

Т. М. НИКОЛАЕВА

О ЧЕМ НА САМОМ ДЕЛЕ  
НАПИСАЛ  
МАРСЕЛЬ ПРУСТ?



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Москва

2012

STUDIA PHILOLOGICA

---

SERIES MINOR





УДК 811.161.1  
ББК 81.031  
Н 63

Работа написана в рамках Программы ОИФН (2009—2011)  
««Ключи» нарратива» в пределах общей темы:  
«Текст во взаимодействии с социальной средой»

**Николаева Т. М.**

Н 63      О чем на самом деле написал Марсель Пруст? — М.:  
Языки славянской культуры, 2012. — 128 с. — (Studia philo-  
logica. Series minor).

ISBN 978-5-9551-0519-2

В книге Т. М. Николаевой высказывается новая для прустоведения мысль о том, что всего (или почти всего), что описывается в романе, в реальности не было, а это мечтается или мерещится больному юноше (потом — старику), окруженному заботами родных (реальных) и заботливой прислуги. Согласно ее концепции, в романе выявляются две действительности: реальная и мнимая. Таким образом, сам Марсель Пруст оказывается более авангардным писателем, чем это было принято считать до сих пор.

**ББК 81.031**

*В оформлении переплета использованы фрагмент картины Жана Бера  
и фотоаграмма светлАны ивАновой*

***Татьяна Михайловна Николаева***

**О ЧЕМ НА САМОМ ДЕЛЕ НАПИСАЛ МАРСЕЛЬ ПРУСТ?**

Издатель А. Кошелев

Корректор Г. Эрли. Оригинал-макет подготовлен Б. Абакумовым.

Художественное оформление переплета С. Жигалкина

Подписано в печать 05.12.2011. Формат 84 × 108<sup>1/32</sup>. Бумага офсетная № 1, печать офсетная.

Гарнитура Times. Усл. печ. л. 6,56 Тираж 600. Заказ №

Изд-во «Языки славянской культуры».

ОГРН 1037739118449.

Тел.: 959-52-60. E-mail: [Lrc.phouse@gmail.com](mailto:Lrc.phouse@gmail.com)

Site: <http://www.lrc-press.ru>, <http://www.lrc-lib.ru>

ISBN 978-5-9551-0519-2

© Николаева Т. М., 2012

© Языки славянской культуры, оригинал-макет, 2012

Электронная версия данного издания является собственностью издательства,  
и ее распространение без согласия издательства запрещается.

*Светлой памяти моего дорогого мужа  
Андрея Дмитриевича Михайлова  
посвящается*



## ОГЛАВЛЕНИЕ

---

Введение . . . . .	9
Глава первая	
Что такое «грамматика текста»? . . . . .	20
Глава вторая	
«Ключи» нарратива — одна из категорий грамматики текста . . . . .	39
Глава третья	
Основная гипотеза и ее изложение . . . . .	46
Глава четвертая	
Подозрительное и небывалое везение героя . . . . .	53
Глава пятая	
«Антибуржуазность» романа? . . . . .	63
Глава шестая	
«Дама в розовом» . . . . .	70
Глава седьмая	
La vie en rose . . . . .	81
Глава восьмая	
«Ключи» самого Пруста . . . . .	90
Заключение . . . . .	106

## ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение № 1 . . . . .	111
Приложение № 2 . . . . .	113
Приложение № 3 . . . . .	119
Приложение № 4 . . . . .	121
Приложение № 5 . . . . .	125
Литература . . . . .	127



К великому и пространному тексту «Поисков утраченного времени» можно подходить по-разному. Разумеется, все эти подходы нашли свое место в прустоведении — как по отдельности, так и в прустоведении, замахивающемся на цельность подхода.

Однако сначала я хочу изложить свою гипотезу, претендующую, пожалуй, только на «свежесть мысли дилетанта».

Марсель Пруст описывает то, чего не было никогда, и то, что мерещится, или мечтается, тяжело больному подростку (потом — тяжело больному юноше, потом — вышедшему из больницы старику) из обеспеченной буржуазной семьи, в основном находящемуся в постели, задыхающемуся от приступов удушья, много читающему, пытающемуся писать, стать писателем, и, конечно, окруженному заботами реальных близких и родных.

Итак, в тексте различаются две действительности: **реальная и виртуальная**.

Но можно работать над «В поисках утраченного времени» и по-другому, что обычно и делают.

Итак,

1. Можно сосредоточиться на биографии самого Пруста и рассматривать его роман на фоне его биографии. Прежде всего, именно его биография всегда вызывала и вызывает особенный интерес, хотя по сути она была не слишком яркой. Это не биография его современников, таких, как Джек Лондон или Максим Горький. Или даже нестандартная биография Оскара Уайльда. Почему была столь важна биография сына профессора-медика, одинокого человека, достаточно обеспеченного и невероятно образованного? Я думаю, потому, что Пруст тщательно убрал из книги все тривиальные биографические моменты: службу в армии, хотя и короткую, прекрасное образование в лицее Кондорсе, причины дуэлей, специальные занятия философией, Гонкуровскую премию, еврейскую кровь, наконец. И остался Марсель, о котором мы знаем и очень мало, и очень много. Мы узнаем о взглядах Марселя-героя на литературу, о динамике его чувств, о длительной таинственной больнице, которой он заменил добровольное творческое затворничество больного, практически умирающего, писателя Марселя Пруста. Узнаем о переходе от лихорадочной светскости к одиночеству. Узнаем о переездах: с улицы Курсье на бульвар Осман, но, самое главное, — Марсель-неудачник. Он даже жалок, а счастлив только в своих мечтах. Его амбиции далеко отстоят от их реализации. А Марсель Пруст — гений. Но эти две биографии сложно переплетаются и расщепить их мучительно трудно. По сути это должен делать профессиональный психолог. Как уже говорилось выше, я считаю, что в романе несколько биографий. Биография «реального Марселя», уроженца Илье-Комбре, биография Марселя в его мечтах и биография писателя Марселя Пруста — отчасти.

Поэтому биографического конвоя в нашей книге не будет.

2. Можно обратиться к человеческому окружению Пруста А оно было очень интересным и разнообразным. В детстве, живя на бульваре Мальзерб, он играл с девочками: Жанной Пуке, будущей княгиней Радзивилл, Мари и Нелли Бенардаки<sup>1</sup>. В лицее Кондорсе были Жак Бизе, Даниель Галеви, затем на лекциях в Сорбонне — знакомство с Анри Бергсоном. А потом светские знакомства: принцесса Матильда, графиня Грефюль, румынские князья Бибеско, поэтесса Анна де Ноайль, граф Робер де Монтескью-Фезензак (прямой потомок реального д'Артаньяна), дворянина и поэта. Как говорил Люсьен Доде: «Свет имел для него значение, но такое, какое цветы имеют для ботаника, а не для господина, покупающего букет». Светские связи Марселя Пруста многомерны и не всегда оценимы для российского исследователя.

О светских связях тоже в книге не будет.

3. Можно попытаться выявить и описать прототипы героев «Поисков», даже обсудить предлагаемые и предлагавшиеся другими гипотезы. Поиск прототипов — пожалуй, одна из самых увлекательных сторон литературоведческого конвоя. Часто находки в этой области приносят глубокое удовлетворение и заменяют собой интерпретацию текста и приносят уважение литературоведу-исследователю. Сам Пруст писал, что персонажи его романа вымышленные, имея в виду то, что точной корреляции между персонажем и каким-либо конкретным лицом нет. Но такой человеческий

---

<sup>1</sup> О Бенардаки все-таки хочется кое-что сказать российскому читателю. Константин Бенардаки был успешным предпринимателем, основал Сормово, дружил с Гоголем, который изобразил его дважды: как позитивного и успешного Костанжогло и как страшного грека в «Портрете». Сын его, Николай, уже был при дворе, а внуки Мари и Нелли жили в Париже и дружили с юным Прустом.

комплекс стоит за плечом персонажей у всех крупных писателей. Интересно, например, что найдено много претенденток на образ Татьяны и как-то маловато — для Онегина, это действительно образ несколько воображаемый, собирательный и потому не слишком интересный. Л. Н. Толстой писал также, что Наташа Ростова — это букет прототипов, включая и сестру жены Татьяну Андреевну Кузьминскую. Встают и сложные вопросы. Например, насколько Наполеон Толстого — это реальный Наполеон Бонапарт, а Михаил Илларионович Кутузов — прототип (?) Кутузова у Толстого.

О прототипах Пруста писали много, и в этом был некий снобизм. Например, элегантная и роскошно одетая графиня де Грефюль — прототип герцогини Германтской. А остроумная госпожа Стросс — тоже? Уже как будто найдено, что писатель Бергот — это Анатоль Франс. И все знают, что карикатурно великолепный граф Робер де Монте-ськью-Фезензак, такой, каким он представлен на портрете Болдини, явился прототипом барона Паламеда Шарлюса. Элегантная львица полусвета Лора Эйман, которой Пруст несколько увлекался, как будто бы отражена в образе Одеты де Креси, в более раннем тексте носившей имя Кармен.

Но больше всего гипотез обращено «в сторону Сва-на». Победителем считается тут некий Аас (Хаас)<sup>2</sup>. Но не всегда найденное сходство дает нам что-нибудь для прочтения подспудного текста великих текстов. Что, например, мы получаем, кроме общей эрудиции, из того, что на внешний облик Анны Карениной повлиял — в восприятии Л. Толстого — облик Марии Гартунг, дочери поэта? И поиск прототипов — это чисто национальное, французское, поле игры.

И этого в книге тоже не будет.

4. Обратиться можно и к в чем-то сходной литературе его времени. Из литературной классики прошлого, на-

<sup>2</sup> Наиболее подробно эта тема разработана в книге А. Д. Михайлова «Поэтика Пруста» (в печати).

пример, я знаю два похожих текста. Это рассказы Амброза Бирса.

Первый. «Случай на мосту через Совиный ручей» (1890).

Посмотрим конец этого известного рассказа, в котором говорится о посмертных видениях (счастливое спасение и уход домой) человека, чье мертвое тело уже давно качается на веревке на мосту через Совиный ручей (Приложение № 1).

Гораздо ближе к моей «прустовской» гипотезе более поздний рассказ Амброза Бирса «Обретенное тожество»<sup>3</sup> (*A resumed identity*, 1893). Герой рассказа (служивший или служащий в войске северян; автор не сообщает о наличии-отсутствии у него формы и вообще о его внешнем виде) видит на дороге, прячась за деревьями и кустами, длинную, но молчаливую процессию войска южан: отряды кавалерии, колонны пехоты, батареи — армию, движущуюся в странном безмолвии по дороге к поселку, где были фермерские домики, но света в них не было. Единственным звуком был лай собак. В следующей части рассказа некий врач едет верхом навестить больного. К нему подходит незнакомец (читатель понимает, что это и есть герой первого отрывка), спрашивает, где найти войска северян и что его самого слегка ранило и он потерял сознание. Однако он в штатском костюме и утверждает, что ему 23 года, чему доктор явно не верит. Далее этот человек видит обветшалый памятник павшим в бою на этом месте в 1862 (Бирс опять не сообщает, кто были эти воины)<sup>4</sup>, видит оживленную жизнь веселого поселка, видит лужу у забора, смотрит в нее — и видит глубокого старика. И падает мертвым.

Но напрашиваются и другие замечательные и сходные, во всяком случае отчасти, произведения той поры. Напри-

<sup>3</sup> *Амброз Бирс. Обретенное тожество // Американская новелла XIX века. М., 1958. С. 586—591.*

<sup>4</sup> Или это непонятно неамериканскому читателю.

мер, «Портрет Дориана Грея» Оскара Уайльда (1890 г.), портрет молодого, безотказно нравящегося и жестокосердечного юноши, красавца-аристократа, которого ведет по жизни глубоко безнравственный старший друг-наставник, а его подлинная жизнь отпечатывается на портрете.

Но даже в нашей русской «босаяцкой» литературе можно усмотреть что-то сходное. 1902 год. У М. Горького выходит «На дне». В пьесе два перекрестных антагониста: Барон, бывший барон, и проститутка Настя. Настя: «Ненаглядная, говорит, моя любовь! ... Ну и должен, говорит, я от этого лишиться себя жизни»<sup>5</sup>. ... И отвечала я ему «Незабвенный друг мой... Рауль» {...} Настя: «Ей-богу... было это! Все было! Студент он... француз был... Гастошей звали, с черной бородкой... в лаковых сапогах ходил. И так он меня любил... так любил!»<sup>6</sup>. Барон не верит Насте и рассказывает о себе: «Это ... напоминает наше семейство... Старая фамилия... времен Екатерины... дворяне, вояки... выходцы из Франции... Служили, поднимались все выше... При Николае первом дед мой, Густав Дебиль, занимал высокий пост... богатство, сотня крепостных, лошади... повара». Настя: «Врешь! Не было этого!»<sup>7</sup>. Итак, мы не знаем, под чьим влиянием находился М. Горький, или это просто *genius temporis* (конец XIX — начало XX веков). Возможно, в эту пору о выдуманной жизни писали и многие другие писатели, по-разному распределяя тексты «реальной» и виртуальной жизни героев.

Поэтому в нашей книге этого не будет.

5. Естественно, в продолжение этого привлекательными являются и поиски интертекстуальных элементов в книге Пруста. Например, можно говорить о мощной «русской» струе, даже в явном виде: страницы посвящены Достоевскому, а в сюжетной ткани романа фигурируют такие

<sup>5</sup> Цит. по: *Горький М. Собр. соч.*: В 30 т. Т. 6: Пьесы. М., 1950. С. 145.

<sup>6</sup> Там же. С. 146.

<sup>7</sup> Там же. С. 167.

таинственные персонажи, как великая княгиня Евдокия или великий князь Владимир.

Но этого в нашей книге совсем не будет (по недостатку эрудиции).

6. Напротив, можно сосредоточиться на влиянии Пруста на более поздних писателей. К сожалению, здесь придется ограничиться несколькими примерами. Многократно писали о влиянии Пруста на В. Набокова и вообще на самую значительную мировую литературу двадцатого столетия. По-настоящему, обозреть все это для меня невозможно. Поэтому я хочу привести один пример — влияние на писателя более скромного и не столь высокого литературного статуса. Это Джон Голсуорси и его «Сага о Форсайтах». Я приведу в пример только два сюжета.

Маленький Джон Форсайт не может заснуть, пока его не поцелует на ночь мама. Но мама потом приходит, и ему позволяется лечь с ней (Приложение № 2).

Во втором сюжете Сомс Форсайт женится на француженке, дочь называет Флер, начинает заниматься коллекционированием картин, в конце концов именно падающая из окна картина убивает его.

Итак, Флер приходит к влюбленному в нее молодому литератору:

Если Уилфрид в половине шестого будет дома, она зайдет посмотреть его «хлам». Его ответ: «Правда? Бог мой, неужели?» чуть не остановил ее.

Но отбросив сомнения, с мыслью: «Я буду парижанкой — как у Пруста!» она пошла в свой клуб. Проведя там три четверти часа без всякого развлечения, кроме трех чашек чаю, трех старых номеров «Зеркала мод» и созерцания трех членов клуба, крепко уснувших в креслах, она сумела опоздать на добрую четверть часа. Уилфрид стоял на верхней площадке, в открытой двери, бледный, как грешник в чистилище. Он нежно взял ее за руку и повел в комнату.

Флер с легким трепетом подумала:

«Так вот как это бывает?» “Du cote de chez Swan”. Высвободив руку, она тут же стала разглядывать «хлам», порхая от вещи к вещи.

Супруги Монт, свекор и свекровь Флер, встречаются с литераторами:

Уолтер Нэйзинг, следовавший за женой, был намного выше ее ростом и весь в черном, выступала только узенькая белая полоска воротничка; его лицо, словно выточенное сто лет назад, слегка напоминало лицо Шелли. И литературные его произведения иногда походили на стихи этого поэта, а иногда — на прозу Марселя Пруста. «Здорово заверчено!» — как говорил Майкл.

*(Белая обезьяна)*

Конечно, влияние Пруста на мировую литературу огромно и не всегда уловимо, поскольку в его творчестве сплелись новаторские линии как в поэтике, так и в философско-мировоззренческом плане.

7. Огромную роль в создании «Поисков» играла философия — как недавняя, так и классическая, которую прекрасно знал Пруст, учившийся в специальном философском классе лицея Кондорсе. И прежде всего очевидно и несомненно здесь влияние Анри Бергсона, кстати, тоже учившегося в лицее Кондорсе гораздо ранее, но пережившего своего последователя почти на двадцать лет. Прежде всего именно Бергсон может в первую очередь называться теоретиком памяти, которая и составляет суть романа Пруста. Бергсон разделяет два вида памяти: память двигательных механизмов и память независимых воспоминаний («Материя и память», 1896). Он предполагает, что до сознания доходит только то, что полезно сознанию. Поэтому теория времени (длительности) базируется на смешении явлений настоящего и осознанных воспоминаний с прошлыми событиями. Таким образом, наши воспоминания проникают в настоящее, и прошлое и настоящее смешиваются. Другое важное для Бергсона различие — это различие интеллекта и интуиции.

Интуиция не разделяет мир на дискретно воспринимаемые феномены, как это делает интеллект. Интуиция обращена к многообразию процессов одновременности, но не к многообразию вещей. Интуиция длительности — один из камней философского здания Бергсона. Разумеется, важнейшей книгой для понимания Пруста является книга Бергсона «Творческая эволюция» (1907). В этой книге делается установка не на отвлеченные философские спекуляции, но на те конкретные факты, которые получены эмпирически. Разделяя пространство и время, Бергсон предлагает вернуться к фактам собственного сознания, пойти путем интроспекции, возврата к собственному непосредственному бытию. Очень важно, но, скорее, уже для нашего времени, утверждение Бергсона о том, что «человеческий интеллект чувствует себя привольно, пока он имеет дело с неподвижными предметами, в частности, с твердыми телами, в которых наши действия находят себе точку опоры, а наш труд свои орудия; что наши понятия сформировались по их образцу и наша логика есть, по преимуществу, логика твердых тел. Благодаря этому наш интеллект одерживает блистательные победы в области геометрии, где проявляется родство логической мысли с инертной материей» (Бергсон 2006: 33). См. просто культовое отношение к «точным» наукам в XX веке.

Сто лет прошло после выхода этой книги Бергсона: много десятилетий победно шествовал интеллект, даже в филологии, особенно в лингвистике, а «физиологизм» Бергсона соприкоснулся с теорией двух полушарий в их функционировании. Как кажется, в последнее время интуиция снова возвращается на свой трон. Безусловно нити протягиваются и к «мифу о вечном возвращении» М. Элиаде. (Бергсон считает, что память есть продукт повторения.) Но это уже далеко от романа Пруста и слишком серьезно для обсуждения в настоящем тексте.

Так что и об этом в нашей книге практически говорить не будет.

8. Но, существенно, важным для исследователя является и определение мировоззрения самого Пруста, его философской струи. Считаю, что для филолога-профессионала эта задача слишком сложна. Она предполагает и его отношение к античной философии, например, к Платону, и собственно познание его внутреннего философского мира. Хотя его мировоззрение многими исследователями и вычитывается непосредственно из романа (см., например, Делез 1999), но для полного представления необходимо знакомство со всей многотомной перепиской Пруста и перепиской более поздней — о нем.

Поэтому о его философском мировоззрении — в отличие от поэтических задач Пруста как писателя — тоже говорить не будет. Кроме того, интересно, что роман как-то не рассматривается как художественное произведение, умело построенное и обращенное к читателю, а не только воплощение эго-нарратива, как почему-то часто считается безоговорочно.

9. Наконец, если обратиться к нашей авторской интроспективной рефлексии — можно с увлечением предаваться новой открытой нами теме — влиянию современного интеллектуального кинематографа на интерпретацию классических произведений прошлого. Эта тема будет разрабатываться в будущем. Возможно, и не нами.

Скажу откровенно: без просмотра современных фильмов, таких, где в конце ты, зритель, понимаешь, что всего показанного до этого на экране на самом деле не было, а это или были галлюцинации героев, или их мечтания, или, как в русских сказках и былинах, оказывались возможными несколько исходов; таких фильмов, как, например, «Игры разума», «Бойцовский клуб», «Идентификация» и все умножающееся количество фильмов, им подобных, мне не пришла бы в голову мысль о расслоении действительности в «Поисках утраченного времени». Но и кинематографией сегодняшнего дня занимаются профессионалы.

Итак, я вижу следующие слои романа: 1) «реальная» жизнь героя-Марселя, сначала мальчика, потом юноши, потом полубезумного вышедшего из больницы старика; 2) воображаемая виртуальная действительность, утешающая больного героя-неудачника; 3) зрелые и интересные социально-политические рассуждения мужчины (это Пруст или Марсель?); 4) рассуждения этого же человека о сути настоящего искусства. Все это разбросано по книге в порядке, который можно считать нелинейным, но на самом деле продуманном.

Можно возразить, что и князя Мышкина, и Лаврецкого тоже не было, что это — выдуманные существа. Но и Достоевский, и Тургенев не подчеркивают того, что у их героев две жизни, одна из которых — виртуальная, а Пруст это делает, очень изысканно демонстрируя читателю две действительности, но и помогая ему это разгадать на самом деле довольно очевидными «ключами».

О чем же тогда эта книга?

Она о «Поисках утраченного времени» как о тексте с запрятанным в нем внутренним содержанием (это должно быть в каждом тексте каждого великого писателя) и о тех «ключках», которые показывает нам автор, добиваясь, чтобы мы это поняли.

В последние годы создается впечатление, что литературоведы окружают тексты некими «оберегами», которые условно названы были мною «литературоведческим конвоем». Разумеется, чтобы понять текст, разгадать его, требуются знания, и чем больше — тем лучше.

Но все-таки хочется освободить девицу из темницы.

Поэтому исследуется текст, только текст, и ничего, кроме текста. И потому в книге будет очень много прямых цитат.

## ЧТО ТАКОЕ «ГРАММАТИКА ТЕКСТА»?

Итак, в этой книге высказываются две идеи: одна — общего характера, другая, относящаяся к конкретному тексту, а именно — к семичастному роману Марселя Пруста «В поисках утраченного времени».

Как уже говорилось выше, в любом случае ареной анализа является текст (Пруста), только текст и ничего, кроме текста.

