что Бальзак, выдавая себя за реалиста, остался визионером, он имеет в виду, что автор «Гобсека» окрашивает действительность в слишком насыщенные тона, иногда измышляя ее целиком, и что в его «Человеческой комедии» все, «даже портье — наделены гениальностью». Из этой фразы сделали вывод, что Бальзак должен оставаться за пределами пристальной критики, какими бы превратными ни оказались его мифологические построения, выдаваемые за реальность. Напротив, Золя никогда не наделяли способностью особого «вѣдения мира» — по той простой причине, что его взгляд на мир точен и зорок. Когда в «Деньгах» он нам рассказывает о махинациях на Бирже, он достаточно увлекателен и манипулирует приемами замедления действия так же блистательно, как Бальзак; единственная разница в том, что его описание биржевых операций подлинное, что биржевой агент не смог бы придрататься к деталям рассказа и воссозданию общей атмосферы биржевых торгов, короче, ему можно доверять, тогда как в восьми случаях из десяти Бальзаку доверять нельзя, ибо, ведя повествование, он прежде всего жаждет покрыть себя неуязвимой славой. Вот почему пресловутая обостренная наблюдательность Бальзака, о которой обычно вспоминают, чтобы объяс-



нить, как он мог так хорошо познакомиться с самыми различными сферами жизни, изучая их так мало, по праву должна считаться прерогативой Золя. И действительно, что за достоинство, как в случае с Бальзаком, в том, чтобы быстро приобрести наполовину ложные представления о чем бы то ни было и притом излагать их в такой грубой и психологически неоправданной форме? Познания Золя точны и составляют невообразимо мощный массив, совершенно удивительный для человека, ведшего размеренно трудолюбивый образ жизни. Золя был еще молод, когда написал «Нана», где словно бы сконденсирован опыт старого театрала, прошедшего более полувека за кулисами маленьких варьете.

Кроме того, мало кто обращает внимание на юмор и огромный комический дар Золя: ведь все знают, что он тяжеловесный писатель. Точно так же обойден вниманием и комический дар Пруста; еще бы, ведь признать это — значит унизить его как поэта глубинных состояний души. Между тем комизм не менее таинствен, чем поэтичность. Каламбуры Готтара, описание маниакальных пристрастий директора гостиницы ничем не превосходят хороший эстрадный номер в театре «Бобино», ибо и примитивный комизм, и комизм рафинированный состоят из одних и тех же элементов. Какой фарс по грубости своей сравнится с серией трагикомических приключений Мореля, затравленного педерастами-богатеями в «Содоме и Гоморре», начиная с эпизода в доме свиданий и вплоть до несостоявшейся дуэли с господином де Шарлюсом? Ведь известно, что карикатурное преувеличение может привести к вульгарности, но способно вдохновить и возвышенный ум.

Придется примириться с мыслью, что Пруст считал Анри де Ренье, Пьера Лоти и Франсиса Жамма возвышенными гениями, но притом констатировать, что, быть может, он, напротив, единственный большой писатель, действительно наделенный даром чувствовать живопись и пластические искусства. Выше мне уже пришлось оплакивать несколько салонную склонность Пруста, подражав-



шего здесь самым откровенным заблуждениям Рёскина, при виде каждого лица вспоминать о каком-нибудь знаменитом портрете или реальном историческом лице. Однако это не может заслонить того факта, что в большинстве случаев, кроме, кажется, довольно спорных и многословных разглагольствований по поводу падуанских фресок Джотто, его сравнения с живописными полотнами составляют в романе одни из самых интересных страниц, притом написанных без заметных усилий, и свидетельствуют как о зоркости глаза и понимании пластических искусств и архитектуры, так и о большой культуре общения с подлинными художественными шедеврами, столь редкой во французской литературе. Прусту удается создавать прозаический эквивалент живописного полотна с такой точностью воздействия на наше воображение и описательной виртуозностью, какие можно иногда встретить только в произведениях минувшего века — золотого времени художественной критики: у Тэна, Фромантена или Гонкуров. Не знаю, кто послужил прототипом для Эльстира. Эмиль Бланш злокозненно предполагает, что таковым являлся всего лишь Эллё, но в предисловии к книге, кстати, весьма примечательной, того же Бланша (ее название «От Давида к Дега») Пруст упоминает «великого и восхитительного Пикассо», что выдает оригинальность его вкусов, в то время как Бальзака впечатляла лишь рыночная стоимость произведений искусства, а Стендаль, тоже слышущий ныне большим знатоком по этой части, ограничивался тем, что писал о вещах, соответствовавших вкусу и моде своего времени.