Можно сказать, что нет ничего банальнее этой простой идеи. На самом деле это не так. Филологи долго и любовно изучали и изучают историю той или иной литературы, историю жанров в этой литературе, историю данного текста, биографию его автора и всех его родственников. Но вот обратимся к самой известной русской классике. «Не вынесла душа поэта позора мелочных обид». А какие «мелочные обиды» имеет в виду Лермонтов? И письмо о звании рогоносца, и поведение Дантеса, и светская реакция на жизнь семьи Пушкиных — это не мелочь. «Восстал он против мнений света один, как прежде». Прежде — когда имен-

но? Что за молодая и красивая дама приезжает иногда на могилу Ленского<sup>1</sup>:

И горожанка молодая,  
 В деревне лето провождая,  
 Когда стремглав верхом она  
 Несется по полям одна,  
 Коня под ним (памятником. — Т. Н.) останавливает,  
 Ременный повод натянув,  
 И, флер от шляпы отвернув,  
 Глазами беглыми читает  
 Простую надпись — и слеза  
 Туманит нежные глаза.

#### XLII

И шагом едет в чистом поле,  
 В мечтанья погрузясь, она;  
 Душа в ней долго поневоле  
 Судьбою Ленского полна;  
 И мыслит: «Что-то с Ольгой стало?  
 В ней сердце долго ли страдало,  
 Иль скоро слез прошла пора?  
 И где теперь ее сестра?  
 И где ж беглец людей и света,  
 Красавиц модных модный враг,  
 Где этот пасмурный чудак,  
 Убийца юного поэта?»

Всего этого мы не знаем.

О какой «общей идее» будет идти речь? Я предлагаю считать, что художественный текст (о других жанрах пока не говорим) имеет свою собственную грамматику, параллельную с так называемой «лингвистикой текста».

Естественно, что каждая грамматика должна иметь свой набор категорий, план выражения и план содержания, свои минимальные единицы.

<sup>1</sup> Цит. по: Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 5. М.; Л., 1950. С. 136—137.

Пока мною выделены следующие категории грамматики текста: 1. Повторы. 2. Антитезы-повторы. 3. Интертекстуальные единицы. 4. «Ключи» нарратива. В дальнейшем будет говориться только о последней категории — о «ключках» в романе Марселя Пруста.

В отличие от грамматики естественного языка, в грамматике текста возможны пересечения и наслоения, даже начиная от мелких единиц плана выражения.

Итак, перед филологами раскинулось почти не паханное поле — текст. Нарратив. И единицы его и его уровни нам неизвестны. Действительно, «Сопоставление интерпретаций одних и тех же элементов в естественном языке и в нарративе позволит уточнить инвариантные значения, выявленные для того или иного элемента» (Падучева 2009: 533). Такой филологии пока еще нет, но ее контуры уже вырисовываются: «она должна включать формальные правила извлечения из повествовательного текста всей той семантической информации, которую получает из него человек как носитель языка» (Падучева 2009: 524).

Но каковы единицы этой семантической информации и насколько они многообразны, во-первых, и отличаются ли они от единиц естественного языка, во-вторых? Наконец, не имеет ли нарратив свою систему уровней, отличную от по-уровневой системы традиционно описываемых языков?

Перейдем к достаточно популярному «европейскому» пониманию текста и правил его анализа.

Обратимся сначала к категории интертекстуальности.

В 1967 г. Юлия Кристева опубликовала основные тезисы того понятия, которое теперь повсюду и широко называется **интертекстуальностью**. Понятие это заимствовано ею у русских формалистов, но в наибольшей степени — в работах М. Бахтина о полифонии.

Впрочем, основные идеи интертекстуальности некоторые исследователи возводят к А. Н. Веселовскому и даже

к А. А. Потебне (Кузьмина 2006). Интертекст отсылает читателя к другому тексту или даже к другим текстам. Мера образованности и внутренней душевной глубины читателя определяет количество этих других текстов, их давность и степень их влияния. Таким образом, существует некоторое принципиальное различие между Автором, упорядочивающим совокупность накопленных ранее знаний и их вербализующим, и Читателем, «вычитывающим смыслы текста в своем личностном сознании и восприятии» (Кузьмина 2006: 36).

Разумеется, в тексте могут присутствовать как эксплицитные формы интертекстуальности (графические, семантические, ономастические и под.), так и формы имплицитные, определить которые значительно труднее. Как пишет известная исследовательница интертекстуальности Н. Пьеге-Гро, «Когда же интертекстуальность имплицитна, ее показатели более неопределенны и разнообразны. Иногда приходится руководствоваться ощущением неоднородности текста: читатель понимает, что его отсылают к другому тексту, который имплицитно присутствует в данном, являя читателю свои следы. (...) Хотя подобного рода нарушения целостности не всегда отсылают к интертексту (их причиной может быть недостаточная внутренняя связность текста), тем не менее они часто являются убедительным свидетельством его присутствия» (Пьеге-Гро 2008: 133). Итак, по сути, всякий текст — это палимпсест. Различается при этом и читатель. Палимпсестом, точнее, его подобием, является и сам мозг, и наш разум и творчество. «Таким образом, палимпсест — привилегированный образ интертекстуальности, ибо она тоже представляет собой работу по накоплению текстовых отложений; нередко она стимулирует такое прочтение и такую интерпретацию текста, когда главное заключается в обнаружении в нем скрытых следов иного текста» (Пьеге-Гро 2008: 167). Как кажется, здесь таится некое противоречие. Разумеется,

в любом нашем тексте можно обнаружить следы былых текстов и былых выражений, происхождение которых не всегда можно выявить. С другой стороны, цельность художественного текста также не подлежит сомнению, и потому всякий текст является единственным и уникальным. Однако блестящей и популярной теории интертекстуальности, на мой взгляд, мешает отсутствие теории, описывающей внутреннюю структуру текста так, как уже много веков описывают языковую структуру. Однако при этом остается не выявленной прежде всего мера многоплановости и ощущения чужого текста в тексте анализа. Так о «многоплановости» слов и ассоциаций у Пушкина писал еще В. В. Виноградов: «Отказываясь от старой манеры схематических “применений”, допускавшей возможность беспорядочного, анахронистического смешения образов и стилей, несколько абстрактной и риторичной, Пушкин окружает слово атмосферой сложных и неоднозначных ассоциаций, связанных с современностью. Ю. Н. Тынянов правильно определил семантическую основу принципа двупланности — «отношение к слову как к лексическому тону, влекущему за собой целый ряд ассоциаций» (Виноградов 1941: 116). Та же Н. Пьеге-Гро пишет о целях интертекста: «Выпадающее на долю читателя истолкование интертекста можно сравнить с разгадыванием аллюзий и отсылок, намеренно маскирующих его смысл; задача читателя заключается в том, чтобы обнаружить этот смысл и понять его суть» (Пьеге-Гро 2008: 141).

Но все ли тексты одинаково аллюзивны?

Рассмотрим стихотворение М. Ю. Лермонтова «Прощай, немытая Россия»<sup>2</sup>:

Прощай, немытая Россия,  
Страна рабов, страна господ,

<sup>2</sup> Стихотворение цит. по изданию: *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч. Т. 11. 1936. С. 88.

И вы, мундиры голубые,  
И ты, им преданный народ...

Кажется, что увидеть в нем какие-либо потаенные и неочевидные смыслы и намек на иной текст довольно трудно.

Рассмотрим другое стихотворение — стихи Владимира Высоцкого «Утренняя гимнастика»<sup>3</sup>:

Вдох глубокий, руки шире  
Не спешите три четыре  
Бодрость духа грация и пластика  
Общеукрепляющая,  
Утром отрезвляющая  
Если жив пока еще, —  
гимнастика! (...)

Прочь влияния извне —  
Привыкайте к новизне, —  
Вдох глубокий до изне-  
можения (...)

Не страшны дурные вести, —  
Начинаем бег на месте  
В выигрыше даже начинающий.  
Красота — среди бегущих  
Первых нет и отстающих  
Бег на месте общепримирающий!

Как будто бы ясно, что в нем изображена советская действительность эпохи брежневского застоя и распространённые тогда призывы к населению и одновременно оценка этих призывов-лозунгов. Но где и как в стихотворении Высоцкого об этом говорится? Как поймать автора за всем понятные аллюзии? Поставив вопрос об интертексте, мы обязаны поставить вопрос о его пределах. Однако выявить интертекстуальную суб-основу не всегда оказывается легким делом даже для искушенного литературоведа. Так, например, скандинавский бог Один, отправляясь на поиски

<sup>3</sup> Стихотворение В. Высоцкого взято из Интернета.

своего сына, надевает синий плащ и именно по этому синему плащу его опознают как печального странника, обитателя Асгарда. О синем плаще пишет и А. Блок, описывая свою тоску по ушедшей жене: «ты в синий плащ печально завернулась (...) Я крепко сплю, мне снится плащ твой синий». Что же здесь имеется в виду: реальный плащ Любави Дмитриевны Блок или печальный образ странствующего божества?

Во многих случаях интертекст стирается временем. Так, Ролан Барт трактует намеки в повести «S/Z», опираясь на читателя, хорошо знающего не только французскую историю, но и историю Парижа. В начале повести описывается район города, где селились тогда богачи-нужворииши. Таким образом, по его мнению, ход сюжета уже можно было предугадать. Естественно, что даже интеллигентный русский читатель этот писательский ход разгадать не может. Это понимает и сам Ролан Барт: «Наконец, нас не будет слишком тревожить, что в процессе анализа мы можем “упустить” из виду какие-то смыслы. Потеря смыслов есть в известной мере неотъемлемая часть чтения» (Барт 1989: 428).

Н. А. Кузьмина использует удачный термин *интертекстуальная индукция*, когда действует известный в механике «Принцип камертона» (Кузьмина 2006: 69).

Так, В. В. Виноградов обращает внимание на то, что Моцарт рассказывает Сальери как будто свою будущую судьбу и в конце монолога говорит:

... Ах, правда ли, Сальери,  
Что Бомарше кого-то отравил?

Возможно, здесь смелое предположение, что этими минимальными единицами плана выражения у художественного текста могут быть не привычные для нас слова или словосочетания, а какие-то другие единицы неизвестной пока протяженности.

Эти элементы не есть данность; их необходимо отыскивать путем анализа художественного произведения. Их нельзя вырезать из художественного произведения механически, аналогично словам языка: это не слова, а «символы» (Виноградов 1980: 244).

Символы нужно найти, и исследовательская задача «сводится к тому, чтобы, как осколки разбитого зеркала, собрать словесные элементы произведения, установив последовательность в выборе определенных формул и восстанавливая систему семантических соответствий» (Виноградов 1980: 245).

Итак, здесь, как мы видим, вводится важное для нас в дальнейшем слово «ключ», говорится о «смысловых переключках», повторах. Словом, все эти семантические процессы, давая ключ к композиции произведения, «помогают вычлениить его простейшие компоненты — символы» (Виноградов 1980: 246).

Сложным для нас остается и поиск по тексту этих таинственных «символов», инфракструктура которых и создает художественность текста, и дает ключ к его подлинному пониманию.

Символы и символика для В. В. Виноградова — это то, что создает эмоциональную напряженность художественного произведения и в то же время помогает раскрыть его некую глубинную семантику, без которой художественное произведение не было бы таковым. Итак, это нечто большее, чем чисто формальная поэтика. «Оно» обладает и планом выражения и планом содержания, если пользоваться терминами иной метатеории, конечно, общеизвестной.

Но в большинстве случаев символы можно назвать и тем, что теперь называется *ключевыми словами*. Например, тот же В. В. Виноградов говорит о слове *метель*, пронизывающем повесть А. С. Пушкина с тем же названием: «В соответствии с законами своего стиля Пушкин делает метель, как и выстрел в повести того же названия, повторя-

ющейся темой своей повествовательной полифонии. <...> Интересно, что смысл образов метели и самый характер ее стилистического развития во всех трех частях повести — разные» (Виноградов 1941: 457). Он же обращает внимание на, видимо, значимое для автора слово-цифру *шестьдесят* в «Пиковой даме» Пушкина:

«Семидесятые годы XVIII века — остановившееся солнце старой графини».

Она как бы отделена от других персонажей повести шестидесятилетним промежутком. На этом фоне повторение числа *шестьдесят* не может быть воспринято как случайность. И к намекам, скрытым в этой цифре, притягивается образ «славного Чекалинского»: «Он был человек лет шестидесяти, самой почтенной наружности...» Так, Чекалинский для молодежи тридцатых годов заменил *Venus muscovite*. <...> Так, посредством цифры *шестьдесят*, условно намечающей места композиционных скреплений, осуществляется своеобразная симметрия в расположении сюжетных звеньев» (Виноградов 1941: 586—587). Однако грамматика должна быть формальной. И интертекстуальность, безусловно, только фрагмент грамматики текста, только одна из ее категорий.

Не меньшую роль в тексте играют **повторы**.

Прежде всего текстами с повторами являются тексты стихотворные. Хочу обратиться к двум стихотворениям не самых знаменитых, но и не самых старых поэтов 30-х гг. XX века.

Итак, первый:

А. С. Кочетков «Баллада о прокуренном вагоне» (1932):

«— Как больно, милая, как странно,  
Сроднясь в земле, сплетясь ветвями, —  
Как больно, милая, как странно  
Раздваиваться под пилой...»

Это стихотворение пронизано повторами. Они соединяют текст и держат читателя (слушателя) в напряжении.

Повторяющиеся строки идут через одну. Но и каждая строка новой строфы рифмуется с пятой от себя строкой в этой же строфе: *странно — рана; ветвями — слезами; тилой — смолой; буду — повсюду; нераздвоимы — любимый; вдвоем — дом* и т. д. Но есть лексико-семантическая переключка: *раздваиваться — нераздвоимы; ветвями — тилой — смолой; любовь и смерть — любимый* и, наконец, как сильный заключительный гром оркестра: *С любимыми не расставайтесь* (повторено трижды); *И каждый раз навек прощайтесь!* (также трижды, усиленно!). Это стихотворение А. С. Кочеткова написано по всем правилам русского стиха. И все-таки оно что-то напоминает, и в нем есть одна строчка, к которой я еще вернусь.

Рассмотрим еще одно стихотворение из того же времени<sup>4</sup>:

И. Уткин. «Типичный случай»<sup>5</sup>:

Двое тихо говорили, расставались и корили:  
Ты — такая! Ты — такой! Ты плохая! Ты плохой!  
Уезжаю в Ленинград. Как я рада! Как я рад!

Дело было на вокзале, дело было этим летом,  
Все решили, все сказали, были куплены билеты.  
Паровоз в дыму по пояс бил копытом на пути,  
Голубой курьерский поезд вот-вот думал отойти.  
Уезжаю в Ленинград. Как я рада! Как я рад!

Но когда чужак в фуражке поднял маленький флажок,  
Паровоз пустил барашки, семафор огонь зажег,  
Но когда, в двенадцать-двадцать, бьет звонок — один, другой,  
Надо было расставаться, надо было расставаться.  
Дорогая! Дорогой! Я — такая! Я — такой! Я плохая!

Я плохой!

Я не еду в Ленинград! Как я рада! Как я рад!

<sup>4</sup> Мною сознательно выбраны для начального отталкивания от темы стихи, малоизвестные нероссийским читателям.

<sup>5</sup> Уткин И. Стихотворения и поэмы. М.; Л.: Советский писатель, 1966. С. 159.

Интересно, что глубинная семантика этого стихотворения как будто сознательно противоположна семантике стихотворения А. Кочеткова. (Написано это стихотворение позже, в 1935 г., так что откликом на него оно быть может, хотя стихотворение Кочеткова было опубликовано только в 1966 году в сборнике «День поэзии», но оно было широко известно, ходило по рукам, переписывалось на фронте и под.). В обоих случаях Она провожает Его. Они говорят, видимо, на платформе или перед дорогой. Здесь Они ссорятся и хотят расстаться. Но произошло примирение и за ним — *happy end* и объяснение в любви. Рифмуются здесь две первые строки каждой строфы; представлена (в первой строфе) и рифма перед цезурой: *говорили — корили; такой — плохой; Ленинград — рад*. В двух следующих строфах рифмуются предцезурные элементы первых двух строк: *вокзале — сказали; по пояс — поезд; фуражки — барашки* и т. д. и попарно строки строф: *летом — билеты; пути — отойти; флажок — зажег*. Дополнительными скрепами-повторами являются синтаксические конструкции: *Дело было — Дело было; Но когда — Но когда*. Общей же скрепой-повтором являются последние строки строк, как бы «реферат» содержания: *Уезжаю в Ленинград. Как я рада! Как я рад! — Надо было расставаться, надо было расставаться. — Я не еду в Ленинград! Как я рада! Как я рад!* Однако это стихотворение является не только антитезой-повтором стихотворению Кочеткова, но и само оно строится на системе **антитез-повторов**, выступающих как скрепы текста. См. в начале Он обвиняет Ее: *Ты — такая; Ты плохая*. Она обвиняет Его: *Ты — такой; Ты плохой*. В конце они обвиняют сами себя: *Я — такая; Я плохая; Я — такой; Я плохой*. Смысловая доминанта — *Я не еду в Ленинград* (см. в начале: *Уезжаю в Ленинград*).

Но какова же функция повторов в традиционном народном тексте? По мнению И. Ф. Амроян, слово в заговорно-за-

клинательном тексте<sup>6</sup> «является одним из средств творения особого, ирреального мира, где происходят определенные события, которые, основываясь на законе подобия, должны произойти и в мире реальном. Причем в рамки ирреального мира может входить, и часто действительно входит, только вербальная составляющая — творение ирреальности происходит исключительно путем ее наименования, описания» (Амроян 2005: 228). То есть повтор ведет нас к наиболее архаичным способам и моделям освоения универсума.

Однако повтор в заговорно-заклинательных текстах не есть просто отражение универсума. Как пишет теоретик и основатель польской традиции этнолингвистики Е. Бартминьский, повтор «самым тесным образом связан с сакральным взглядом на мир (является и его результатом, и средством его отображения).

Выдвигая тезис о ритуальной — производной от *sacrum* и вместе с тем сакрализующей — функции повтора как наиболее древней и основополагающей по сравнению с многими прочими его функциями, мы трактуем *sacrum* как понятие элементарное (в духе М. Элиаде — с позиций универсализма), не соотнося его с более развитой христианской идеей Бога-человека как источника всякой святости» (Бартминьский 2005: 407). И далее: «Чем глубже мы проникаем в прошлое языка и культуры, тем очевиднее для нас становится частота и роль повторов. В светских и рационалистических культурах повторы имеют ограниченную сферу применения» (Там же: 408).

И однако в фольклористике, на мой взгляд, недостаточно подчеркивается простая вещь: **заклинание заклинает**. То есть говорящий **обращается** к чему-то или к кому-то с просьбой или мольбой.

Снова вернемся к поэзии. См. стихотворение А. С. Пушкина «Талисман»:

<sup>6</sup> Я опускаю для логики изложения проведенные ею сравнения русских, болгарских и чешских текстов.

Там, где море вечно плещет / На пустынные скалы, / Где луна теплее блещет / В сладкий час вечерней мглы, / Где, в гаремах наслаждаясь, / Дни проводит мусульман, / Там волшебница, ласкаясь, / Мне вручила талисман.

И, ласкаясь, говорила: / «Сохрани мой талисман: / В нем таинственная сила! / Он тебе любовью дан. / От недуга, от могилы, / В бурю, в грозный ураган, / Головы твоей, милый, / Не спасет мой талисман.

И богатствами Востока / Он тебя не одарит, / И поклонников пророка / Он тебе не покорит; / И тебя на лоно друга, / От печальных чуждых стран, / В край родной на север с юга / Не умчит мой талисман.

Но когда коварны очи / Очаруют вдруг тебя, / Иль уста во мраке ночи / Поцелуют не любя — / Милый друг! от преступления, / От сердечных новых ран, / От измены, от забвенья / Сохранит мой талисман»<sup>7</sup>.

Перед нами типичное «заклинание-заговор от разлучницы» с вручением материального оберега (известно, что поэту было подарено кольцо).

Итак, повторы в стихотворном тексте ведут нас к **мольбе**, поскольку закливание — это мольба, обращение к некоей иномирной силе — как вредоносной, так и могущественной, несущей добро.

Примеры можно варьировать и приводить до бесконечности.

О чем говорит все вышесказанное? Как кажется, о том, что стихи — если это настоящие стихи — восходят в конце концов к заклинаниям, к мольбе, к молитве. Неслучайно женщина, в приведенном в начале статьи стихотворении А. С. Кочеткова говорит: *Я за тебя молиться буду*. Ибо стих — это обращение к кому-то Иному, будь то любимая женщина, любимый мужчина или божество. И именно повторы — лексическое верное свидетельство установки на связность, на когезивность текста — говорят об архаич-

<sup>7</sup> Цит. по изданию: *Пушкин А. С. Полн. собр. соч.*: В 10 т. Т. 1. М.; Л.: Изд. Академии наук СССР, 1950. С. 35—36.

ности исходных поэтических моделей, говорят о «скрытой поэтической памяти» *Noto sapiens*.

Последняя рассматриваемая в настоящей главе категория — это **антитезы-повторы**.

Если вернуться к эпохе почти тысячелетней давности, то мы увидим, что именно система антитез-повторов держит как когезивное средство смысловой каркас «Слова о полку Игореве» (см. об этом подробнее: Николаева 1988; 1997, а также: Лихачев 1983; Демкова 1979). Ведь само «Слово» — это Песнь, тяготеющая скорее к стихотворному статусу.

При этом если антитезы обеспечивают цельность текста, его семантическую замкнутость, то чистые повторы работают на его связность, когезивность (Николаева 2009).

Разумеется, вся виртуозно построенная система антитез-повторов и повторов излагается здесь мною из-за заданной краткости текста крайне упрощенно. Однако хотелось бы обратить внимание еще на один вид повторов, скрепляющих текст «Слова». Это повторы-цитаты. Так, Святослав Киевский повторяет прежние слова автора: *А Игорева храбраго плъку не крѣсити*; Автор повторяет слова князя Всеволода: *Сами скачутъ, акы сѣрыи влъци въ полѣ, ищучи себе чти, а князю славу*; Игорь повторяет слова реки Донца: *О Донче! Не мало ти величия*; Кончак повторяет слова Гзака: *Аже соколь къ гнѣзду летитъ, а соколца* и т. д. Повторяются в тексте однокоренные слова: *ни мыслию смыслити, ни думою сдумати*. Повторяются синтаксические конструкции, например, печальные картины разгрома русских описываются через *уже*-конструкции.

В заключение этой главы хотелось бы продемонстрировать «работу» текстовых категорий в рамках одного текста, весьма скромного стихотворения Ярослава Смелякова.

Предлагаю к рассмотрению его стихотворение 1934 года «Любка Фейгельман» (или в некоторых изданиях — «Любка»).

Об этом широко известном стихотворении в плане содержательном можно сказать многое. Несомненно, всем русским читателям оно напоминает знаменитую блатную «Мурку», которая первоначально назвалась «Любкой», а потом из-за МУРа по пословице *Мурки и Урки играют в жмурки* стала «Муркой».

В этом плане и интересен поэтому для анализа текст «Любки Фейгельман». Напомним:

Мне передавали,  
что ты загуляла —  
лаковые туфли,  
брошка, перманент.  
Что с тобой гуляет  
розовый, бывалый,  
двадцатитрехлетний  
транспортный студент.  
Я еще не видел,  
чтоб ты так ходила —  
в кенгуровой шляпе,  
в кофте голубой.

Можно усомниться в том, что все эти роскошные и безвкусные туалеты обеспечивает «розовый, бывалый, двадцатитрехлетний транспортный студент». Тем более что сам лирический герой вспоминает, как

Вспомни, как с тобою  
выбрали обои,  
меховую шубу,  
кожаный диван.

Совершенно ясно, что не страсть к модным туалетам того времени оттолкнула Любку от героя, а просто ее любовь прошла. Это стихотворение отражает психологию тонкую и сложную.

Обратимся теперь не к плану содержания, а к плану выражения стихотворения.

Прежде всего очевидно, что все стихотворение делится на некие «обрамленные» отрезки, разной протяженности, начинающиеся призывом «вспомнить» (в этом смысле они несколько похожи на начало архаических эпитафий) и кончающиеся именем героини — *Любка Фейгельман*. Таких отрезков четыре: 1) *вспомним, погорюем* — Любка Фейгельман (далее — Л. Ф.); 2) *вспомним, дорогая, осень или зиму* — *Оставайтесь с нами, Л. Ф.*; 3) *вспомни, как с тобою* — *все ты потопила, Л. Ф.*; 4) *До свиданья, Любка* — Л. Ф.

Однако во «внутренней» части этих отрезков стихотворения текст строится на антитезах-повторах, пронизывающих (и скрепляющих) весь текст. Они начинаются с чисто звуковых структур: *Гражданин Вертинский вертится* (гр / в-рт / в-рт-т) — *И в кафе на Трубной золотые трубы* (тр-б / т-тр-б). Здесь, пользуясь системой О. М. Брика, проясляется структура АВ — ВА (рт-тр). Антитезы-повторы переходят и на лексический уровень, составляя длинный ряд, преимущественно опирающийся на однородные синтаксические члены:

- **Погорюем / посмеемся**

Вспомним, погорюем,  
сядем, моя Люба,  
Сядем посмеемся,  
Любка Фейгельман!

- **Смеяться / заплакать**

Я хочу смеяться  
над его искусством,  
я могу заплакать  
над его тоской.

- **Грустно / весело**

Ты мне не расскажешь,  
отчего нам грустно,  
почему нам, Любка,  
весело с тобой?

• **Пушкинские травы / отцвела трава**

Затоскуем, вспомним  
пушкинские травы,  
дачную платформу,  
пятизвездный лед...  
Отцвела трава.

• **Забыла / вспомни**

Или ты забыла  
кресло бельэтажа,  
оперу «Русалка»,  
пьесу «Ревизор»...  
Вспомни, как  
с тобою  
выбрали обои,  
меховую шубу,  
кожаный диван.  
Чтоб ты провалилась,  
если всё забыла.

• **Ехал, трамвай / отошли вагоны**

Ночи до рассвета,  
до моих трамваев?  
Что это случилось?  
Как это поймешь?..  
Как я от райкома  
ехал к лесорубам  
....  
Только с той девчонкой  
я не буду прежним.  
Отошли вагоны,  
отцвела трава.

• **Сядем, посмеемся / осмеяла**

Сядем, посмеемся,  
Любка Фейгельман.  
Что ж ты обманула  
все мои надежды,  
что ж ты осмеяла  
лучшие слова?

Итак, стихотворение Я. Смелякова разворачивается как некие эволюционирующие «качели», а именно: в начале герою, встретившемуся с Любкой на вечеринке, кажется, что все у них по-прежнему, а если расстались, то это ненадолго и вообще не так страшно: она «вспомнит» и все пойдет по-старому. Постепенно, двигаясь от одной антитезы-повтора к другой, он начинает понимать, что все кончено, и все-таки надеясь, заканчивает стихотворение почти криком:

До свиданья, Любка,  
до свиданья, Любка!  
Слышишь?  
До свиданья,  
Любка Фейгельман!

В этом стихотворении самое ценное для исследователя то, что разница между «ключами» и ключевыми словами в нем очевидна. Безусловно, ключевым словом (часто повторяющимся и определяющим общую семантику) является *вспомни / вспомним*. «Ключом» же стихотворения я считаю маленькое словечко *что ли?*, выходящее за пределы текста как намек на возможность продолжения их романа и в то же время не назойливое:

До свиданья, Люба!  
До свиданья, что ли?<sup>8</sup>

Таким образом, определяется сложность и гетерогенность «грамматики текста», отнюдь не идентичной «лингвистике текста». Очевидно, что пространство этого вроде бы легковесного стихотворения определяется следующими параметрами (возможно, их и больше):

- 1) повторами на разных языковых уровнях. Функция просьбы-мольбы;
- 2) антитезами-повторами. Функция демонстрации истинной сегодняшней действительности;

<sup>8</sup> Небезынтересно, что только в этом месте он обращается к возлюбленной: *Люба*, а не *Любка*.

- 3) отражением эволюции популярных текстов;
- 4) четким различием ключевых слов и «ключей».

Последней категории — категории «ключей» будет далее посвящена специальная глава.

## «КЛЮЧИ» НАРРАТИВА — ОДНА ИЗ КАТЕГОРИЙ ГРАММАТИКИ ТЕКСТА

В художественных текстах несомненно существуют фрагменты разной протяженности, которые помогают увидеть смысловую дополнительную нагрузку в самом этом тексте или ведут нас в другой текст, переключка с которым также открывает для нас дополнительные смысловые пространства. Именно такие фрагменты мы и называем «ключами» нарратива. И совсем необязательно они должны быть интертекстуальны. Чаще всего они бывают в каком-то смысле нетривиальны и как класс гетерогенны. Ключи можно уподобить какой-нибудь шпильке или клочку материи, случайно найденным в траве детективом. И связи событий вдруг ему становятся ясны.

Это может быть имя собственное. Например, «Бедную Лизу» зовут Лизавета Ивановна. Но Лизавета Ивановна — также юная воспитанница «Пиковой дамы». Лизавета Ивановна — и погубленная Раскольниковым случайно и неожиданно для него самого сестра ростовщицы Алены Ивановны.

Это может быть нечто скрытое и как будто бы банальное внутри данного, известного и вполне очевидного текста, например, имя античного божества. Обратимся к самому известному русскому тексту — «Евгению Онегину». Мой собственный анализ и обращение к Национальному корпусу русского языка ИРЯ РАН показали, что все имена античных персонажей сосредоточены, скорее, в первой и седьмой главах романа и относятся или к автору, или к Онегину. Другой протагонист — Татьяна — соединена только с одним персонажем — Дианой. См. «Одна, печальна под окном / Озарена лучом Дианы, / Татьяна бедная не спит / И в поле темное глядит» (Глава шестая). Согласно нашей концепции, правильно найденный ключ открывает достаточно глубокие смысловые пространства текста и ведет к более раннему тексту. Каков же образ богини Дианы? Девственная богиня-охотница Диана, римская богиня, вторична. Ее прообраз — греческая богиня Артемида. Этимология этого имени ясна — она коррелирует с греческим словом ἄρκτος ('медведь'). Поэтому именно медведь встречается Татьяну в страшном пророческом сне, но она спокойно опирается на него трепетной дрожащей ручкой. Конечно, он будет ее верно найденным спутником. В Энциклопедии «Мифы народов мира» (Мифы народов мира 1980, 1: 107; цитируется частично) сказано: «Этимология неясна, возможные варианты “медвежья богиня”, “владычица”, “убийца”. {...} А. проводит время в лесах и горах, охотясь в окружении нимф — своих спутниц и тоже охотниц. Древнейшая А. — не только охотница, но и медведица. {...} Однако классическая А. — девственница и защитница целомудрия. {...} Древнее представление об А. связано с ее лунной природой, отсюда ее близость к колдовским чарам богини луны Селены и богини Гекаты, с которой она иногда сближается. Поздняя героическая мифология знает А.-луну, тайно влюбленную в красавца Эндимиона». Но мир античной культуры был онтологически

пестрым. Боги и животные существовали в едином мире. Согласно легенде, богиню Диану должны сопровождать **лань** и **медведь**. О медведе уже говорилось. В романе неизбежно появляется и лань. См. «Дика, печальна, / Молчалива, / Как лань лесная, боязлива; ... Сажают прямо против Тани, / И, утренней луны бледней, / И трепетней гонимой лани, / Она темнеющих очей / Не подымает» (Глава пятая). Пушкин, в соответствии с традицией, соотносит Диану с Луной: «Озарена лучом Дианы». Согласно данным Национального корпуса русского языка ИРЯ, *луна* обязательно встречается в каждой главе «Евгения Онегина», где появляется Татьяна: в главе второй — 4 вхождения, в главе третьей — 6 вхождений, в главе пятой — 4 вхождения<sup>1</sup>, в главе седьмой — 6 вхождений, в главе восьмой — 2 вхождения. Итак, упоминаний луны в романе много, и все они практически связаны с Татьяной. Но они не единообразны. Это может быть «обычная» луна, например: «Бывало, в поздние досуги / Сюда ходили две подруги, / И на могиле при луне, / Обнявшись, плакали оне» (Глава седьмая). Но есть два «лунных» контекста, которые можно считать немного «странными». Например, «Татьяна на широкий двор / В открытом платьице выходит, / На месяц зеркало наводит; / Но в темном зеркале одна / Дрожит печальная луна» (Глава пятая). Нет ли в этом отрывке намек на то, что Татьяна видит «себя», как некий призрак-образ луны и Дианы? Второй «лунный» контекст — это ее возвращение домой после посещения дома Онегина, когда «Темно в долине. Роща спит / Над отуманенной рекою; / Луна сокрылась за горою, / И пилигримке молодой / Пора, давно пора домой»<sup>2</sup>.

Ключами — элементами плана выражения — в художественном тексте могут быть не только имена собственные

<sup>1</sup> В других случаях вместо луны говорится о Диане.

<sup>2</sup> Цитируется по тому же изданию А. С. Пушкина (см. выше). С. 148—149.

или «символы» В. В. Виноградова; это могут быть цитаты, эпиграфы, некие «общие места», пословицы и поговорки. Указанием на дальнейшее развитие событий может быть и обычное русское знаменательное слово, которое как бы «стреляет» в искушенного читателя. (А филолог и должен быть искушенным читателем.) Так, например, героя романа В. Набокова «Дар» приглашают в гости, перечисляют будущих гостей, среди которых между прочих мелькает имя Зины Мерц. Он идет домой и кругом все мерцает, мерцает и становится ясно, что именно Зина Мерц, еще не знакомая читателю, будет грядущей героиней романа<sup>3</sup>.

Некоторые слова и явно неслучайны, и загадочны, и часто повторяются в тексте, и потому их свойство быть «ключами» несомненно. Так, князь Олег, увидев немощного старца-волхва, который *идет* навстречу ему, предлагает ему в награду — коня, на котором старец явно ездить не может.

Что это — насмешка или глупость? Волхв отвечает, что князь примет смерть «от коня своего». Постпозитивная позиция посессивного местоимения здесь несомненно неслучайна, ибо в эпоху Олега слово *свой* ставилось после имени существительного в том случае, если это имя обозначало близкий круг окружения владельца: жена, дом, сын, воевода и т. д. Об этом см. подробно (Николаева 1986). Таким образом выбор своей судьбы Олегу предлагается дважды: он может предложить старцу нечто другое, а не коня, и, во вторых, может не пожелать увидеть «кости коня». Изменило бы это его судьбу? Мы не знаем; не знает и Пушкин, который явно связывал легенду со своей судьбой. Но является ли слово «конь» ключом нарратива? Безусловно.

---

<sup>3</sup> Однако изысканный писатель В. Набоков владеет и антиприемом. В романе «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» читатель долго не может догадаться, кто та женщина, русская, которую ищет герой, брат Себастьяна: поскольку она фигурирует под своим французским именем и только по случайной детали к герою приходит прозрение.

В некоторых случаях «ключи» могут быть полисемантически, быть даже близкими к омонимии. Например, И. Бродский в стихотворении «Узнаю этот ветер» все время подчеркивает «татаро-монгольскую» тему: *кайсацкое* имя, *косая скула*, не получить ли *ярлык в Орду?* и т. д. Рассмотрим связку «ключей» в этом стихотворении И. Бродского<sup>4</sup>:

Узнаю этот ветер, налетающий на траву,  
под него ложась, точно под татарву.  
Узнаю этот лист, в придорожную грязь  
падающий, как обгаренный князь.  
Растекаясь широкой стрелой по косой скуле  
деревянного дома в чужой земле,  
что гуся по полету, осень в стекле внизу  
узнает по лицу слезу.  
И, глаза закатывая к потолку,  
я не слово о номер забыл говорю полку,  
но кайсацкое имя язык во рту  
шевелит в ночи, как ярлык в Орду.

С одной стороны, мы видим отчетливо выраженную указанную выше татаро-монгольскую тему: *татарва*, под которую ложатся; *широкая стрела*; *косая скула*, *ярлык в Орду*. Наконец, *кайсацкое имя* ведет нас к царедворной оде Г. Р. Державина, обращенной к Екатерине II, то есть — к обращению к власти. Итак, ссыльный поэт обдумывает «ярлык в Орду». И в то же время те же самые ключи ведут нас к обожаемой женщине с татарской фамилией — Басманова. Но есть в этом же стихотворении и вторая связка ключей: они открывают двери к «Слову о полку Игореве» — *я не слово о номер забыл полку*. Наконец, в «Слове» князь

Притрепа славу дѣду своему Всеславу,  
а сам подѣ чръленьми щиты  
на кровавѣ травѣ  
притрепанѣ литовскими мечи  
и с хотию на кров.

<sup>4</sup> Ряпина 2006.

Ср. у И. Бродского:

Узнаю этот лист, в придорожную грязь  
падающий, как обгаренный князь.

Эти последние строки — третья связка ключей — ведут нас к известной поговорке *Из грязи в князи*, то есть, опять же: падать в грязь и поддаваться, идя на поклон к властям, не стоит.

То есть, с одной стороны, поэт определенно ставит вопрос о том, не отдаться ли на милость правительства, и отвечает отрицательно (в переводах все эти аллюзии пропали). С другой стороны, это намек на татарское происхождение имени вечно любимой — Басманова.

Текстовые «ключи», будучи нетривиальным, но вполне русским словосочетанием, могут вести к некоему прецедентному тексту и даже гораздо дальше, когда ситуации разворачиваются как куклы-матрешки внутри одной куклы. Обратимся как можно более кратко к двум стихотворениям: «Охота» Н. Гумилева и «Сероглазый король» А. Ахматовой.

Что же было тем ключом, которые помог соединить оба текста? — Простое, но нетривиальное словосочетание *Вечер ал*.

Ключами могут являться самые мелкие и как будто бы незначительные в тексте служебные слова. Так, при анализе стихотворения Б. Окуджавы (Николаева 2000) выяснилась «ключевая» роль союза / частицы *а*. Приведем начало стихотворения:

Пять *а* начинают в стихотворении каждую начальную строчку:

А мы.  
А Люба.  
А я.  
А Любе.  
А нам.

Стройность этого очевидного чередования подчеркивается начинающим и кончающим синтаксические целые этого отрезка словом *кабинет*. Все вместе создает семантику **интимизации** и отделяет эту часть от следующей, где *a* нет:

На нас глядят бездельники и шлюхи.

Достаточно сложен вопрос о том, могут ли «ключи» работать назад, т. е. прояснять уже прочитанный ранее текст. Думаю, что в редких случаях, да, могут. Так анафорические местоимения, употребленные Ф. М. Достоевским в «Братьях Карамазовых» в сцене беседы Ивана Карамазова с чертом, помогают понять, что Смердяков и есть черт. Так, возвратясь от Смердякова, Иван Карамазов видит черта, и Иван явно дает понять, что предыдущий разговор был недавним: «Ты меня не приведешь в исступление, как в прошлый раз» и т. д. Иван многократно называет черта «лакеем». Черт мгновенно исчезает тогда, когда появляется Алеша Карамазов с известием, что Смердяков только что повесился.

Итак, ключами могут быть любые части речи и любые словосочетания. Но они обязательно должны быть единицами плана выражения в тексте и указывать на дальнейшее (реже ретроспективное) развитие текста и его понимание.

## ОСНОВНАЯ ГИПОТЕЗА И ЕЕ ИЗЛОЖЕНИЕ

Все, что написано будет в данной книге далее, явится последовательной и, как мне кажется, все более и более убеждающей читателя верификацией моей основной гипотезы. А она такова (повторяем сказанное выше):

**Марсель Пруст описывает то, чего не было никогда, и то, что мерещится, или мечтается, тяжело больному подростку (потом — тяжело больному юноше, потом — вышедшему из больницы старику) из обеспеченной буржуазной семьи, в основном находящемуся в постели, задыхающемуся от приступов удушья, много читающему, пытающемуся писать, стать писателем, и, конечно, окруженному заботами реальных близких и родных.**

Итак, в тексте различаются две действительности: **реальная и виртуальная**. Поэтому Пруст гораздо в большей степени авангарден, чем это принято считать, и поэтому он так стремился довести книгу до конца.

Да, был дом в Комбре (теперь уже Илье-Комбре), были родители (отец героя — правитель министерской канцелярии), была любимая бабушка. Была тетя Леония. Была и служанка Франсуаза (самый живой и яркий образ в романе). Была квартира в Париже. Существовал знакомый родителей Шарль Сван(н), отец которого был знакомым дедушки и бабушки героя. Герцогини и принцессы, «девушки в цвету», возможно, и даже несомненно, тоже были, существовали, но они жили своей жизнью, не связанной с жизнью героя. Впрочем, «все-таки герцогиня для меня — подлинная точка пересечения реальности и мечты» (Люб. Р. Беглянка. С. 203).

Жизнь героя (которого тоже, кстати, зовут Марсель) ни в коем случае нельзя смешивать с жизнью писателя Марселя Пруста, на жизнь которого она однако в чем-то похожа, и это запутывает читателя, наверняка, запутывает автором сознательно. «Она говорила: “Мой” — или: “Мой милый”, затем произносила одно или другое имя, данное мне при крещении, а так как у повествователя то же имя, что и у автора этой книги, то получалось “Мой Марсель”, “Мой милый Марсель”» (Люб. Р. Пленница, 1993. С. 72). См. французский эквивалент: «Elle disait: “Mon” ou “Mon chéri” suivis l’un ou l’autre de mon nom de baptême, ce qui en donnant au narrateur le meme prénom qu’a l’auteur de ce livre eût fait: “Mon Marcel”, “Mon chéri Marcel”» (Fr. С. Р. 72). Если присмотреться внимательно, то герой «Поисков» Марсель намного зауряднее и незначительнее писателя-тезки Марселя Пруста. Марсель, герой романа, — несостоявшаяся личность. Он — жалкая тень великого писателя, но он то, чем мог бы при иных обстоятельствах и при иной воле стать сам писатель Марсель Пруст. Это одно из потенциальных инкарнаций больного мальчика из Илье-Комбре. Поэтому Пруст — еще более гениальный писатель, чем это принято считать. Он — Писатель, а не «бытописатель-натуралист» и философ — отчасти.

Что-то сходное с выдвигаемой мной гипотезой ощущали и исследователи прежнего времени. Так, в частности, Н. Я. Рыкова пишет: «Нарушение временной последовательности входит в систему, и потому совершенно теряется ощущение “объективного” времени: читатель перестает соображать, когда же в сущности происходило то, о чем рассказывается в данный момент. Это “вымывание” объективного времени усугубляется еще и тем, что Пруст старательно избегает приурочивать то, о чем он повествует, к определенным датам, упоминать числа или цифры годов» (Рыкова 1936: 12)<sup>1</sup>. См. также у более позднего автора: «В мире М. Пруста витает мечта» (Делез 1999: 120); «Прошлое в чистом виде есть мгновение, не сводимое ни к какому проходящему настоящему, но оно также и мгновение, которое заставляет проходить все настоящие моменты времени, направляя их движение. В этом смысле оно содержит еще в себе противоречие существования и небытия» (Делез 1999: 90).

Можно поставить вопрос так: но ведь и герои Л. Толстого не существовали, а Кутузов и Наполеон были реальными людьми, изображенными в его романе. Не имеем ли мы дело с аналогичной ситуацией? Нет, не имеем, потому что Толстой не намекал на мнимость ситуации, «кажущейся героям» в их мечтаниях, и никакими «ключами» не давал читателю это понять.

Для нас, читателей XXI века и зрителей интеллектуального кино XXI века, продемонстрированные ситуации, когда та действительность, которая долго подавалась нам в тексте (на экране) в качестве реальной, вдруг оказывается мнимой, уже стали почти привычными.

Итак, обобщая, можно говорить о нелинейности текста Пруста, о сложном и сознательном переплетении в нем реальной и виртуальной действительности. Текст осложня-

---

<sup>1</sup> Тут она несколько ошибается. Есть «основные» хронологические привязки: дело Дрейфуса и Первая мировая война.

ется тем, что он написан в манере *Ich-Erzählung*. Поэтому автор иногда «помогает» читателю, посылает ему отчетливые и ясно видимые «ключи». Это я постараюсь показать в последних главах книги.

В дальнейшем я буду ссылаться на четыре вида изданий М. Пруста:

1. Французский текст. а) Proust. *A la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann. A l'ombre des jeunes filles en fleurs.* Paris, 1987; б) Proust. *A la recherche du temps perdu. Le côté de Guermantes. Sodome et Gomorrhe.* Paris, 1987; в) Proust. *A la recherche du temps perdu. La prisonnière. La fugitive. Le temps retrouvé.* Paris, 1987. Ссылки на это издание будут осуществляться в тексте следующим образом: (Fr.a/b/c/: page).