* * *

Представления Пруста о литературном творчестве — это вывороченные наизнанку воззрения Сент-Бёва и не превосходят их по уровню прозрения. Тезису о том, что произведение искусства обязано рождением тому личностному «я», которое выезжает отобедать в городе, Пруст противопоставляет контртезис о «я», не едящем никогда. Но, скажем, в споре с Тэном ему не удалось бы победить так легко, поскольку Тэн — действительно крупный исто-



рик искусства и литературы, в то время как заблуждение Сент-Бёва и всей идущей от него университетской литературной критики не в том, что он стремился дать историческое объяснение феноменов художественного творчества (ему не удалось даже близко подойти к чему-либо подобному), а в том, что он заменил его перечислением забавных анекдотов, приключившихся с авторами, которыми занимался. Во всех историях литературы еще раздаются радостные восклицания, что удалось доказать, притом с документом в руках, будто такой-то поэт написал грустное стихотворение через час после того, как получил извещение от налогового ведомства. Даже «В поисках утраченного времени» постигла сходная участь: литературные кузнечики вдоволь напрыгались, измеряя длину аллей в Иллье и высоту волн в Кабурге. Увы! Что составляет красоту лодочной прогулки, скажем, у Мопассана, так именно то, что вся суть там отнюдь не в катании на воде, хотя без него подобный текст невозможно было бы создать. Вот парадокс, смущающий умы стольких эрудитов и наполнивший целые библиотеки докторскими диссертациями: каждый раз, как кто-либо желает собрать необходимые материалы о том или ином писателе, оказывается трудно найти книгу, в которой говорилось бы собственно о его произведениях. Большинство исследователей рассматривают писателя с отменной тщательностью под всеми углами зрения, кроме того, который вам нужен. Кажется, что его творение разрастается комом совершенно ненужных дополнений и становится комментарием к какой угодно судьбе и жизни, кроме его собственной...

А значит, Пруст прав в своем отрицании критики Сент-Бёва, ибо существует только один способ говорить об авторе, но для этого нужно отвечать единственному условию: необходимо, чтобы для вас было важно то же, что волновало и его. Говорить о писателе — значит, опираясь на его авторитет, сообщать о том, что думаешь сам по поводу сказанного им.



ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Глава первая.</i> Пруст и жизнь	15
<i>Глава вторая.</i> Пруст против спобов	65
<i>Глава третья.</i> Пруст и политика	83
<i>Глава четвертая.</i> Любовь	103
<i>Глава пятая.</i> Монтень по поводу Пруста	127
<i>Глава шестая.</i> Правда о других	151
<i>Глава седьмая.</i> Произведение искусства	171



Жан-Франсуа Ревель

О ПРУСТЕ

Редактор *А. М. Банкетов*
Технический редактор *Т. С. Казовская*
Корректор *Н. И. Ковалевская*
Компьютерная верстка *Ю. В. Одицовой*

Сдано в набор 01.04.95. Подписано к печати 25.05.95.
Формат 60х90/16. Бумага офсетная. Гарнитура Балтика.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 12,0. Уч.-изд. л. 12,0.
Тираж 5000 экз. Заказ 978.

Издательство „ЗНАК-СП”

Московская типография № 6 Комитета РФ по печати
109088, Москва, Южнопортовая ул., 24

Жан-Франсуа Ревель, автор этой книги, вот уже несколько десятилетий находится в центре интеллектуальной жизни Франции. Яркий, самостоятельный ученый и писатель, Ревель обращается в своем творчестве к самым различным сторонам жизни — от истории философии до глубокой оценки современных политических тенденций.

Давно заслуживший признание на Западе, Ревель относительно мало известен отечественному читателю. Жан-Франсуа Ревель родился 19 января 1924 года в Марселе. Образование получил в парижской L'ecole Normale Supérieure «Эколь нормаль супериор» — одном из лучших гуманитарных высших учебных заведений Франции. Ревель имеет ученую степень по философии, он много лет занимался преподавательской деятельностью в Мексике, Италии, Франции. В 1957 году вышла его первая книга «Почему философы?» В 1966 г. Ревель начал сотрудничать в еженедельном журнале «Экспресс» в качестве ведущего обозревателя, его публицистика неизменно вызывает большой интерес. Событием в истории борьбы идей во Франции явилась работа Ревеля «Открытое письмо праим», посвященная майским событиям 1968 г. Один из основных трудов Ревеля — фундаментальная многотомная История философии. В 1975 г. в Париже на русском языке вышла острая и вызвавшая немало споров книга «Ни Маркс и ни Христос», написанная в 1970 г. А мы впервые в России представляем широко известную книгу Жан-Франсуа Ревеля «О Прусте», посвященную философским аспектам творчества всемирно известного писателя.

1250