2. Марсель Пруст. Собрание сочинений. В поисках утраченного времени. Т. 1: В сторону Свана. Перевод А. А. Франковского. 1934; Т. 3: Германт. Перевод А. А. Франковского. Л., 1936; Т. 4: Содом и Гоморра. Перевод А. В. Федорова и Н. П. Суриной. Л., 1938. К сожалению, т. 2 этого собрания сочинений не был обнаружен. Ссылки на это издание будут оформлены следующим образом: (Ф. т. №. С. №).

3. Марсель Пруст. Под сенью девушек в цвету. Перевод Н. М. Любимова. М.: Республика, 1992; Марсель Пруст. Пленница. Перевод Н. М. Любимова. М.: Республика, 1993. Эти ссылки будут оформлены как: (Люб. Р. и далее название книги и номер страницы).

4. Марсель Пруст. Беглянка. Перевод Н. М. Любимова. СПб.: Амфора, 2000; Марсель Пруст. Обретенное время. Перевод А. Н. Смирновой, СПб.: Амфора, 2001. Здесь будут приводиться ссылки на «Амфору».

Это разнообразие изданий было необходимо для подтверждения, верификации моей гипотезы и для сравнения с французским оригиналом.

Но как к этому относится сам Пруст? И здесь, как кажется, существуют два варианта: а) он дает читателю «прямые» ключи (о них будет написано в последней главе книги) и б) он рассуждает о том, каким должно быть и каким является его творчество, и из этого можно извлечь ключи, если так можно выразиться, теоретического плана. Обратимся к этим последним в настоящей главе. Именно на его рассуждения о сути творчества так много ссылается Ж. Делез (Делез 1999).

Пруст и сам откровенно говорит в своей книге о «мечтаниях» как о событиях. «При таком совпадении, когда действительность поджимается и подлаживается к тому, о чем мы так долго мечтали, она прячет от нас наши мечты, сливается с ними» (Люб. Р. Под сенью девушек в цвету. С. 100). «Мое сознание застряло между давно прошедшим годом и вот этой минутой, окрестности Бальбека дрогнули, и я задал себе вопрос: уж не греза ли вся наша сегодняшняя прогулка, не переносился ли я в Бальбек только воображением» (Люб. Р. Под сенью девушек в цвету. С. 249). «Мы гонимся за действительностью. Но так как она от нас все время ускользает, то наконец мы замечаем, что за всеми этими тщетными попытками, в которых мы нашли небытие, продолжает существовать нечто незыблемое — то, чего мы искали» (Ф. З. Германт. С. 443).

Рассуждая о категории времени, герой поначалу считает, что времени два: одно время бодрствующего человека, другое — время сна. Просыпаясь, мы покидаем это другое время, и оно нами оставляется: «И, быть может, не только время, но и другая жизнь». Но потом герой приходит к мысли, что существует *только одно-единственное время*. Почему? Потому что жизнь во сне «не подчинена категории времени» (там же). Может быть, поэтому то время, в котором он существовал как бодрствующий человек, и было «утраченным временем», или «потерянным» (*le temps perdu*). Герой приходит далее к мысли, более под-

робно развиваемой им позднее, в «Обретенном времени» в библиотеке принца Германтского, о том, что существует и еще одна реальность — реальность осознанных и именованных нами душевных ощущений — подобных тому ощущению, которое он вдруг испытал, обмакивая в чай «мадленку»: «меня ничто не могло бы убедить, что неопределенность таких состояний есть признак их глубины, — я убедился бы лишь в том, что мы еще не научились их анализировать, что они так же реальны, как и другие» (Люб. Р. Пленница. С. 324). См. об этом в нашей книге подробнее в последней главе.

Довольно странно то, что Пруст, будучи писателем и заранее предполагая, что его персонажи будут вымышленными, пишет о том, как богачи — родственники Франсуазы, приезжали на заре в бар, чтобы помочь вдове убитого на войне племянника. И только эти люди реальны. «В этой книге, где нет ни единого невыдуманного факта, ни единого реального персонажа, где все от первой до последней строчки выдуманно мной, волей моей фантазии, к чести своей страны должен сказать, что эти родственники-миллионеры Франсуазы, покинувшие свой дом, чтобы помочь оставшейся без поддержки племяннице, — единственные реально существующие люди» (Амфора. Обретенное время. С. 163).

Итак, по мнению Пруста, существует некий авторский семиозис, без которого не может быть создана понастоящему хорошая книга. Писатели должны обратиться к самим себе и найти в своей душе осознанные и семиотизированные знаки-символы, которые, однако, должны строиться на реальности, на прошлом писателя. «Что же касается книги, испещренной незнакомыми знаками (причем, рельефными знаками, которые я, исследуя собственное подсознание, находил, задевал, огибал, как водолаз, измеряющий глубину), при чтении которых я не мог воспользоваться ничьим советом, само это чтение тоже пред-

ставляло собой творческий акт, в котором никто не мог ни заменить меня, ни даже читать вместе со мной» (Амфора. Обретенное время. С. 197). Обретенное время — это семиотизированное прошлое, которое заложено в душе писателя, оно дребезжит своим колокольчиком, «а еще, между ним и настоящим мгновением, всегда было это прошлое, что бесконечно прокручивалось раз за разом, а я и не знал, что ношу его в себе» (Амфора. Обретенное время. С. 375). Однако роман таит в себе загадку, о которой тоже будет сказано в последней главе. Скажу только заранее: роман строится как будто бы по дуге: от больного мальчика до полусумасшедшего старика. И потому стрелку восприятия романа можно считать и ведущей к псевдовоспоминаниям, то есть назад, и, напротив, ведущей к мечтаниям о несуществующем, то есть, вперед.

Поэтому я считаю свою гипотезу верной: от семиотизированного прошлого до выдуманного прошлого — один шаг.

ПОДОЗРИТЕЛЬНОЕ  
И НЕБЫВАЛОЕ  
ВЕЗЕНИЕ ГЕРОЯ

Как было сказано мною выше, в этой книге фетишизируется текст и только текст. Несомненно, литературоведческий конвой, столь любимый литературоведами, необходим и очень полезен. Но — для чего? Только для одного — для лучшего понимания текста.

Итак, жизнь юного Марселя похожа на сказку, где все мечты сбываются. Но в сказке должен быть друг-помощник: волк, фея, старик-ведун, лягушка и т. д. Должен быть и враг, мешающий ему осуществить мечту. Должна быть погоня. Этим сказка чем-то похожа и на реальную жизнь.

В жизни Марселя этого ничего нет.

Он пишет о своей первой любви. Это Жильберта Сван, дочь Шарля Свана и Одетты де Креси, с которой он играет на Елисейских полях, девочка чуть-чуть моложе его самого. Родители Жильберты сначала недовольны этим общением — тогда он перестает приходить на Елисейские поля и ждет какой-нибудь весточки от нее, но не предпринимает никаких усилий, борясь за свою любовь; он просто ждет. Письмо, конечно,

приходит. «Однажды в тот час, когда приходил почтальон, мама положила мне на кровать письмо. Я распечатал его машинально: ведь там не могло быть единственной подписи, способной меня осчастливить, — подписи Жильберты, потому что нас с ней связывали только Елисейские поля. Однако на листе бумаги с серебряной печатью ⟨...⟩ я увидел внизу размашистую подпись Жильберты» (Люб. Р. Под сенью девушек в цвету. С. 70). Письмо кончалось словами: «Прощайте, милый друг, надеюсь, Ваши родители позволят Вам очень часто ходить к нам в гости. Шлю Вам самый сердчный привет. Жильберта!» (Люб. Р. Под сенью девушек в цвету. С. 70).

«Родители Жильберты, долго препятствующие нашим свиданиям, теперь ⟨...⟩ не выражали неудовольствия, напротив, они с улыбкой жали мне руку» (Люб. Р. Под сенью девушек в цвету. С. 73). Почему происходит эта перемена — непонятно. Просто Марсель так хочет.

Самое поразительное — это растущая привязанность к юному Марселю всех аристократов Парижа, причем самых знаменитых и значительных.

«Я увидел между взморьем и проезжей дорогой высокого стройного молодого человека с открытой шеей, гордо поднятой головой, пронзительным взглядом и такой светлой кожей и такими золотистыми волосами, словно они вобрали в себя весь солнечный свет ⟨...⟩ Его “шик”, заносчивость юного льва, а главное — редкостная красота давали некоторым основание утверждать, что в нем есть что-то женственное, но недостатка в этом не видели, так как его мужественность и влюбчивость были известны всем. ⟨...⟩ Мне было отрадно думать, что около месяца я буду видеться с ним и что он, наверное, ко мне привяжется» (Люб. Р. Под сенью девушек в цвету. С. 259)<sup>1</sup>. Это племянник Гер-

<sup>1</sup> Описание внешности Робера Сен-Лу поразительно напоминает внешний облик легендарного Бози, лорда Альфреда Дугласа, возлюбленного Оскара Уайльда. Или это типизированный

мантов маркиз Робер Сен-Лу, аристократ из аристократов и красавец офицер, сын графини де Марсант. Он тут же, конечно, привязывается к герою, восхищается им и пишет ему письмо. «На бумаге был герб Марсантов, в гербе я различил льва, а на льве в виде короны была шапка пэра Франции» (Люб. Р. Под сенью девушек в цвету. С. 373). «Вскоре мы заключили дружеский союз навеки. Сен-Лу произносил слова “наша дружба” так, словно речь шла о чем-то важном и прекрасном, существующем вне нас, а немного погодя он уже называл это самой большой — не считая чувства к возлюбленной — радостью своей жизни» (Люб. Р. Под сенью девушек в цвету. С. 264). Как-то в Париже они идут в ресторан, Робер приходит позже и беспокоится, что герою холодно. Он укутывает героя плащом, красиво перебегая через диваны и кресла, бросив для общения с ним ищущих его дружбы принцев и маркизов, например, принца де Фуа, за которым стояли знатные предки: «Принц (потомок Екатерины де Фуа, королевы Наваррской и внучки Карла VII), которого Робер только что покинул ради меня, знатное происхождение и богатство, которые он склонял передо мной, спесивые и стройные предки, оживавшие в уверенности, ловкости и рыцарской вежливости, с которыми он закутал мое зябкое тело в вишневого цвета плащ» (Ф. 3. Германт. С. 474).

В жизни героя появляется новое лицо, один из протагонистов романа, — барон Паламед Шарлю(с), по одним данным — родной брат, по другим — двоюродный — герцога Германтского и графини де Марсант, матери Робера. «Он утверждает, что нет более древнего титула, чем титул барона де Шарлю» (Люб. Р. Под сенью девушек в цвету. С. 281). В доме его не раз ночевала Мария-Антуанетта.

---

аристократ этого времени? Во всяком случае, в одном из писем его друзей высказывается предположение, что Пруст тайно ходил в некий переулок, где жил в Париже и умер тогда уже отверженный Оскар Уайльд. См. об этом: Моруа 2000: 142.

«Если бы мой великий предок Франсуа де Ларошфуко жил в наше время...» (Люб. Р. Пленница. С. 261). «L'empereur d'Autriche, qui m'a toujours honoré de sa bienveillance et veut bien entretenir avec moi des relations de cousinage...» (Fr. b.: 244). Нет меры аристократичности его родственников: «здесь есть красивые вещи: портрет моих дядей, короля польского и короля английского, работы Миньяра» (Ф. 3. Германт. С. 621). «В моем роду было трое пап, — отвечал г. де Шарлюс, — и я имею право носить красную мантию на основании одного кардинальского титула» (Ф. 3. Германт. С. 671). Когда буржуа Вердюрен считает его только бароном, а не маркизом, и говорит об этом, де Шарлюс отвечает: «Я также герцог Брабантский, владелец Монтаржи, принц д'Одерон, де Капанен, де Виазеджио и Дюи» (Ф. 4. Содом и Гоморра. С. 337). Разумеется, он тоже очень хочет общаться с героем, едва его увидев, хочет наставлять его (оставляем здесь в стороне сексуальную нетрадиционность барона).

При этом юный Марсель не совершает никаких коммуникативных усилий — все стекаются к нему, как пчелы на мед.

«Однажды вечером, проходя сквозь сумрак к выходу (отеля. — *Т. Н.*) я разглядел прелестную принцессу Люксембургскую — она сидела, окруженная незнакомыми мне людьми. Я, не останавливаясь, снял шляпу. Узнав меня, она с улыбкой наклонила голову» (Люб. Р. Под сенью девушек в цвету. С. 329)<sup>2</sup>. В отель Бальбека приезжают три богача, но только друг одного из них происходил из высшей знати — маркиз Морис де Водемон. «Когда же я встретил всех трех в вестибюле, то именно маркиз де Водемон, а не юноша из богатой семьи, обратился ко мне: “Не доставите ли Вы нам удовольствие пообедать с Вами?”»

<sup>2</sup> Принцесса Люксембургская — «племянница английского короля и австрийского императора» (Люб. Р. Под сенью девушек в цвету. С. 237).

(Люб. Р. Под сенью девушек в цвету. С. 442). (Заслуживает внимания то, что Марсель все время подчеркивает мгновенно возникающую к нему симпатию и влечение.) Далее об этих людях ничего не говорится.

«Маркиза де Вильпаризи, узнав, что я люблю церкви, обещала мне, что мы будем их осматривать одна за другой» (Люб. Р. Под сенью девушек в цвету. С. 243).

В театре герой видит знаменитую принцессу Германтскую, жену кузена герцога, урожденную принцессу Баварскую. Ее считают более красивой и более аристократичной, чем саму герцогиню Германтскую. Конечно, она совсем незнакома герою и он любуется ею как воплощением недостижимой мечты. И вдруг, однако, он получает письмо. «Вскрыв конверт, с виду не заключающий в себе ничего особенного, я прочитал следующие, напечатанные на визитной карточке слова: “Принцесса Германтская, урожденная герцогиня Баварская, будет дома в \*\*\*\*”» (Ф. З. Германт. С. 627).

Несть числа аристократкам, готовым услужить сыну министерского чиновника. «Когда я познакомился с госпожой Монморанси, она любила говорить мне неприятные вещи, но, если я нуждался в услуге, она не задумываясь пускала в ход все свое влияние, чтобы прийти мне на помощь» (Ф. З. Германт. С. 629).

В детстве в родном Комбре мальчик совершает прогулки. Один из путей носит имя «В сторону Германтов». Эта семья являлась для него какой-то сказочной мечтой, а потом неожиданно и, конечно, без всяких усилий, герой становится ее постоянным гостем. «И я спускался, почти не думая, до чего же это необычайно — то, что я иду к таинственной герцогине Германтской моего детства, только чтобы извлечь из нее маленькую практическую пользу» (Люб. Р. Пленница. С. 36).

Пожалуй, именно герцогиня Германтская является главной действующей, а не пассивной героиней романа,

она родом из тех высокородных феодалов, о которых он столько слышал в родном Комбре. Красавица, самая элегантная и самая светская женщина Франции. В салон герцогини практически попасть почти невозможно. Разумеется, поселившись в Париже, родители героя оказываются не где-нибудь, а именно во флигеле особняка герцогов Германтских, который они снимают. Герой влюбляется в герцогиню и всячески старается встретиться с ней на улице. Но чувство его постепенно проходит, и тут он попадает в салон маркизы Вильпаризи, уже упомянутой выше знакомой его бабушки. Появляется герцогиня и сразу же, войдя, идет прямо к герою: «— Нет, не вставайте! Вы мне позволите присесть на минутку возле Вас? — обратилась она ко мне, грациозно приподняв необъятную юбку, которая иначе заняла бы одна весь диван...

— Отчего Вы никогда не зайдете ко мне? — сказала герцогиня Германтская. — Скучно встречаться только у других. Но если Вы не желаете обедать со мной у моей тетки, отчего бы Вам не прийти пообедать ко мне? {...} Пообедать у Германтов было все равно, что предпринять давно желанное путешествие, вынести мечту из недр сознания и поместить ее во внешний мир, или завязать знакомство с призраком» (Ф. 3. Германт. С. 432). «Впоследствии меня постоянно приглашали на эти трапезы, хотя бы они происходили в обществе нескольких человек, — трапезы, участников которых я некогда представлял себе в виде апостолов из Сент-Шапель» (Ф. 3. Германт. С. 571), хотя «некогда я полагал, что упаду в глазах госпожи Германтской, признавшись, какое невысокое положение занимала наша семья в Комбре» (Амфора. Обретенное время. С. 109). Таким образом когда-то нереальное и невозможное знакомство происходит без всяких усилий героя.

Герцогиня Германтская, неохотно откликающаяся на просьбы самых избранных, готова сделать для сына министерского чиновника все, что в ее силах. «Скажите, —

спросила меня герцогиня, — если оставить в стороне балы, на которых Вы бываете, не могу ли я Вам быть сколько-нибудь полезна? Может быть, есть какой-нибудь салон, и Вам было бы приятно, чтобы я представила Вас там?» (Ф. 4. Содом и Гоморра. С. 103).

Его успех и популярность в аристократических кругах достигают пика. «Я не стану рассказывать ни о письме, в котором самая обворожительная из всех парижанок, племянница герцогини Германтской, давала согласие быть моей женой, ни об игре, которую вел со мной герцог Германтский, получив на то согласие ее родителей, смирившихся ради дочери с явным мезальянсом» (Люб. Р. Беглянка. С. 46). Сватовство герцогской семьи оставляет героя равнодушным. «Письмо племянницы герцога могло бы расстроить Альбертину, но не больше» (Амфора. Беглянка. С. 46).

Герой приезжает в Бальбек снова. «Немного погода мне принесли загнутую карточку маркизы де Камбремер. Приехав навестить меня, старая маркиза спросила, здесь ли я» (Ф. 4. Содом и Гоморра. С. 147).

Смерть его бабушки вызывает поток траурных писем от представителей лучших фамилий Франции. «Когда я вернулся в гостиницу, консьерж передал мне траурное письмо от имени маркиза и маркизы де Гонвиль, виконта и виконтессы д'Амфревиль, графа и графини де Бернвиль, маркиза и маркизы де Гренкур, графа д'Аменонкур, графини де Мервиль, графа и графини де Франкто, графини де Шаверни, урожденной д'Егревиль...» (Ф. 4. Содом и Гоморра. С. 171).

В том же отеле Бальбека герой видит виконта де Стермариа с красивой гордой и недоступной дочерью. «Дело в том, что я увидел его дочь, как только она вошла, увидел ее красивое лицо, бледное, почти голубоватое, заметил то, что было своеобразного в горделивой стройности ее стана, в ее поступи, — все это, естественно, наводило на мысль

об ее происхождении, об ее аристократическом воспитании... у меня не было никакой возможности познакомиться с мадемуазель де Стермария, и я жил в краю, где никого не знал. Никого — практически» (Люб. Р. Под сенью девушек в цвету. С. 222—223).

По прошествии небольшого времени, когда ему просто навязывается и поселяется у него красавица Альбертина, героя охватывает желание: он хочет все-таки обладать недоступной красавицей Стермария. «Робер, вспомнив то, что я ему говорил в Бальбеке, попросил для меня свидания у молодой женщины. Она охотно пообедала бы со мной, ответила она ему» (Ф. 3. Германт. С. 402).

Незнакомая с героем принцесса Пармская, встретившись с ним у Германтов, посмотрела на него ласковыми черными глазами, протянула ему обе руки и приветствовала его с такой нежностью, что было понятно, что перед ним — «ее королевское высочество». Она «сама пододвинула мне стул, проявив тысячу знаков внимания, к которым меня не приучили другие знакомые моих родных» (Ф. 3. Германт. С. 484).

Восхищаются героем и тянутся к нему не только аристократы высшего порядка, но и буржуа. Так, госпожа Вердюрен, буржуазный салон которой симметрично противопоставлен салону герцогини Германтской, спрашивает Марсея: «Вы любите яблочный пирог? Да? Ну так вот! Мой повар делает его как никто на свете. Вы видите, я была права, когда говорила, что Вы созданы для того, чтобы жить здесь» (Ф. 4. Содом и Гоморра. С. 368). «Так как я был любимым клиентом Эме (владелец ресторана. — *Т. Н.*), он был восхищен, когда я устраивал эти изысканные обеды» (Ф. 4. Содом и Гоморра. С. 487).

На курорте в Бальбеке мимо героя вдруг стайкой проходят очень красивые незнакомые девушки. Он не понимает, кто они по социальному статусу. Выясняется, что это дочери богатых буржуа. «Иногда — и так именно про-

изошло с дерзкой стайкой — случай упорно их приводит к нам» (Люб. Р. Под сенью девушек в цвету. С. 337). Самая очаровательная из них — черноволосая, синеглазая и розовощекая Альбертина Симоне. Герой знакомится со всей стайкой, но именно красавица Альбертина пишет ему письмо. «Держа бумагу на коленях, она старалась писать как можно разборчивее, затем дала мне записку и сказала: “Только чтоб никто не видел!” Я развернул записку и прочел: “Вы мне нравитесь”» (Люб. Р. Под сенью девушек в цвету. С. 408). Альбертина назначает герою свидание. Она принимает его лежа в постели. Эта внешняя раскованность естественно вызывает у него желание ее поцеловать, но она твердо отказывается и даже вызывает прислугу отеля звонком. Прошло немного времени, и уже Альбертина без всяких его усилий в свою очередь навещает лежащего в постели героя. «Оттого ли, что мы играли опрокинутую (полученную как бы путем вращения геометрического тела) сцену по сравнению со сценой в Бальбеке, то есть я лежал, а она сидела, значит, способна была увернуться от грубого натиска и направлять наслаждение так, как она этого хотела, но только Альбертина с легкостью позволила мне теперь взять то, в чем когда-то сурово отказала» (Ф. 3. Германт. С. 421). В дальнейшем Альбертина поселяется у героя, прикрываясь неясной в будущем помолвкой.

В буржуазный круг, окружающий героя, входят и те, кого теперь бы мы назвали творческой интеллигенцией, причем самого высшего класса.

В отеле сидит неведомый для героя одинокий и запоздалый посетитель. «“Как! Вы не знаете знаменитого художника Эльстира?” — воскликнул ресторатор». Конечно, великий Эльстир подсаживается именно к тому столику, где герой сидит вместе с Робером Сен-Лу. Марсель знакомится с художником, говоря, что у них есть общий знакомый — Шарль Сван. «А вот в свою бальбекскую мастерскую он меня пригласил — не пригласив Сен-Лу, — куда

мне, пожалуй, не открыла бы доступа рекомендация Сва-на» (Люб. Р. Под сенью девушек в цвету. С. 340). То есть герой опять подчеркивает свои харизматические данные. Далее, узнав, что большая коллекция Эльстиров находится у герцогов Германтских, герой просит разрешения их посмотреть. Ответ герцога: «Я мог бы попросить его (т. е. Эльстира. — *Т. Н.*) сделать мне одолжение прийти ко мне пообедать. Ему было бы, вероятно, чрезвычайно лестно провести вечер в Вашем обществе» (Ф. 3. Германт. С. 477).

В ранней юности герой увлекается знаменитым и популярным писателем Берготом. Это его любимый писатель многих лет и один из любимых писателей Франции. Конечно, он знакомится с ним и Бергот им очаровывается. «Зато каждый день приходил Бергот, проводивший со мной несколько часов... Визиты, которые он нам теперь делал, на несколько лет для меня запоздали, ибо я уже не восхищался им так, как раньше. Это не стояло в противоречии с растущей его известностью» (Ф. 3. Германт. С. 379).

Что же это все? Сказка? Нет, у сказки есть свои законы жанра и в романе Пруста мы их не видим.

Итак, это мечты.

И мечты в общем трагические и печальные.

## «АНТИБУРЖУАЗНОСТЬ» РОМАНА?

У всех исследователей Пруста его «антибуржуазность» всячески подчеркивается и считается одной из основных тем романа, своего рода *common place*. Вероятно, с этим можно и согласиться, но только взглянув на описываемые ситуации в их противостоянии и поняв, что такое буржуазия в эпоху Пруста и в его понимании. На самом деле два социальных класса Прустом противопоставлены и противопоставлены довольно отчетливо и резко. Это — старая, древняя французская аристократия и действительно буржуазия. Печальный конец романа, т. е. «Обретенное время», кончается словом «деаристократизация». Между тем исследователи почему-то (по традиции?) объединяют оба класса в единую разоблачаемую массу. Пожалуй, именно в этой части нашей книги нельзя говорить о виртуальной действительности и мечтаниях большого юноши. Нет, описание противостояния двух социальных групп — это выношенные размышления вполне зрелого и взрослого человека.

Итак, неужели барон Паламед Шарлюс (см. в предыдущей главе все его титулы и звания), ведущий свой род от Меровингов, в большей степени «буржуазен», чем наши русские новоиспеченные графы, бароны и даже порой князья? См. его слова: «Ах, Ориана, можно подумать, Вам неизвестно, что дедушка шведского короля пахал землю в По, когда мы уже девятьсот лет занимали почетное положение во всей Европе» (Ф. З. Германт. С. 649).

Неужели принцесса Люксембургская и принцесса Пармская заслуживают антибуржуазного разоблачения в большей степени, чем граф Безухов или граф Ростов? А ведь никто не говорит, что «Война и мир» повествует о разоблачении русской буржуазии, хотя стольник Петр Андреевич Толстой получил, как известно, титул графа за обманный вывоз из Европы царевича Алексея Петровича и позднейшее личное удушение его подушкой в Петропавловской крепости. Можно возразить на это, что в эпоху «Войны и мира» у нас не было еще ни своих Домби, ни своих Форсайтов, а были купцы в духе тех, которых изобразил Гоголь в «Ревизоре». Но это еще не значит, что всех героев романа Пруста можно смешивать в одну кучу! Посмотрим теперь на его социальную стратификацию.

На протяжении всего романа Пруст сопоставляет и противопоставляет эти два класса. И в этом, в отличие от других концептуальных линий, он не задает загадок читателю и даже многое ему разъясняет. «В глазах многих буржуа три четверти обитателей Сен-Жерменского предместья — беспутные моты (надо заметить, что некоторые таковыми и являются), — вот почему никто из буржуазии их и не принимает. Буржуазия в этом отношении слишком строга, ибо людей из высшего света, несмотря на их пороки, чрезвычайно радушно принимают в таких местах, куда буржуазии вход запрещен навсегда. И люди из высшего света глубоко убеждены, что буржуазия это знает, потому что они и держатся подчеркнуто просто и порицают своих

друзей, «сидящих на мели», и это окончательно сбивает с толку буржуа. (...) И она ахает от изумления, когда герцог, председатель правления громадного предприятия, женит сына на дочери маркиза, потому что маркиз хоть и игрок, да род-то его самый древний во Франции» (Люб. Р. Под сенью девушек в цвету. С. 238). Зная свое идущее от предков превосходство, аристократы бывают любезны с низшими. «Она (маркиза де Вильпаризи. — Т. Н.) действительно в такие минуты становилась неестественной, вспоминала о своем воспитании, о том, что аристократизм знатной дамы обязывает ее дать почувствовать буржуа, как ей с ними хорошо, что она не чванлива» (Люб. Р. Под сенью девушек в цвету. С. 254). Они вообще бывают тем любезнее, чем ниже социально их коммуникативный партнер. «Там, где кто-нибудь из хлыщеватых финансистов вздумал бы проявить свой шик резким и высокомерным по отношению к низшему тоном, знатный барин, ласковый и улыбающийся, напускал на себя покорность и терпеливость» (Ф. З. Германт. С. 66). «Вот почему даже в те минуты, когда она не могла делать добро, принцесса (Пармская. — Т. Н.) старалась показать или, вернее, создать впечатление при помощи самых разнообразных внешних знаков немого языка, что она не считает себя выше окружающих ее людей. В обращении со всеми она проявляла ту очаровательную вежливость, какая свойственна хорошо воспитанным людям в обращении с низшими, и, стараясь быть полезной, то и дело отодвигала свое кресло, чтобы оставить больше места, держала мои перчатки, предлагала все те унижительные с точки зрения чванной буржуазии услуги, которые весьма охотно оказываются высочайшими особами, а инстинктивно, по профессиональной привычке, — бывшими лакеями» (Ф. З. Германт. С. 487). И однако, собираясь в «своем» кругу, аристократы перебирают родственные связи, называют имена и титулы, и разговор, в сущности, идет пустой. Сначала эта пустота поражает героя. «Неужели же

ради обедов, подобных настоящему, все эти особы наряжались и отказывались пускать дам из буржуазии в свои закрытые салоны, — ради вот таких обедов? Точь в точь таких?» (Ф. 3. Германт. С. 603). Но наконец, герой понимает, что предстает перед ним?

Это — живая старая Франция.

Та Франция, которую он знал по учебникам истории, зубрил названия городов и графств, мелких и больших провинций, — она сидела перед ним, живая и настоящая. За этими людьми стояла большая древняя земля. Оказалось, они говорили голосами, близкими к крестьянским. Герой начинает осваиваться с голосом герцогини Германтской, «таким тягучим, терпким и сочным. В этих глазах и в этом голосе я находил много свойств Комбре. В аффектации, с которой этот голос по временам давал почувствовать почвенную грубость, заключалось многое. (...) склонность знати охотнее браться со своими крестьянами, чем с буржуазией, — все эти особенности, которые, благодаря царственному положению герцогини, ей легче было выставить напоказ, сбросив с них все покровы» (Ф. 3. Германт. С. 553). «Родовитые дворяне являются почти единственными людьми, от которых мы узнаем столько же, сколько и от крестьян; разговор их украшается всем, что относится к земле, прежним обитателям старинных жилищ, старинным обычаям, всем тем, что совершенно неизвестно денежному миру» (Ф. 3. Германт. С. 609).

Многие из гостей оказывались, к изумлению героя, родственниками. «Каждое имя, передвинувшееся благодаря притяжению другого имени, с которым я не подозревал у него никакого родства, покидало свое неизменное место в моем мозгу, где его обесцветила привычка» (Ф. 3. Германт. С. 601). «Даже в простейшей классификации людей герцогиня Германтская, оставаясь в высшей степени помещицей — в чем была ее огромная сила — характеризовала провинции и определяла место каждому так, как никогда

это не удалось бы парижанке по происхождению; простые названия: Анжу, Пуату, Перигор — воссоздавали в ее устной речи картины природы вокруг портрета Сен-Симона» (Люб. Р. Пленница. С. 40).

Буржуа по происхождению и эстет по склонности, Шарль Сван все-таки остается неким парвеню для аристократического круга. Когда его дочь Жильберта напоминает чете Германтов, что они как будто хорошо знали ее отца (а на самом деле в течение двадцати пяти лет он приходил к ним почти ежедневно), то герцог Германтский его «вспоминает»: «“Какой славный человек был Ваш отец! Как чувствовалось в нем, что он из хорошей семьи! Я еще раньше заметил его родителей. Какие же они все были порядочные люди!”»

В его тоне угадывалось, что если бы родители и сын были живы, то он, не задумываясь, порекомендовал бы их в садовники» (Амфора. Беглянка. С. 211).

Но все-таки подруг герой выбирает себе из буржуазных кругов, будучи и сам сыном чиновника. Такова его первая полудетская любовь — Жильберта Сван. И его «пленница» Альбертина Симоне — тоже из буржуазной семьи. «Меня влекло к женщинам, которым нечего было сообщить мне об Альбертине, но которых Альбертина знала или могла бы знать, женщины ее круга или кругов, где она хорошо себя чувствовала» (Амфора. Беглянка. С. 179).

Аристократическим салонам Пруст противопоставляет пошловатый салон госпожи Вердюрен с ее «верными», которым не позволено пропускать ни одной из ее сред. Сто лет спустя, то есть в наше время, можно отметить странную ситуацию: «верные» госпожи Вердюрен были, с нашей точки зрения, достойными и преуспевающими интеллигентами высокого творческого полета. Они имели профессии, в отличие от аристократов, каждый — свою: известный врач профессор Котар, преуспевающий скрипач Шарль (Чарли) Морель, знаменитый художник Эльстир,

еще более известный писатель Бергот, ученые Бришо, Легранден. Их беседа не столь пуста, как беседа аристократов. Пожалуй, только хозяйка дома довольно вульгарна, но она явно старается собрать вокруг себя людей значительных. Это и есть «буржуа» Пруста. Поэтому, на мой взгляд, ситуация сложнее, чем кажется, и писать об «антибуржуазной направленности романа» несколько примитивно.

Проходят годы (по одним репликам романа шестнадцать лет, по другим — двадцать); эти годы герой проводит в клинике. В какой именно клинике — неясно, но, видимо, в психиатрической, так как он не понимает, что прошло так много лет, вероятно, никогда не смотрит в зеркало сам (вспомним рассказ Амброза Бирса) и не осознает, что его знакомые должны были постареть. Двадцать лет лечиться от приступов удушья можно и дома. Он получает, как и прежде, приглашение к принцу и принцессе Германтским. Но прекрасную принцессу Германтскую, урожденную принцессу Баварскую, сменила не кто иная, как овдовевшая госпожа Вердюрен, ставшая уже в свою очередь теперь принцессой Германтской. Прежнее общество за эти годы смешалось и переменялось. «Присутствие людей, вполне допустимых в любом другом обществе, но совершенно для меня немислимых именно в этом, удивило меня даже меньше, чем та непринужденность, с которой они были приняты здесь, где к ним зачастую обращались просто по именам. (...) А те, кто в соответствии с прежним социальным кодексом никак не должны были бы находиться здесь, теперь, к большому моему удивлению, являлись лучшими друзьями самых высокородных особ» (Амфора. Обретенное время. С. 281).

Присутствующие гости, по сути, мало знают друг друга. Возможно, это «Обретенное время», т. е. «Бал масок», есть также плод воображения героя. «Таких гурманов и любителей подобного рода сведений, твердо знавших, что Жильберта не имела отношения к Форшевилям, а госпожа

де Камбремер — к Мезеглизам, осталось теперь не так уж много» (Амфора. Обретенное время. С. 285).

Итак, герой подводит итог всем социальным изменениям: «Самой поразительной особенностью этого общества как раз и была его де-аристократизация» (Амфора. Обретенное время. С. 280).

### «ДАМА В РОЗОВОМ»

Юный герой Марсель не слишком любвеобилен. В течение длинного семичастного романа в душе его только четыре женщины вызывают любовное чувство, хотя — время от времени — он сообщает о своих походах в бордели. Но почему-то этому не верится, и эти фрагментарные сообщения я бы отнесла к «ключам» самого Пруста, о которых будет говориться в последней главе.

Привычные к тому, что писатели пишут в основном о любви, литературоведы, занимающиеся Прустом, много и подробно анализируют любовь в его романе. Но ее нет. Есть полудетская влюбленность в Жильберту Сван, и она вполне правдоподобна и как будто бы реальна. Есть восхищение и восторженное преклонение перед блестящей герцогиней Германтской, о которой он мечтал с детства как о сказочной королеве. Но весь долго длящийся Цикл Альбертины кажется нереальным, недаром Прусту советовали переменить имя с Альбертины на Альбера, но он не соглашался. Поэтому его

пассажи, посвященные Достоевскому, кажутся наивными. Видно, что чувства треугольника: Князь Мышкин — Парфен Рогожин — Настасья Филипповна, или страсть Мити Карамазова, или даже то, как добропорядочная и хорошо воспитанная графиня Наталья Ростова, любящая своего жениха, Андрея Болконского, готова бежать с красавцем Анатолем Курагиным, — Прусту недоступны и непонятны. Я приводила примеры из русской литературы. Но есть и вечно страстная «Кармен» внешне суховатого Проспера Мериме. И здесь сам Пруст нарушает свои теоретические каноны, изложенные им в виде раздумий в библиотеке принца Германтского в «Обретенном времени». А именно, описывать нужно только то, что было в прошлом, именно было, но отложилось в душе автора как некий знак особой семиоструктуры. Неслучайно, в связи с этим, мы не находим чувства любви у героя в «Портрете Дориана Грея» Оскара Уайльда. Причины те же.

Итак, выше говорилось о четырех женщинах.

Две из них в каком-то смысле малоинтересны. Это юная Жильберта, с которой он играет на Елисейских полях (что это за игры — мы не узнаем и почему на Елисейских полях — тоже). В каком-то смысле малоинтересна и блестящая герцогиня Германтская: ее функции в романе и ее суть подробно объяснены автором — Марселем. Более интересна и загадочна розовощекая красавица Альбертина, через которую автор проясняет подлинную женскую суть, как он себе ее представляет: женщина красива и этим соблазняет, все время лжет, даже в мелочах, например, она зачем-то рассказывает герою о своей беседе в Берготом, будто бы встреченном ею на улице, а оказывается, что в это время он уже умер; она жаждет дорогих подарков и не имеет никакого представления о «нравственном императиве» Иммануила Канта. Марсель поселяет ее у себя и пытается любить. Совершенно очевидно, что она во всех отношениях ему не пара; кроме того, она не содержанка,

девушка из «приличной» буржуазной семьи, и ее пребывание у него в доме, видимо, казалось сомнительным всем, особенно в то время. Как уже было сказано, к любви он, видимо, неспособен, он может только подозревать и ревновать. К женщинам. Почему-то к мужчинам он не ревнует, хотя Альбертина и заглядывалась как-то на красавца Робера Сен-Лу. Надо добавить, что в эту эпоху царила лесбийская любовь, описанная и у Ги де Мопассана, и у Виктора Маргерита, и у многих других писателей. Не обошла она и творческую интеллигенцию России. Что вызвало эту потребность — вопрос к психоаналитику.

Загадочна в Альбертине только ее смерть. В романе представлены четыре версии ее смерти (или исчезновения). По версии ее тети, госпожи Бонтан, пославшей герою телеграмму, Альбертина погибла, упав с лошади. «Мой бедный друг! Нашей Альбертины не стало, Простите меня за ужасное известие, но ведь Вы так ее любили! Она ударилась о дерево, упав с лошади во время прогулки. Все наши попытки оживить ее оказались тщетными. Почему умерла она, а не я!» (Амфора. Беглянка. С. 82).

Ее подруга Андре уверяет, что Альбертина покончила с собой, так и не справившись со своими нетрадиционными сексуальными наклонностями и это поняв: «Альбертина была такая ласковая, такая страстная! Но она не только со мной любила получать удовольствие. (...) Вот только я думаю, что если бы, расставшись с Вами, она опять взялась за прежнее, то ее еще сильнее мучила бы совесть. Она надеялась, что Вы ее спасете, что Вы на ней женитесь» (Амфора. Беглянка. С. 236).

Сам герой пишет, что Альбертина ушла к другому, что у нее был некий псевдоженех, на помолвке с которым настаивали ее дядя и тетя из-за ложности ее положения в доме Марсея (Амфора. Беглянка. С. 254). Наконец, будучи с матерью в Венеции, герой получает телеграмму от Альбертины о том, что она жива и готова к нему вернуться.

«Друг мой, вы думаете, что я умерла, но нет, простите, я полна жизни. Мне бы хотелось повидаться с Вами, поговорить о нашей свадьбе. Когда Вы вернетесь? Любящая Вас Альбертина» (Амфора. Беглянка. С. 261). Но Марсель сообщает почтальону, что телеграмма попала к нему по ошибке, и возвращает ее.

Но только одна из них по-настоящему интересна, загадочна и необъяснима. Это — так называемая Одетта де Креси, поскольку ее подлинного имени мы не знаем и не узнаем. В «Обретенном времени» она одна среди страшных стариков остается какой-то законсервировано прекрасной и по-прежнему притягательной — хотя бы для восьмидесятитрехлетнего герцога Германтского. И очень удачно, что в прекрасном французском фильме Р. Руиса «Обретенное время» на эту роль выбрана немолодая, но тоже вечно прекрасная Катрин Денёв.

Как уже было показано А. Д. Михайловым, в именах первого из романов «В поисках утраченного времени», не последнюю роль сыграло «Лебединое озеро» П. И. Чайковского, воплощенное в именах Сван(н) 'Лебедь' и Одетта. У Чайковского Одетта как бы раздваивается, превращаясь в Одиллию / Одетту. Раздваивается и Одетта де Креси (Михайлов 2005). С одной стороны, это не очень умная, даже не очень красивая («Профиль ее был слишком резко очерчен, кожа слишком нежная, скулы слишком выдающиеся, черты лица слишком вытянутые, чтобы ему понравиться. Глаза Одетты были красивы, но так велики, что, казалось, изнемогали от собственной тяжести, утомляли ее лицо, и всегда сообщали ей такой вид, точно она чувствовала себя нехорошо или была в дурном настроении» (Ф. 1. В сторону Свана. С. 226)), не очень образованная содержанка, сумевшая привязать к себе любовника, женить его на себе и родить ему дочь. С другой стороны, это вечно прекрасная женщина, по сути не имеющая возраста и являющаяся неким неразгаданным

символом. А. Д. Михайлов (и не только он) в книге «Поэтика Пруста» (в печати) подробно разбирает ту странную ситуацию, когда герой, будучи уже взрослым юношей, встречает Одетту у своего двоюродного дедушки Адольфа (дяди матери), когда она еще не замужем за Сваном, и потом он же, будучи подростком, играет на Елисейских полях с ее дочерью Жильбертой Сван.

Вернемся к нашей исходной гипотезе. Сам герой говорит о том, что о любви Свана к Одетте ему рассказали родители. И любовь эта была еще до его рождения. Таким образом, вся ситуация в целом вполне вписывается в мечтания больного юноши, вспоминая рассказы родителей. Кроме того, образ Одетты явно перекликается с прекрасной Розой из «Романа о Розе» Гильома де Лорриса и Шарля де Мена (XII—XIII вв.). И существенно здесь главное — *юноша в «Романе о Розе» видит прекрасную розу во сне.*

Более интересна поэтическая техника Пруста, блестяще владея которой, он как бы играет с читателем, все время навязывая ему меняющийся облик и имя героини.

Итак, начало. Герой приходит к дяде и видит, что «напротив него сидела молодая женщина в розовом шелковом платье с большим жемчужным ожерельем на шее и доела апельсин» (Ф. 1. В сторону Свана. С. 87). Она рассыпается в комплиментах отцу Марселя и зовет самого Марселя в гости. Имя ее никак не называется. Она просто — «дама в розовом».

Отец героя впоследствии категорически возражает против контактов его семьи с мадам и мадмуазель Сван. Но Сван однажды предлагает семье Марселя пройти через его сад, так как все они уезжают. Отец соглашается, и вдруг в саду герой видит незнакомую белокурую девочку. «Жильберта, пойдем, что ты делаешь», крикнула резким и повелительным голосом дама в белом, которой раньше мне не случалось видеть. (...) впечатление, оставленное во мне деспотическим тоном, которым мать Жильберты

обратилась к ней, ⟨...⟩ подало мне некоторую надежду» (Ф. 1. В сторону Свана. С. 162). Обратим внимание на то, что герой видит мадам Сван, мать Жильберты, **впервые** и подчеркивает это. И это уже «дама в белом».

Но обольщая Свана или уже ставши мадам Сван, она продолжает быть в «розовом»: «Одетта приняла его в розовом шелковом домашнем платье, обнажавшем ее шею и руки» (Ф. 1. В сторону Свана. С. 254); «Иногда госпожа Сван, прежде чем одеться, садилась за рояль. Выступая из розовых или белых рукавов крепдешинового капота, часто очень ярких, красивые ее руки вытягивали над клавиатурой пальцы движением, исполненным тихой печали, какая была у нее в глазах, но не в сердце» (Люб. Р. Под сенью девушек в цвету. С. 94). Итак, белое сочетается у нее с розовым. «В те дни, когда госпожа Сван совсем не выходила из дому, она надевала крепдешиновое платье, белое, как первый снег, а иногда — длинный шелковый с оборками пеньюар, похожий на гроздь бело-розовых цветов» (Люб. Р. Под сенью девушек в цвету. С. 148). О символике этих цветов я скажу в следующей главе.

Героя начинают приглашать в гости к Сванам. «Разумеется, мои родители для иных людей, — именно для тех, кто приводил меня в наибольшее восхищение, — значили гораздо меньше, чем для меня, и поэтому, как в былые времена, когда дама в розовом осыпала моего отца похвалами, хотя он их весьма мало заслуживал, мне хотелось, чтобы мои родители поняли, какой неоцененный подарок я получил» (Люб. Р. Под сенью девушек в цвету. С. 130).

Но однажды герой приходит в мастерскую Эльстира; и он находит там акварель, видимо, давнюю: «Это был портрет молодой женщины — о ней можно было сказать: она некрасива, но у нее любопытный тип лица. ⟨...⟩ Неопределенность облика женщины, портрет которой был у меня перед глазами, объяснялся, хотя я этого не понимал, тем, что это была молодая, былых времен, актриса в полумуж-

ском костюме. {...} Все вместе задало мне задачу, какого времени эта мода и какого пола модель, — словом, я не мог точно установить, что у меня перед глазами, ясно же мне было одно: написано это художником» (Люб. Р. Под сенью девушек в цвету. С. 356). Очевидно было, что художник любовался деталями костюма, переливами света, некоторой двойственностью облика: полудевушки, полуюноши.

Задумчивая грусть во взгляде производила особенно сильное впечатление по контрасту с кутежными и театральными аксессуарами. Впрочем, невольно приходило в голову, что эта грусть — поддельная и что юное существо, в этом своем вызывающем костюме, словно ожидающее ласк, вероятно, нашло, что если оно примет романтическое выражение некоего затаенного чувства, чувства невысказанной печали, то это придаст ей известную пикантность. Внизу под портретом было подписано: «Мисс Сакрипант, октябрь 1872». Я не мог сдерживать свой восторг. «А, пустячок, костюм для ревию в Варьете. Это уже далекое прошлое», говорит Эльстир. — «А какова судьба натуры?» Удивление, вызванное моим вопросом, мгновенно сменилось на лице Эльстира безучастным и рассеянным выражением (Люб. Р. Под сенью девушек в цвету. С. 357).

Портрет неизвестной производит большое впечатление на героя.

Я бы мечтал, — если только он у Вас есть, — о снимке с маленького портрета мисс Сакрипант! Да, а что значит это имя?» — «Это имя той, кого она играла в одной глупой оперетке. Но Вы как будто убеждены, что я с ней знаком, — ничего подобного!». Эльстир замолчал. «А это не портрет госпожи Сван до замужества?» — спросил я, внезапно и нечаянно напав на истину, что, вообще говоря, случается не часто, но может задним числом послужить основанием для теории предчувствий — при условии, если вы забудете все опровергающие ее ошибки. Эльстир ничего мне не ответил. Конечно, это был портрет Одетты де Креси (Люб. Р. Под сенью девушек в цвету. С. 367).

Итак, можно условно, судя по подписи под портретом, приписать ей год рождения 1850, не меньше, но можно приписать и год 1845—1846, поскольку она играла, видимо, главную роль в оперетте и ее уже рисовали. Значит, когда герой встречает ее как «даму в розовом» у двоюродного дедушки, ей по крайней мере лет сорок — сорок пять, но он описывает ее как «молодую женщину». Возможен и другой вариант: герою кажется, что он видел ее у двоюродного дедушки (это согласуется с моей общей гипотезой о сбивчивых мечтаниях и псевдовоспоминаниях больного юноши) и тогда ей опять-таки лет сорок пять, когда он играет на Елисейских полях с Жильбертой. Кажется, что это — один из «ключей» самого Пруста, он запутывает читателя сознательно. Это не простые числовые и номинативные ошибки Толстого и Достоевского, когда у Толстого положительные и отрицательные герои стареют по-разному<sup>1</sup>, а Достоевский по-разному называет мать несчастной девушки. Герой видит Одетту практически не меняющейся. Потому что это прекрасная Елена, принявшая случайный облик, или та Роза из «Романа о Розе», о которой мечтает и хочет сорвать герой Гильома де Лорриса и Шарля де Мена.

Как было сказано в главе «Подозрительное и небывалое везение героя», Марсель получает все, что он хочет, не прилагая к этому никаких усилий. Выше было сказано, что герой хочет получить снимок с портрета мисс Сакрипант, написанный Эльстиром. Конечно, вскоре он его получает. «Я сам удостоился неожиданного визита — визита Шарля Мореля, незнакомого мне сына бывшего камердинера моего двоюродного дяди. Дядя этот (тот самый, у которого я встретил даму в розовом) умер в прошлом году» (Ф. 3. Германт. С. 310). Бывший камердинер

<sup>1</sup> Наблюдение, сделанное в дипломной работе 1996 года студенткой Отделения теоретической и прикладной лингвистики МГУ Марией Блинкиной (1996 г).

дяди посылает через своего сына, начинающего скрипача Шарля Мореля, некоторые оставшиеся после дяди Адольфа фотографии знаменитых актрис и видных кокоток, которых дядя когда-то знал.

Так как я был очень удивлен, найдя среди фотографий, присланных мне его отцом, портрет мисс Сакрипант (то есть Одетты) работы Эльстира, то сказал Шарлю Морелю, провозжая его до ворот: «Боюсь, что вы не сможете удовлетворить мое любопытство. Дядя мой был близко знаком с этой дамой? Я затрудняюсь, к какому периоду жизни моего дяди можно отнести это знакомство; меня интересует это в связи с господином Сваном...» — «Ах, я совсем забыл Вам сказать, что отец поручил мне обратить Ваше внимание на эту даму. Да, эта демимонденка завтракала у Вашего дяди, когда Вы в последний раз были у него. Мой отец не знал, можно ли Вас впустить. Кажется, Вы очень понравились этой легкомысленной женщине, и она надеялась снова встретиться с Вами. Но как раз в это время в семье у Вас произошла ссора, как говорил мой отец, и Вы после этого уже ни разу не видели Вашего дядю». (...) А я, пожимая ему руку, думал о госпоже Сван и с удивлением говорил себе — настолько они были обособлены и различны в моем воспоминании, — что впредь мне придется отождествлять ее с «дамой в розовом» (Ф. З. Германт. С. 313).

Итак, эта переменчивая ведьма-фея, Одилия-Одетта, предстает то Одеттой де Креси, то мисс Сакрипант, то госпожой Сван, то госпожой Форшевиль.

Читатель не узнает ничего о детстве и происхождении Одетты. Где-то в романе мелькает, что мать продала ее в юности какому-то англичанину. Возможно, поэтому она старается англоизировать и свое произношение, и свою речь, вставляя английские слова. Но кто был этот англичанин и как его звали, герой (или Пруст) не пишет. Зато сообщается — уже в романе «Пленница» — как она познакомилась со Сваном. Их познакомил барон Шарлюс.

А через кого же он с ней познакомился как не через меня? Однажды вечером она показалась мне прелестной в своем полумаскарадном костюме — она играла роль мисс Сакрипант; я был в театре со своими приятелями по клубу, каждый из них увез к себе женщину, и, хотя мне страх как хотелось спать, сплетники уверяли — как ужасно, что люди так злы! — будто я спал с Одеттой. Но только она мне надоела, и я решил избавиться от нее, познакомив со Сваном. Она от меня не отстала, она ни одного слова не умела написать грамотно, письма за нее писал я. А потом я ее спровадил. Одетта заставляла меня подбирать для нее ужасную компанию, человек пять-шесть {...}. «А Сван знал, что она дарит Вас своей благосклонностью?» — «Что Вы! Какой ужас! Рассказать Шарлю! Да у него волосы встали бы дыбом! Нет, дорогой мой, он бы меня убил — и все, он был ревнив, как тигр. Более того, я ни в чем не признался Одетте, хотя ей это было в высшей степени безразлично... Самое замечательное — это то, что она стреляла в меня из револьвера и чуть не попала. {...} Она называла себя Одетта де Креси и имела для этого все основания, хотя и состояла в разводе с неким Креси, человеком действительно родовитым, весьма почтенным господином, которого она обчистила до последнего сантима (Люб. Р. Пленница. С. 257).

Будучи в начале не слишком образованной содержанкой, Одетта к концу «Поисков» уже возникает хозяйкой престижнейшего салона, так как отбор посетителей у нее был продуманным, и случайно захватывая к ней аристократка-посетительница, удивленная, понимает, как Одетта высоко поднялась, в то время, как многие не догадывались, что она поднималась вообще. Элегантность туалетов мадам Сван описывается Марселем с восторгом — все восхищаются ею, прогуливающейся по авеню Фош.

В «Обретенном времени» — последней части романа — герой понимает, что «со времен дамы в розовом» существовало несколько мадам Сван, отделенных одна от другой бесцветным эфиром лет» (Амфора. Обретен-

ное время. С. 315). Но однако все постарели и белые бороды лились на костюмы мужчин тех лет, а щеки дам казались состоящими из жалких разноцветных кусков, одна Одетта (госпожа де Форшевиль) осталась юной и привлекательной.

Если принять во внимание возраст госпожи де Форшевиль (по моим расчетам, ей должно быть около девяноста! — *Т. Н.*) это могло бы показаться более чем странным. Хотя, возможно, свои любовные приключения она начала очень юной. И потом, существуют женщины, что каждое десятилетие своей жизни оказываются словно в новом воплощении, переживая новую любовь, а порой, когда их считают чуть ли уже не мертвыми, становятся причиной страданий какой-нибудь совсем молодой женщины, которую ради них бросает муж (Амфора. Обретенное время. С. 342).

Одна, быть может, госпожа де Форшевиль, словно пропитанная чем-то вроде парафина, выглядела прежней кокеткой, навсегда «забальзамированной» (Амфора. Обретенное время. С. 269).

Правда, герой сообщает о ее постарении через три года.

Одетта психологически не оставляет душу героя. Глядя на ее внучку, он понимает, что в ней, в конце его жизни, соединились обе дороги и обе стороны его юности — «В сторону Свана (она внучка его и Одетты)» и «В сторону Германтов (она дочь Робера Сен Лу)»<sup>2</sup>. Но домой он едет с прекрасной «дамой в розовом», в которую по-прежнему кто-то влюблен. На этот раз — восьмидесятитрехлетний герцог Германтский, который без нее не может жить ни минуты.

Таким образом, мы видим в романе три слоя: реальность, мечтания больного человека и вечную мифологему человечества — прекрасную Елену — Одетту.

---

<sup>2</sup> «В этом смысле оказывалось, что “сторона Германтов” была продолжением “стороны Свана”» (Амфора. Обретенное время. С. 236).

LA VIE EN ROSE

Так называется фильм о тяжелой и трудной судьбе знаменитой Эдит Пиаф. Этот французский фразеологизм значит что-то другое, чем наше русское «видеть в розовом свете», то есть оптимистично, отбрасывая неприятное. Скажу откровенно, понять его семантику до конца мне не удалось.

В течение долгого времени Петербург был культурной столицей страны, но колорит этого города совсем не розовый. В. Н. Топоров (Топоров 2003: 61) говорит и об отрицательных и о положительных свойствах природы Петербурга: «Природа: а) отрицательное — закат (зловещий), сумерки, туман, дым, пар, муть, зыбь, наводнение, дождь, снег, пелена, сеть, сырость, мокрота, холод, духота, мгла, мрак, ветер (резкий, неприятный), глубина, бездна, жара, вонь, грязь, болото, топь, заводь, грязный, душный, холодный, сырой, мутный, желтый, зеленый — так описывали город иностранцы; б) положительное — солнце, луч солнца, заря, река (широкая), Нева, море, взморье, острова, берег, побере-

жье, равнина, зелень, прохлада, свежесть, воздух, простор, пустынность, небо, широта, ветер и т. д.». Желто-серо-синий колорит города никак не внушал русским писателям мысли о «розовости». Мрачность сырого, сурового, но и прекрасного города бросается в глаза. Поэтому обилие прилагательного *розовый* у Пруста кажется даже жителю Москвы чем-то немного вульгарным, несколько дурного вкуса. Впрочем, «дама в розовом» и была несколько вульгарной, но сейчас я говорю о том, что *розовым* у Пруста — отчасти даже назойливо — является всё: явления природы, отблески на памятниках архитектуры, женские щеки (даже с лиловым оттенком), туалеты дам и земля и небо.

Конечно, в розовых туалетах появлялись и русские красавицы. Например, известен портрет неизвестной в розовом платье Ф. С. Рокотова. Это примерно 1770-е годы. В розовой блузе В. Серов написал «Девочку с персиками».

В музее Пушкинского дома находится знаменитый портрет Н. Н. Пушкиной (1833 г.) в розовом платье. Вот воспоминания В. А. Нащокиной: «Возвратившись в последний раз из Москвы в Петербург, Пушкин не застал жену дома. Она была на балу у Карамзиных. Ему хотелось видеть ее возможно скорее и своим неожиданным появлением сделать ей сюрприз. Он едет к квартире Карамзиных, отыскивает карету Наталии Николаевны, садится в нее и посылает лакея сказать жене, чтобы она ехала домой по очень важному делу, но наказал отнюдь не сообщать ей, что он в карете. Посланный возвратился и доложил, что Наталья Николаевна приказала сказать, что она танцует мазурку с князем Вяземским. Пушкин посылает лакея во второй раз сказать, чтобы она ехала домой безотлагательно. — Наталья Николаевна вошла в карету и прямо попала в объятия мужа. Поэт об этом факте писал нам и, помню, с восторгом упоминал, как жена его была аванажна в этот вечер в своем роскошном розовом платье» (Письма женщин к Пушкину 1928: 236—237).

Но к самой розе наш великий поэт относится равнодушно. Увядание розы — просто констатация факта и готовность обожать другой цветок, не более того:

Где наша роза,  
Друзья мои?  
Увяла роза,  
Дитя зари.  
Не говори:  
Так вянет младость!  
Не говори:  
Вот жизни радость!  
Цветку скажи:  
Прости, жалею!  
И на лилею  
Нам укажи<sup>1</sup>.

Как же обстоит дело с частотностью этого прилагательного в русском языке (древнерусский не учитывается)? В Национальном корпусе русского языка ИРЯ РАН, в поэтических текстах представлено 5 878 538 слов. Из них на слово *розовый* имеется только 181 вхождение. В основном корпусе представлено 176 226 551 слово, из них слово *розовый* имеет 1617 вхождений. И это ничтожно мало. Просто смехотворно мало по сравнению с текстом Пруста. (К сожалению, Корпусная лингвистика литературного языка во Франции еще не сделана).

Но сравнение с розой всегда присутствует во французских текстах. Так, понимая, что Альбертина готова ему принадлежать, герой «не мог не сказать себе: “Наконец-то, потерпев неудачу в Бальбеке, я узнаю вкус неведомой розы, которой являются щеки Альбертины”» (Ф. 3. Германт. С. 419). Впрочем, и у самого Марселя розово-лиловатый цвет щек Альбертины не всегда кажется очаровательно-позитивным:

<sup>1</sup> Цитируется по: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 1. Л., 1950. С. 144.

Случалось, ее щеки принимали лилово-розовый цвет цикламена; а бывало даже и так, что когда Альбертина раз-румянивалась или когда у нее был жар, то, напоминая о ее болезненности, которая примешивала к моему чувству что-то нечистое и которая придавала ее лицу порочное, нездоровое выражение, ее щеки заливал темный пурпур некоторых видов роз, и они черно краснели (Люб. Р. Под сенью девушек в цвету. С. 438).

Возможно, я ошибаюсь, но, как кажется, в русском языке слово *розовый* означает только цвет и гораздо меньше связано с цветком-розой, чем во французском языке. Кроме того, простые русские люди знают, что «Роза вянет от мороза, твоя прелесть — никогда», то есть красота женщины не боится природных стихий и долговечнее легко вянущего цветка. Такова разница менталитета, восходящая к климатическим различиям стран. То есть для русских роза — всего лишь очень красивый и недолговечный цветок.

Правда, стихотворение «Ишки Мятлева»: «Как хороши, как свежи были розы / В моем саду. / Как взор ласкали мой...», потом с такой печалью процитированное — как эпиграфическая переключка — И. С. Тургеневым, стало классическим и значащим много.

Для И. Северянина уже это «мятлевское» начало 1843 становится просто чем-то символическим — одновременно и счастливым воспоминанием и страшным будущим.

И. Северянин. Классические розы:

В те времена, когда роились грезы  
В сердцах людей прозрачны и ясны,  
Как хороши, как свежи были розы  
Моей любви, и славы, и весны!  
Прошли лета, и всюду льются слезы...  
Нет ни страны, ни тех, кто жил в стране...  
Как хороши, как свежи ныне розы  
Воспоминания о минувшем дне!

Но дни идут — уже стихают грозы.  
Вернуться в дом Россия ищет троп...  
Как хороши, как свежи будут розы,  
Моей стране мне брошенные в гроб!

Центрально-европейский культ розы<sup>2</sup> восходит еще к временам античности. Вообще, предполагается, что розы разводят около пяти тысяч лет. В Древнем Риме считалось, что розы возникли из слез Венеры. Их полагали символами мужественности и храбрости, и потому римляне помещали на свои щиты изображения лепестков роз. Розовым маслом умащивались гладиаторы перед выходом на схватку.

По мнению греков, розы — это ключья белоснежной пены, покрывавшей тело выходившей из моря Афродиты. Венками из роз украшали невест и осыпали новобрачных. Бутон розы считался у греков символом вечности и символом целомудрия.

Считалось, что только после грехопадения у розы появились шипы, а красной стала роза, когда влюбленный в нее соловей прижал ее к груди и на розу брызнула его алая кровь.

С XII века роза начинает вводиться в геральдику. И с этого же времени розе посвящают стихи. Поэт Бенуа де Сент Мор (*Beneiz de Sainte More*) пишет о красоте Елены:

Est mout plus bele d'autre chose,  
Et tot ausi come la rose  
Sormonte colors de beautez,  
Trestot ausi, e plus assez,  
Sormonta la beauté Heleine  
Tote rien que nasqui humaine<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> О культе розы на Востоке я не пишу сознательно, чтобы не отвлекать читателя.

<sup>3</sup> Цитируется по изданию: *Benoît de Sainte-Maire. Le Roman de Troie* / Éd. Par L. Constans. V. 1. Paris, 1904.

Геральдическое значение роз разного цвета настолько укрепились, что война, начавшаяся в 1455 году в Великобритании между домом Йорков и домом Ланкастеров получила название войны Алой и Белой роз, поскольку на гербе Йорков была белая роза, а на гербе Ланкастеров — красная. Начало этой войны описано в Сцене IV Части I пьесы В. Шекспира «Генрих VI». Правда, считается, что сцена эта — абсолютно вымышленная, да и авторство Шекспира в отношении именно этой пьесы сомнительно. Сама война (1455—1485) не называлась раньше Войной Алой и Белой Роз; она стала так именоваться после выхода в свет романа В. Скотта «Анна Гейерштейнская». Но все-таки приведем отрывки из этой пьесы (Приложение № 3)<sup>4</sup>.

Небезынтересно отметить, что в этом споре розовой розы нет.

Я спрашивала многих своих знакомых — как правило, москвичей, — какого цвета им прежде всего видится роза. Обычным ответом был: алая или красная. Иногда — разного цвета. Но розовый цвет существовал в беседе как бы отдельно от розы, сам по себе. В языкознании есть термин «прототипический», т. е. основной, ведущий, то, что называется в первую очередь. Таким прототипическим цветом для розы, во всяком случае для русских, является красный (алый), но никак не розовый.

Роза была популярным символом в средневековой куртуазной литературе, в эротической лирике XVI—XVIII веков.

Именно в XVI веке были созданы циклы стихов о Розе великого поэта Возрождения Пьера де Ронсара, некоторые фрагменты которых я приведу<sup>5</sup>:

<sup>4</sup> Цитируется по изданию: Библиотека великих писателей / Под ред. С. А. Венгерова. Шекспир. Т. 5. СПб., 1904. С. 23—25. Перевод О. Чуминой.

<sup>5</sup> Цитируется по изданию: *Ronsard. Les amours* / Ed. H. et C. Weber. Paris, 1963.

a) Prends cette rose aimable comme toi,  
 Qui sert de rose aux roses les plus belles,  
 Qui sert de fleur aux fleurs les plus nouvelles,  
 Don't la senteur me ravit tout de moi...  
 La rose et moi différons d'une chose  
 Un Soleil voit naître et mourir la rose,  
 Mille Soleils ont vu naître m'amour...

b) Mignonne, allons voir si la rose  
 Qui ce matin avait déclose  
 Sa robe de pourpre au soleil,  
 A point perdu cette vèprée,  
 Les plis de sa robe pourprée  
 Et son teint au vôtre pareil.

c) Versons ces roses près ce vin,  
 Près ce vin versons ces roses!  
 Et buvons l'un à l'autre, afin  
 Qu'au coeur nos tristesses encloses  
 Prennent en buvant quelque fin...  
 La rose est l'honneur d'un pourpris,  
 La rose est des fleurs la plus belle  
 Et dessus toutes elle a le prix  
 C'est pour cela que je l'appelle  
 La violette de Cypris.  
 La rose est le bouquet d'Amour  
 La rose est le jeu des Charites,  
 La rose blanchit tout autour  
 Au matin de perles petites  
 Qu'elle emprunte du point du jour.  
 Est-il rien sans elle de beau?  
 La Rose embellit toutes choses;  
 Vénus de roses à la peau,  
 Et l'Aurore a les doigts de roses,  
 Et le front le Soleil nouveau.

В XVII веке своим символом сделало розу тайное общество Розенкрейцеров («роза» + «крест»). Это как будто два символа: чистоты, целомудрия и распятия. Правда, есть гипотеза, что название этого общества восходит к имени

своего основателя — Христиана Розенкрейца. Но и в этом имени просвечивают символы.

Странные намеки на Розу как на символ далеких от нас тамплиеров мы видим на недавно (т. е. в XX веке) построенных зданиях Москвы. Это — «Московские рыцари».

Белая роза в лирике Европы часто связывается с матерью Христа, Девой Марией.

Выписать все «розовое» из романа Пруста просто невозможно, его слишком много, поэтому я решила наудачу (и это правда!) раскрыть одну из его частей. Это оказалось «Под сенью девушек в цвету» (Люб. Р. С. 198). Выписываю некоторые соответствующие фрагменты (герой едет в поезде).

Я стал перебирать мысли, только что наполнявшие мое сознание, и вдруг увидел в окно над черным леском зубчатые облака, мягкий пух которых был окрашен в закрепленный розовый цвет, мертвый, неизменный. Вскоре позади него напластовался свет. Розовая окраска стала ярче и мне стало жаль, что я потерял из виду полосу розового неба, как вдруг я увидел ее снова... (Девушка) прошла мимо вагонов, предлагая проснувшимся пассажирам кофе с молоком. В свете утренней зари лицо ее было розовее неба. Лицо этой очень высокой девушки было такое золотистое и такое розовое, точно я смотрел на него сквозь цветное стекло... (Он проезжает мимо церкви. — *Т. Н.*). Церковь составляла единое целое со всем остальным, казалась случайностью, порождением предзакатной поры, и ее округлая полная чаша вырисовывалась на небе плодом, а на том же свету, что окутывал трубы домов, доспевала его розовая, золотистая, мягкая кожура.

Je vis des nuages échanrés don't le doux duvet était d'un rose fixé, mort, qui ne changera plus, comme celui qui teint les plumes de l'aile qui l'assimilé ou le pastel sur lequel l'a depose la fantasia du peintre / Mais je sentais qu'au contraire cette couleur n'était ni inertie, ni caprice, mais nécessité et vie... je me désolais d'avoir perdu ma bande de ciel rose quand je l'aperçus

de nouveau, mais rouge cette fois. (La paysanne) longea les wagons, offrant du café au lait à quelques voyageurs réveillés. Empourpré des reflets du matin, son visage était plus rose que le ciel... Le teint de sa figure était si doré et si rose qu'elle avait l'air d'être vue à travers un vitrail illumine... Et l'église, dans laquelle la coupole moelleuse et gonflée sur le ciel était comme un fruit dont la même lumière qui baignait les cheminées des maisons, mûrissait la peau rose, dorée et fondante (Fr. a. P. 546).

Не останавливаясь на «Имени Розы» Умберто Эко, иначе и я перейду к «конвою», выскажу предположение, что некоторое равнодушие к культуре Розы в русской нетрадиционной культуре, связано и с другим, возможно, параллельным, явлением, а не только с климатическими особенностями России. А именно, в русской классической литературе красавицы обычно несут негативную функцию. Такова Элен Безухова, такова Наталья Павловна Лаврецкая, такова легендарная Настасья Филипповна, такова Шемаханская царица. Но наша основная национальная литературная героиня — Татьяна Ларина — привлекает «ни красотой сестры своей, ни свежестью ее румяной». Пушкин женился на красавице, и народ отомстил ей за смерть поэта своеобразным лингвистическим способом: ее всегда называют «Гончарова», тогда как, например, жену Льва Толстого никто не называет «Софья Берс».

В традиционной же культуре, однако, можно встретить: «И была у них внучка, красавица-раскрасавица».

## «КЛЮЧИ» САМОГО ПРУСТА

### I

Во второй главе моей книжки говорилось о «ключах» как об особых фрагментах художественного текста, которые, как случайная находка опытного детектива, открывают нам запертую дверь в другой текст или помогают нам в нашей гипотезе. Естественно, что текст высокого уровня может таить в себе больше ключей, чем плавно текущий и развертывающийся линейно текст более простого уровня. Впрочем, ключей может и не быть (см. выше пример — стихотворение Лермонтова «Прощай, немытая Россия»).

Но, как кажется, ключи в романе Пруста есть, и он посылает их читателю намеренно, как бы говоря: «Да, это верно, все изложенное — спутанные мечтания больного юноши». Возможно и то, что их гораздо больше и мне удалось найти только часть ключей. Например, можно ли считать «ключом», посылающим читателя «вперед», те мечты измученного любовью Свана, когда он меч-

тает о том, чтобы Одетта погибла где-нибудь от уличной катастрофы. Верно и то, что сам Пруст писал: «Повторяю Вам, персонажи полностью вымышлены и нет никакого ключа...» (Моруа 2000: 162). Но речь в данном случае идет о верности персонажей прототипам, и Пруст хочет сказать, что нельзя так прямо считать, что, например, Бергот — это Анатоль Франс, а герцогиня Германтская — это графиня Грэфюль. Но такие собирательные образы характеризуют всех крупных писателей, о чем уже говорилось во Введении.

Я не считаю ключом «даму в розовом». Герой видит в ней вечный символ и имеет право дать понять это читателю. Это, т. е. ее образ, не ключ, а некоторая волшебная точка, связывающая обе действительности: реальную и виртуальную. Очень жаль, что в письменном тексте нельзя показать конец фильма «Обретенное время», где одновременно сосуществуют прекрасная Одетта (Катрин Денев) и старушка дочь ее Жильберта (Эммануэль Беар).

Одним из первых «ключей» автора можно считать многократно отмеченные (как и первые, не согласующиеся хронологически, встречи героя с Одеттой де Креси) таинственные три дерева, которые будто бы (он не уверен в этом) были раньше и сейчас, во время прогулки в Бальбеке, куда он приехал с бабушкой, он не понимает, где он их видел, возможно, даже в Германии (Люб. Р. Под сенью девушек в цвету. С. 249 и далее; см. Приложение № 4).

Ключи рассыпаны во многих местах романа. Так, герой вдруг, именно вдруг, сообщает, что он служил в полку и даже выделял гимнастические упражнения под руководством офицера. «Подобно тому, как офицер моего полка казался мне особым существом, слишком добродушным и простым, чтобы принадлежать к хорошему роду, слишком уж далеким и таинственным, чтобы просто принадлежать к хорошему роду, а я бы вдруг узнал, что он приходится дедом, двоюродным братом таким-то, куда меня постоянно звали к обеду, подобно этому и Бомон, оказавшись неожиданно».

данно связанным с местами, мною отграниченными от него, потерял свою таинственность» (Ф. 4. Содом и Гоморра. С. 406). “Comme un officier de mon régiment qui m’eût semblé un être special, trop bienveillant et simple pour être de grande famille, trop lointain déjà et mystérieux pour être simplement d’une grande famille, et don’t j’aurais appris qu’il était beau-frère, cousin de telles ou telles personnes avec qui je dînais en ville, ainsi Beaumont, relié tout d’un coup à des endroits don’t je le croyais si distinct, perdit son mystère” (Fr.b. P. 805). Ясно, что герой, которому даже почти незнакомые люди говорят: «Мы знаем, что Вы очень больны», о котором долго дискутируют, может ли он пойти в театр хотя бы с бабушкой, ни в каком полку служить не может. Но тема полка и военной службы возникает еще до этого. Марсель мучительно пытается писать, но фразы даются ему трудно. «Каждый раз, дойдя приблизительно до половины фразы, я беспомощно барахтался, как впоследствии в полку на гимнастических упражнениях» (Ф. 3. Германт. С. 380). “Chaque fois, parvenu à peu près à la moitié de la phrase, ja retombais comme plus tard au regiment dans l’exercice appelé portique” (Fr.b. P. 276). Нигде в романе тема военного призыва не возникает. Естественно, его не призывают во французские войска в Первую мировую войну. Эта война была, к сожалению, реальной<sup>1</sup>.

Но Марсель оказывается еще и дуэлянтом. Как мы знаем даже по российским реалиям, дуэль — событие не-

<sup>1</sup> Писатель Марсель Пруст действительно отбывал военную службу, воспользовавшись привилегией служить только двенадцать месяцев. Как уже говорилось, он очень хорошо, даже блестяще, учился в лицее Кондорсе (в 1888—1889 в философском классе), а после окончания военной службы посещал — по своему желанию — лекции в Сорбонне (см. об этом: Моруга 2000). Но герой романа, судя по тексту — а как иначе? не занимался всем этим, и потому эти отдельные «ключи» подчеркивают неправдоподобность этих ситуаций в излагаемой жизни большого юноши.

маловажное. Но с кем он дрался, почему, кто были его секунданты — читатель не узнает, может быть, что-то сообщается во втором эпизоде. Но это событие, его дуэль, оказывается общеизвестным<sup>2</sup>. Так, о ней говорит пока еще ему не принадлежащая Альбертина: «По поводу одной дуэли, на которой я дрался, она сказала про моих секундантов: “Изысканные люди”» (Ф. З. Германт. С. 410). «A propos d'un duel que j'avais eu, elle me dit de mes témoins: “Ce sont des témoins de choix”» (Fr.b. P. 298). Число дуэлей героя стремительно увеличивается, но имена противников и секундантов не называются ни разу, как и тот факт, что герой тренировался когда-либо в военном искусстве любого рода, для чего нужно было хотя бы встать с постели. Итак, с одной стороны, «когда припадки болезни принуждали меня проводить много дней и много ночей сряду не только без сна, но также без еды и питья, не позволяя разогнуться — в минуты, когда изнеможение и боль делались настолько невыносимыми, что я боялся, что уже никогда не встану, в эти минуты я думал о каком-нибудь путешественнике» (Ф. З. Германт. С. 666). И далее, с другой стороны: «Думая о бурах {...} я говорил себе: “Славно будет, если я окажусь более малодушным здесь, где театром действия является всего лишь двор нашего дома и где единственное оружие, которое может мне угрожать, — мне, несколько раз дравшемуся на дуэли во время дела Дрейфуса и не чувствовавшего никакого страха, — это взгляды соседей, слишком заня-

<sup>2</sup> Действительно, писатель Марсель Пруст дрался на дуэли в 1897 году с Жаном Лореном, оскорбившим его по поводу публикации его «Забав и дней», поразив своим бесстрашием и мужеством. Среди его секундантов был знаменитый художник Жан Боро. Но, будем надеяться, что Ф. М. Достоевский не убивал топором старушку-процентщицу, и еще раз повторим мысль о том, что герой романа Марсель и писатель Марсель Пруст — люди не идентичные.

тых, чтобы смотреть на двор”». (Ф. 3. Германт. С. 667). «Pensant aux Boers: “Il ferait beau voir, pensais-je que je fusse pluspusillanime, quand le théâtre d’opérations est simplement notre proper cour, et quand, moi qui me suis battu plusieurs fois en duel, sans aucune crainte au moment de l’affaire Dreyfus, le sel fer que j’aie à craindre est celui du regard des voisins qui ont autre chose à faire qu’a regarder dans la cour”» (Fr.2.b. P. 505).

Пруст совершенно определенно дает понять читателю: не было этого ничего, не было ни полка с гимнастическими упражнениями, ни дуэлей. А отсюда дойти до идеи, что не было и многого другого у бедного больного мальчика, совсем нетрудно.

Но самым сильным «ключом», на мой взгляд, является прием у новоявленной принцессы Германтской — бывшей мадам Вердюрен, овдовевшей. Герой как будто не узнает своих былых знакомых (между прочим, даже за двадцать лет настолько измениться невозможно, это «игра» Пруста с читателем. Так можно измениться за пятьдесят лет, не менее). Он играет с читателем, делая вид, что все участники приема — творцы карнавала<sup>3</sup>.

В первый момент я даже не сообразил, почему не сразу смог узнать хозяина дома, гостей, и почему мне показалось, будто каждый из них «изменил внешность», — головы, как правило, были сильно напудрены, что совершенно меняло облик. Принц, встречающий вновь прибывших, еще выглядел эдаким добродушным королем карнавала, каким мне до-

<sup>3</sup> Для российского читателя этот фрагмент романа Пруста слишком напоминает прием Л. Н. Толстого, который В. Шкловский называет «Остранением» (Шкловский 1990: 66). «Прием “остранения” у Л. Толстого состоит в том, что он не называет вещь ее именем, а описывает ее как в первый раз виденную, а случай — как в первый раз происшедший». В Приложении № 5 приводится отрывок из «Войны и мира», написанный подобным образом — Посещение оперного театра.

велось увидеть его впервые, но на этот раз, словно чересчур увлекшись правилами игры, каковых требовал от собственных гостей, он наклеил себе белоснежную бороду и, казалось, исполнял одну из ролей в театрализованных сценках «аллегории возраста». Усы его тоже были белыми, как если бы на них осел иней с ветвей, меж которыми пробирался по заколдованному лесу Мальчик-с-пальчик (Амфора. Обретенное время. С. 242).

Не обременяя читателя подробными характеристиками разных лиц и описаниями дам, из которых для нас, возможно, следует уровень косметики того времени, если этим характеристикам верить, приведем еще две характеристики: «Я удивился еще больше, услышав, что герцогом Шательро называют этого маленького старичка с посеребренными усами а-ля дипломат, в котором лишь какая-то искорка, чудом сохранившаяся от прежнего взгляда, позволяла признать молодого человека, с которым я встречался однажды в доме госпожи де Вильпаризи (...)». (Вот описание юного герцога де Шательро, который входит в салон госпожи де Вильпаризи вместе с бароном Германтским: «Высокие, тонкие, с золотистой кожей и волосами, совершенное воплощение типа Германтов, эти молодые люди производили впечатление стужков весеннего вечернего света, заливавшего большой салон» (Ф. 3. Германт. С. 254)).

Впрочем, женские щеки украсились не только геометрическими фигурами. Щеки герцогини Германтской, форма которых была вполне узнаваема, состояли теперь из множества разнообразных компонентов, как нуга: мне удалось различить какие-то странные серо-зеленые вкрапления, розоватый кусочек раскрошившейся раковины, утолщение непонятного происхождения, по размеру меньше шарика омелы и мутноватое как жемчужина (Амфора. Обретенное время. С. 259).

Самую необычную картину являл мой личный враг, господин д'Аржанкур, истинный гвоздь программы. Мало

того, что он вместо обычной своей бороды с легкой проседью нацелил необыкновенную бороду совершенно неправдоподобной белизны, теперь это был (до такой степени совсем крошечные перемены в облике могут принизить или возвысить личность и, более того, изменить очевидные характерные черты, его индивидуальность) старый нищий, который не внушал ни малейшего уважения — и свою роль старого маразматика он играл с исключительным правдоподобием, так что напряженные члены его беспрестанно дрожали, а с лица, прежде столь высокомерного, теперь не сходила блаженная улыбка дурачка (Амфора. Обретенное время. С. 245).

«Да, это были куклы», пишет Пруст. Но и героя считают стариком, что изумляет его, почему-то не поседевшего. (Еще раз можно вспомнить рассказ Амброза Бирса «Обретенное тожество»; возможно, и близость названия, найденная переводчиком, неслучайна).

Итак, все-таки, когда же происходит действие «Обретенного времени»?

Основное действие всего романа (если считать, что оно есть) происходит во время дела Дрейфуса, которое закончилось в 1903 году. Потом идет Первая мировая война. Барону де Шарлюсу и Герцогу Германтскому тогда примерно около пятидесяти лет. Сейчас герцогу восемьдесят три. То есть, это уже эпоха Второй мировой войны или перед ней? Но действующие лица в романе не похожи на людей сороковых годов XX века! Они застыли, и в то же время чудовищно постарели.

Какой-то человек с неподвижным взглядом, сторбленный, скорее лежал, чем сидел, на заднем сиденье, и, стараясь держаться прямо, делал для этого столько же усилий, как и ребенок, которому строгие родители велели хорошо себя вести. Но его соломенная шляпа позволяла разглядеть спутанную, совершенно седую шевелюру, и белая борода, как снежная дорожка, стекающая зимой со статуй в парках, покрывала подбородок. Это рядом с Жюльеном сидел го-

сподин де Шарлюс, выздоравливающий после апоплексического удара, о котором я и не знал (Амфора. Обретенное время. С. 176).

И здесь снова мы видим временную и сюжетную путаницу, которую можно и рассматривать еще как один ключ. Герой прогуливается с Жюпьеном (любовником Шарлюса) и расспрашивает о здоровье барона. «Я очень огорчился, когда мне сказали, что он потерял зрение» — «Да, паралич был такой глубокий, что он абсолютно ничего не видел» (Амфора. Обретенное время. С. 181). Значит, герой **знал**, что Шарлюс был болен и терял зрение.

Но мадемуазель Сен Лу, дочери Робера и Жильберты, всего шестнадцать лет. Значит, это примерно год 1935.

Поразительно, что и сами гости плохо идентифицируют друг друга, ведь они-то не лежали в клинике двадцать лет и должны были видаться друг с другом.

Итак, что же такое этот «Бал масок»?

Возможно, это бред в бреде: герою все это кажется, и он по-прежнему находится в клинике? Но его рассуждения в библиотеке о сущности искусства, о которых я скажу ниже, отнюдь не кажутся рассуждениями психически больного человека, напротив, это кредо самого Пруста.

Поскольку основная гипотеза нашей книжки — предположение, что не было ничего того, о чем он писал, и что это — мечтания больного юноши, лежащего в постели, то можно предположить, что «Бал масок» — это плод воображения того же человека, но уже старика. Или это — игра воображения все-таки юноши, который представляет, что может быть через двадцать лет. Если это действительно игра воображения старика, тогда больного, проведшего двадцать лет в клинике. В какой? Я думаю (и писала об этом выше), что в психиатрической, так как он ни о ком ничего не знал, не понимал, что он сам состарился и уже выглядит стариком и даже сам называет себя молодым человеком, и все понимают, что это — всего лишь шутка. «Жильберта

де Сен Лу сказала мне: “Хотите, пойдём с Вами поужинать в ресторан?” Когда я ответил: “С удовольствием, если только Вы не считаете, что это Вас скомпрометирует — ужинать наедине с молодым человеком. — Я услышал, что все вокруг рассмеялись, и поспешил добавить: — или с не очень молодым”» (Амфора. Обретенное время. С. 252). Стариком его считают все. Благожелатель успокаивает его, поскольку всюду эпидемия гриппа: «Не волнуйтесь, этим гриппом заболевают в основном молодые. Людям вашего возраста опасаться нечего <...>» (Амфора. Обретенное время. С. 250). Герцогиня Германтская обсуждает с ним, плохо или хорошо, что у героя нет детей. «А впрочем, кто знает, может, это и к лучшему. Ваши сыновья по возрасту могли бы попасть на фронт, и если бы их убило, как несчастного Робера (я так часто его вспоминаю), вы при вашей чувствительности не смогли бы этого пережить?» (Амфора. Обретенное время. С. 254).

И здесь, как кажется, мы видим еще один «ключ» самого Пруста: ведь герой, Марсель, был ровесником Робера де Сен-Лу, даже, может быть, чуть-чуть моложе, и потому его потенциальные сыновья никак не могли попасть на фронт одновременно с Робером де Сен-Лу. Герцогиня Германтская обращается к герою:

Ах! — сказала мне она, — как приятно видеть Вас, Вы здесь мой самый старый друг». И мне, самолюбивому юноше из Комбре, который ни на одно мгновение не мог предположить, что когда-нибудь окажется одним из этих друзей, допущенных в таинственную жизнь дома Германтов, обладающих теми же правами, что и господин де Бреоте, господин де Форестель, Сван — все те, что давно уже умерли, мне бы следовало быть польщенным, но я почувствовал себя несчастным. «Ее самый старый друг! — подумал я, — она преувеличивает, ну, может быть, один из самых старых, но разве я...». В эту минуту ко мне обратился племянник принца: “Вы, как старый парижанин...” — сказал он (Амфора. Обретенное время. С. 249).

Но все же именно в этот вечер герой впервые смотрит в глаза правде:

И я словно в зеркале, что первым из зеркал открыло мне правду, смог увидеть себя в глазах стариков, оставшихся, по их мнению, молодыми, каким и я казался себе сам, и когда я называл себя стариком, в ответ ожидая услышать возражение, в их глазах, видящих меня таким, какими себя они увидеть не могли, но какими видел их я, не было и намека на какой-то протест (Амфора. Обретенное время. С. 251).

И все же Марсель счастлив, что узнал этих людей, узнал Германтов, это «таинственное племя с пронзительными глазами, птичьим клювом, розоватое, золотистое, неприступное племя» (Амфора. Обретенное время. С. 300). Интересно здесь то, что Пруст очень точно описывает тип европейской аристократии, точнее, аристократки, каким он был определен антропологами не ранее середины XX века, если не позже. Это — небольшие серо-голубые глаза, близко посаженные, светлые негустые и короткие ресницы, тонкий острый нос, красноватая кожа лица, золотистые, чуть вьющиеся волосы. Проще говоря, это тип, противоположный роскошным итальянским кинокрасавицам, которые, таким образом, оказываются плебейками.

Но чем же болел герой романа на самом деле?

Если раньше говорится, что он страдал от удушья, то потом он пишет, что испытывает невероятную боль и не может разогнуться (см. выше). Что это — невралгия?

Это сказать трудно; по всей видимости, это что-то психоневротическое.

В любом случае Пруст описывает мир много позднее своей собственной смерти — описывает будущее, каким он его видел или каким оно мерещилось его герою, будущее, которое никак нельзя назвать «утопией», каким оно совсем не стало и не состоялось.

## II

В «Обретенном времени» две части. Как «текст в тексте», в него включены рассуждения о силе семиотизированных воспоминаний и подлинного, а не ложного или фальшиво-поверхностного искусства. Именно эта часть обычно вызывает много дискуссий и притягивает теоретиков. Как пишет автор<sup>4</sup>: «Но стоит только резонерствующим интеллектуалам начать судить художественное произведение, оказывается, нет ничего определенного, ничего бесспорного, и доказать можно все, что угодно» (Амфора. Обретенное время. С. 212).

Герой подходит к особняку принца Германтского в очень тяжелом настроении, убеждая себя в своей бесталанности и считая, «что не было никакого смысла, чтобы жизнь эта продолжалась еще, тем более так долго» (Амфора. Обретенное время. С. 184). Но жизнь посылает ему неожиданные знаки, возвращающие его к желанному блаженству. Он спотыкается о плохо пригнанные булыжники мостовой и вдруг — «мое уныние было сметено тем блаженством, что в разные периоды моей жизни дарили мне деревья, которые я узнал во время автомобильной прогулки вокруг Бальбека<sup>5</sup>, вид колоколов Мартенвилля, аромат размоченных в чае маделенок и множество других ощущений, о которых я уже говорил, и которые показались мне собранными воедино в последних произведениях Вентея» (Амфора. Обретенное время. С. 184).

Итак, его художественное кредо состоит из двух посылок. Ценны только *непроизвольные* и, быть может, неожиданные воспоминания и впечатления. Они ведут нас

---

<sup>4</sup> По моему мнению, именно здесь герой Марсель, как в сказке чудовище — в принца, преобразается в писателя Марселя Пруста.

<sup>5</sup> В тексте «Под сенью девушек в цвету» (см. выше) герой видит эти деревья во время прогулки в коляске.

к острым и сильным ощущениям — как радостным (размоченные мадленки), так и печальным (развязываемый ботинок заставляет рыдать, осознавать смерть бабушки).

Второе. Обращаясь к теории знаков, можно сказать, что знак для Пруста — это не двустороннее отношение означаемого и означающего, а означаемое с *двумя означающими*, которые функционально неравноправны: менее значительное в бытийном плане индуцирует нечто более значительное в душе<sup>6</sup>. Знаки увеличивались: звук звякнувшей ложки напомнил стук молотка рабочего в поезде, «который исправлял что-то в колесе поезда, когда мы остановились перед той рощицей<sup>7</sup>. Создавалось впечатление, что этих знаков, призванных в тот именно день избавить меня от моего отчаяния и вернуть веру в литературу, становилось все больше и больше» (Амфора. Обретенное время. С. 186). «Сущность воплощается в произвольном воспоминании, но она находит там предметы гораздо менее одушевленные и сферы менее дематериализованные, чем в искусстве» (Делез 1999: 91). За таким анализом, как анализ Делеза, невольно просвечивает упорное нежелание отрешиться от того, что Пруст написал *художественное* произведение. Автору этой книги уже приходилось сталкиваться с подобным отношением к «Слову о полку Игоре»», как будто бесконечно далеко от

<sup>6</sup> Трудно согласиться полностью с Ж. Делезом, что «Существеннейшим в “Поисках утраченного времени” являются не память и время, но знак и истина. Важнее — не вспоминать, но понимать, ибо память имеет ценность только как способность интерпретировать некоторые знаки; время — как материал или род той или иной истины. И воспоминания, как произвольные, так и не произвольные, всплывают лишь в определенных ситуациях обучения, чтобы подвести итог или открыть новые горизонты. Категории “Поисков” — это знак, значение, длительность обучения и внезапность озарения» (Делез 1999: 119). Видно, как борются в нем рационализм структуралиста и иррационализм последователя Бергсона — у Пруста.

<sup>7</sup> Теперь уже он вспоминает рощицу как нечто видимое из поезда.

романа Пруста: «Слово» пытались «выпрямить», считать отступления в прошлое и эти тогда полученные двусторонние связи, сложно построенные и красиво соединенные, просто перепутанными кусками текста (см.: Николаева 1997; 1997а). Что стоит за этим веками дрящимися притяжением-отторжением от Поэта, — сказать пока невозможно.

Но вернемся к Прусту. Итак, эта двусторонность обращенности означаемого к двум означающим подчеркивается далее, и автор вспоминает, что эти идеи приходили к нему еще в юности: «я тщательно фиксировал в мыслях какой-то образ, который прямо-таки заставлял обратить на себя мое внимание: облако, птичий клин, колокольню, цветок, камешек — смутно чувствуя, что было за всеми этими знаками нечто другое, что я должен попытаться разгадать, какая-то мысль, которую они передавали с помощью иероглифов, хотя казалось, будто это самые обычные предметы. Конечно, расшифровка была трудной, но только она позволяла прочесть что-то истинное» (Амфора. Обретенное время. С. 196). Иначе говоря, красота вещей осознается через другие вещи. (Поэтому можно оспаривать то, что Пруст пишет о «серийности времени», как пишут многие его интерпретаторы, и что эта серийность впоследствии ведет к «Мифу о вечном возвращении» М. Элиаде. См. «различие и повторение суть две движущие силы сущности, нераздельные и соотнесенные друг с другом» (Делез 1999: 76)). Это же относится и к подлинному искусству. «Истина появится лишь тогда, когда писатель, взяв два различных предмета, установит их связь. {...} То же самое и в жизни, когда, сравнивая общее качество двух различных ощущений, он высвобождает их единую сущность, объединив то и другое, дабы избавить от условности времени, в одну метафору» (Амфора. Обретенное время. С. 208). Таким образом, талант большого писателя определяется его инстинктом. Именно инстинкт определяет истину. В этих пассажах равно отвергается и

так называемая «реалистическая литература», по сути строящаяся на случайно подобранных фактах, так и книги «идей». «И лишь книга, написанная иносказательными знаками, начертанными не нами, является единственной нашей книгой» (Амфора. Обретенное время. С. 198). Интересно, что эти ниспосланные «иносказательные знаки» никогда в книге не являются вербальными: ведь и слово может внезапно высветить яркое впечатление — воспоминание. Нет, как правило, они визуальны.

В этой главе объясняется и то, что «отличие, существующее между двумя подлинными впечатлениями, — подобные отличия объясняют, почему ровная картина жизни все-таки лишена однообразия, — можно объяснить, вероятно, тем, что малейшее слово, произнесенное нами в тот или иной период нашей жизни, самый незначительный наш жест несли на себе отсвет жизни, логически с ними никак не связанный» (Амфора. Обретенное время. С. 188). Итак, не-истинные воспоминания делают жизнь скучной и только истинное воспоминание пробуждает жадность к жизни. Далее, высказывается мысль о том, что даже красота разочаровывает, если она не связана с яркими мгновениями прошлого<sup>8</sup>. Только тогда сущность вещей может быть постижима. «Сущности — это одновременно и то, что переводится, и сам перевод; и знак, и значение, Сущности обвиваются вокруг знака, чтобы вынудить нас мыслить. Они разворачиваются в значении, чтобы мыслиться по необходимости. Везде — иероглиф, двойной символ которого — произвольность встречи и неизбежность мысли: случайность и необходимость» (Делез 1999: 130). Эти вторжения прошлого заставляют верить, что «окружено этим, или по крайней мере колеблется между давнишним и настоящим» (Амфора. Обретенное время. С. 193). Ж. Делез трактует «великую тему» Обретенного времени, разворачиваемую

<sup>8</sup> То есть получается, что наше восприятие должно быть вторичным и только тогда — ценным? — Т. Н.

в романе, как «поиск истины — настоящее путешествие непроизвольности. Мысль вовсе не существует без того, что заставляет мыслить, что совершает над ней насилие. Важнее мысли — то, что “позволяет мыслить”. Поэт более значим, чем философ» (Делез 1999: 123).

Сложная дуга, объединяющая два образа в единое целое, как ни покажется это неожиданным, строится на двух противоположных ощущениях. Это и есть знаменитая *непроизвольная память* Марселя Пруста. А именно — осознание этой мгновенной связи, озарение, ведет к блаженству. Но уметь эту связь осознать можно только через боль, через страдание. «Воображение, размышления сами по себе могут быть чудесными механизмами, но зачастую они бездействуют. Именно страдание приводит их в движение. <...> Заставляя меня терять столько времени, причиняя столько боли, Альбертина оказалась, быть может, мне полезнее даже с творческой точки зрения, чем какой-нибудь секретарь <...>. Счастливые годы — потерянные годы: чтобы работать, необходимо дожидаться страдания» (Амфора. Обретенное время. С. 230); «Ибо для тела благотворно лишь счастье, но силы разума укрепляются лишь страданиями» (Амфора. Обретенное время. С. 226).

Как же это, в конце концов, связано с литературой? «Истинная жизнь, наконец-то найденная и проясненная, то есть единственная жизнь, прожитая в полной мере, — это литература. Эта жизнь, которую проживает каждую секунду каждый человек, а не только лишь художник. Но люди не видят ее, поскольку не делают попыток ее объяснить» (Амфора. Обретенное время. С. 215). «Итак, новый свет засиял перед моими глазами, не такой ослепительный. Конечно, как тот, позволивший мне осознать, что единственный способ обрести Утраченное время — это произведение искусства» (Амфора. Обретенное время. С. 219). Именно через страдание жизнь и искусство воссоединяются: «Любой человек, заставляющий нас страдать, может быть при-

численным к божеству, он его фрагментарный отблеск и его последнее звено; божеству (Идее), созерцание которого наполняет нас радостью взамен печали, что мы испытывали когда-то» (Амфора. Обретенное время. С. 218).<sup>9</sup>

Итак, невозможно поверить, что все эти мысли (кстати, изложенные здесь кратко, а очевидно, что автор всячески стремился достучаться до своего читателя) принадлежат почти выжившему из ума старику, который предстал перед нами в первой части восьмой главы. Это — мысли автора книги, Марселя Пруста, который иногда легкими намеками дает понять, что он как-то соединен с болезненным и незадачливым Марселем.

---

<sup>9</sup> Несмотря на продекларированное во Введении намерение не заниматься поисками влияния других писателей на Марселя Пруста, здесь трудно удержаться и не отметить сильное влияние Ф. М. Достоевского, о котором он говорит в романе, обсуждая его с Альбертиной, и о котором много говорится в «Письмах» Пруста, сознательно мною не привлекаемых.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

---

Итак, можно предположить, что текст «В поисках утраченного времени» предлагает читателю несколько возможных интерпретаций:

1. Рассказ ведется от 1-го лица в едином линейном временном потоке и представляет собой воспоминания. Но воспоминания — кого? Этого полубезумного старика, который, видя своих знакомых, их не узнает и сам не понимает, какого он возраста? И в то же время он же вполне здраво и умно рассуждает о сущности искусства (в тот же вечер), а ранее в том же ключе говорит о противопоставлении аристократии и буржуазии и делает вообще ряд удивительно тонких и проницательных замечаний?

2. Все эти здравые суждения принадлежат автору, Марселю Прусту, подобно тому, как Лев Толстой вводит в «Войне и мире» свои пояснения о сущности, например, Бородинской битвы или о важности-неважности Шевардинского редута, рассчитанные на глупого читателя, которому он, Лев Тол-

стой, все объясняет? Таковы же откровенные отступления в «Евгении Онегине». Но тогда линейный поток времени, согласно основной гипотезе, нереален (см. главы 3, 4, 6, 8).

3. Что же это за нереальный поток событий: мечтания больного юноши или псевдовоспоминания полубезумного больного старика? Тогда в первом случае он выстраивает свою жизнь примерно до 1940 г., не понимая возможности кардинальных изменений человечества за это время? Во втором случае герой вряд ли так хорошо все помнит.

То есть нужно ли отсчитывать течение событий от начала жизни Марселя или от конца?

4. А была ли у Марселя «реальная», а не виртуальная жизнь? То есть, все-таки были родители, бабушка, Франсуаза, знакомый родителей Шарль Сван, больница длиною в двадцать лет? Была ли реальной скромная жизнь обеспеченного и очень больного буржуа?

5. Итак, предлагаю собственную трактовку.

- В романе присутствуют рассуждения и умозаключения самого автора, т. е. Марселя Пруста.
- У героя, Марселя, две жизни: реальная, начиная от детства в Илье-Комбре (родители, бабушка, Сван и так далее — до больницы в старости) и воображаемая, в которой он свободно передвигает свои мечтания и эгоцентрические ощущения, а также включаемых в мечты персонажей.
- Автор вводит в текст романа «ключи», рассчитанные на не слишком глупого читателя.

Таким образом, роман «В поисках утраченного времени» многомерен. И линии и пространства в нем сплетаются и расплетаются. Так, «Обретенное время» соотносится и с автором, рассуждающим об искусстве в библиотеке принца Германтского (здесь измерения смыкаются), и с героем, познавшим пустоту своей пропавшей жизни.



# ПРИЛОЖЕНИЯ



Свист и треск картечи в ветвях высоко над головой нарушили его грезы. Канонир, обозлившись, наугад послал ему прощальный привет. Он вскочил на ноги, бегом взбежал по отлогому берегу и укрылся в лесу.

Весь день он шел, держа направление по солнцу. Лес казался бесконечным; нигде не видно было ни прогалины, ни хотя бы охотничьей тропы. Он и не знал, что живет в такой глуши. В этом открытии было что-то жуткое.

К вечеру он обессилел от усталости и голода. Но мысль о жене и детях гнала его вперед. Наконец он выбрался на дорогу и почувствовал, что она приведет его к дому. Она была широкая и прямая, как городская улица, но, по-видимому, никто по ней не ездил. Поля не окаймляли ее, не видно было и строений. Ни намека на человеческое жилье, даже ни разу не залаяла собака. Черные стволы могучих деревьев стояли отвесной стеной по обе стороны дороги, сходясь в одной точке на горизонте, как линии на пер-

спективном чертеже. Взглянув вверх из этой расселины в лесной чаще, он увидел над головой крупные золотые звезды — они соединялись в странные созвездия и показались ему чужими. Он чувствовал, что их расположение имеет тайный и зловещий смысл. Лес вокруг него был полон диковинных звуков, среди которых — раз, второй и снова — он ясно расслышал шепот на незнакомом языке.

Шея сильно болела, и, дотронувшись до нее, он убедился, что она страшно распухла. Он знал, что на ней черный круг — след веревки. Глаза были выпучены, он уже не мог закрыть их. Язык распух от жажды: чтобы унять в нем жар, он высунул его на холодный воздух. Какой мягкой травой заросла эта неезженная дорога! Он уже не чувствовал ее под ногами!

Очевидно, несмотря на все мучения, он уснул на ходу, потому что теперь перед ним была совсем другая картина, — может быть, он просто очнулся от бреда. Он стоит у ворот своего дома. Все осталось как было, когда он покинул его, и все радостно сверкает на утреннем солнце. Должно быть, он шел всю ночь. Толкнув калитку и сделав несколько шагов по широкой аллее, он видит воздушное женское платье; его жена, свежая, спокойная и красивая, спускается с крыльца ему навстречу. На нижней ступеньке она останавливается и поджидает его с улыбкой неизъяснимого счастья, — вся изящество и благородство. Как она прекрасна! Он кидается к ней, раскрыв объятия. Он уже хочет прижать ее к груди, как вдруг яростный удар обрушивается сзади на его шею; ослепительно-белый свет в грохоте пушечного выстрела полыхает вокруг него — затем мрак и безмолвие!

Пэйтон Факуэр был мертв; тело его, с переломанной шеей, мерно покачивалось под стропилами моста через Совиный ручей.

*Амброз Бирс. Случай на мосту через Совиный ручей // Американская новелла XIX века. М., 1958.*

Ты скоро придешь, мамочка?

— Надо пойти вниз поиграть папе.

— Это хорошо, я буду слушать.

— Надеюсь, что не будешь. Тебе надо спать.

— Спать я каждый вечер могу.

— Что ж, сегодня такой же вечер, как и всегда.

— Ну нет, сегодня совсем особенный.

— В совсем особенные вечера всегда спится крепче.

— Но если я засну, мама, я не услышу, как ты придешь.

— А я тогда зайду поцеловать тебя, и если ты еще не будешь спать, ты меня увидишь, а если уже заснешь, все равно будешь знать, что я приходила.

Маленький Джон вздохнул.

— Ну что ж, — сказал он, — придется потерпеть. Мама!

— Да?

— Как ее зовут, в которую папа верит? Венера Анна Диомедская?

— Ох, родной мой, Анадиомейская!

— Да. Но у меня есть для тебя имя гораздо лучше.

— Какое, Джон?

Маленький Джон робко ответил:

— Гуинивир. Это из «Рыцарей Круглого стола» — я это только что придумал, только у нее были распущенные волосы.

Глаза матери смотрели мимо него, словно уплывали куда-то.

— Не забудешь зайти, мама?

— Нет, если ты сейчас заснешь.

— Ну, значит, сговорились.

И маленький Джон зажмурил глаза.

Он почувствовал ее губы у себя на лбу, услышал ее шаги, открыл глаза, увидел, как она проскользнула в дверь, и со вздохом снова зажмурился.

Тогда потянулось время.

Минут десять он честно старался заснуть, применяя давнишний рецепт «Да» — считать уложенные в длинный ряд репейники. Казалось, он считал уже много часов. Наверное, думал он, ей время прийти. Он откинул одеяло.

— Мне жарко, — сказал он, и его голос в темноте прозвучал странно, как чужой.

Почему она не идет? Он сел. Надо посмотреть! Он вылез из кровати, подошел к окну и чуть-чуть раздвинул занавески. Темно не было, но он не мог разобрать, наступил ли день, или это от луны, которая была очень большая. У нее было странное, злос лицо, точно она смеялась над ним, и ему не хотелось смотреть на нее. Но, вспомнив слова матери, что лунные ночи красивы, он продолжал смотреть. Деревья отбрасывали толстые тени, лужайка была похожа на разлитое молоко, и было видно далеко-далеко — ой, как далеко, через весь свет! — и все было необычное и словно плыло. И очень хорошо пахло из открытого окна.

«Вот был бы у меня голубь, как у Ноя», — подумал он.

Луна была лунистая, светила из-за туч  
И, круглая и светлая, бросала яркий луч.

После этих стихов, которые пришли ему в голову совершенно неожиданно, он услышал музыку, очень тихую — чудесную. Мама играет! Он вспомнил, что у него в комодке припрятано миндальное пирожное, достал его и вернулся к окну. Он высунулся наружу, то жевал пирожное, то переставал, чтоб лучше слышать музыку. «Да» говорила когда-то, что ангелы небесные играют на арфах, но это, наверно, куда хуже, чем вот как сейчас: мама играет в лунную ночь, а он ест миндальное пирожное. Прожужжал жук, у самого лица пролетела ночная бабочка, музыка кончилась, и маленький Джон втянул голову в комнату. Наверно, она идет! Он не хотел, чтобы его застали на полу, залез опять в постель и натянул одеяло до самого носа. Но в занавеске осталась щель, и сквозь нее вошел лунный луч и упал на пол в ногах кровати. Маленький Джон следил, как луч двигается к нему медленно-медленно, как будто живой. Снова зазвучала музыка, но теперь он еле-еле слышал ее; сонная музыка, славная... сонная музыка... сонная... сон...

А время шло, музыка звучала то громче, то тише, потом смолкла, лунный свет подполз к его лицу. Маленький Джон ворочался во сне, наконец лег на спину, вцепившись загорелыми пальцами в одеяло. Уголки его глаз подрагивали — он видел сны. Ему снилось, что он пьет молоко из сковородки, и сковородка — это луна, а напротив него сидит большая черная кошка и смотрит на него со странной улыбкой, как у его отца. Он услышал ее шепот: «Не пей слишком много». Молоко ведь было кошкино, и он дружески протянул руку, чтобы погладить ее; но она уже исчезла; сковородка превратилась в кровать, на которой он лежал, и когда он захотел вылезти, то никак не мог найти края, не мог найти его, никак-никак не мог вылезти. Это было ужасно!

Он тихо заплакал во сне. И кровать начала вертеться; она была и внутри его и снаружи; ходила все кругом и кругом и становилась как огонь, и старуха Ли из «Выброшенных морем» вертела ее. Ух, какая она была страшная! Быстрее, быстрее, пока он, и кровать, и старуха Ли, и луна, и кошка — все не слилось в одно колесо и кружилось, кружилось, поднимаясь все выше, выше — страшно — страшно — страшно!

Он закричал.

Голос, говоривший: «Милый, милый», проник сквозь колесо, и он проснулся, стоя в постели, с широко открытыми глазами.

Рядом с ним стояла мать, волосы у нее были, как у Гуинивир, и, вцепившись в нее, он уткнулся в них лицом.

— Ой, ой!

— Ничего, мое золото. Ты теперь проснулся. Ну, ну, все прошло.

Но маленький Джон все говорил: «Ой, ой!»

Голос ее продолжал, мягкий, как бархат:

— Это лунный свет упал тебе на лицо, родной.

Маленький Джон всхлипнул ей в плечо:

— Ты сказала, что он красивый. Ой!

— Но спать он мешает, Джон. Кто впустил его? Это ты раздвинул занавески?

— Я хотел посмотреть, сколько времени; я... я высунулся, я... я слышал, как ты играла; я... съел миндальное пирожное.

Но на душе у него становилось спокойнее, и в нем проснулось инстинктивное желание оправдать свой испуг.

— Старуха Ли кружилась у меня внутри и стала вся огненная, — пробормотал он.

— Но, Джон, чего же и ждать, если ты будешь есть пирожные в постели?

— Только одно, мама. От него музыка стала гораздо лучше. Я ждал тебя, я уж думал, сейчас завтра.

— Милый ты мой, сейчас только одиннадцать часов.  
Маленький Джон помолчал, потерся носом о ее шею.

— Мама, папа у тебя в комнате?

— Сегодня нет.

— Можно к тебе?

— Если хочешь, мой хороший.

Придя наконец в себя, маленький Джон отодвинулся.

— Ты сейчас совсем другая, мама; гораздо моложе.

— Это мои волосы, милый.

Маленький Джон взял их в руки, они были густые, темно-золотые, с серебристыми нитями.

— Я люблю их, — сказал он, — я тебя больше всего люблю вот такую.

Схватив мать за руку, Джон потащил ее к двери. Он закрыл за собой дверь со вздохом облегчения.

— Ты с какой стороны ляжешь, мама?

— С левой.

— Ну, хорошо.

Не теряя времени, чтобы она не успела передумать, маленький Джон залез в постель, которая показалась ему гораздо мягче, чем его собственная. Он опять глубоко вздохнул, зарылся головой в подушку и лежал, разглядывая битву колесниц и мечей и пик, которая всегда происходила на одеялах, там, где на свет были видны волоски.

— По-настоящему ведь ничего не было, правда? — сказал он.

Не отходя от зеркала, мать ответила:

— Только луна и твое разгоряченное воображение.  
Нельзя так волноваться, Джон!

Но маленький Джон, все еще не владея своими нервами, ответил хвастливо:

— Я и не испугался, по правде-то.

И он все лежал, разглядывая колесницы и пики. Время тянулось.

— Ой, мамочка, поскорей!

— Милый, надо же мне заплести косы.

— Сегодня не надо. Завтра ведь опять придется расплетать. Мне спать хочется, а если ты не придешь, расхочется.

Мать стояла перед трехстворчатым зеркалом, вся белая, и он видел ее с трех сторон; шея была повернута, волосы блестели в свете лампы, темные глаза улыбались. Все это было ни к чему, и он сказал:

— Иди же, мама, я жду.

— Сейчас, мой родной, сейчас.

Маленький Джон закрыл глаза. Все кончилось к лучшему, только пусть бы уж она поскорее! Кровать дрогнула, она легла. И, не открывая глаз, он сонно проговорил:

— Хорошо, правда?

Он слышал, как она сказала что-то, почувствовал прикосновение ее губ у себя на носу и, прижавшись к той, что лежала без сна и любила его всеми помыслами, погрузился в безмятежный сон, который отделил его от прошлого.

*Голсуорси Дж. «Интерлюдия». 1920.*



⟨...⟩

**Уорик**

Предвижу я, что этот спор в саду,  
На партии нас в Темпле разделивший —  
В войне меж розой алою и белой,  
Жертв тысячи в могильный мрак пошлет.

*Шекспир В. Генрих VI // Библиотека великих писателей /  
Под ред. С. А. Венгерова. Т. 5. СПб., 1904.  
Перевод О. Чюминой.*

Я заметил невдалеке от ухабистой дороги, по которой мы ехали, три дерева, когда-то, должно быть, стоявшие в начале тенистой аллеи, — складывавшийся из них рисунок я уже где-то видел; я не мог вспомнить, из какого края были выхвачены деревья, но чувствовал, что край этот мне знаком; таким образом мое сознание застряло между давно прошедшим годом и вот этой минутой, окрестности Бальбека дрогнули, и я задал себе вопрос: уж не греза ли вся наша сегодняшняя прогулка, не переносился ли я в Бальбек только воображением, не является ли маркиза де Вильпаризи героиней романа и не возвращают ли нас к действительности только вот эти три старых дерева, как возвращаешься к действительности, оторвавшись от книги, описывающей совсем иные места так ярко, что в конце концов нам кажется, будто мы действительно там поселились?

Я смотрел на них, я видел их ясно, но мой разум сознавал, что за ними скрывает-

ся нечто ему не подвластное, что они вроде находящихся от нас слишком далеко предметов: как ни стараемся мы до них дотянуться, а все же в лучшем случае нам удастся на мгновение коснуться их оболочки. Мы делаем передышку только для того, чтобы размахнуться и еще дальше вытянуть руку. Но для того, чтобы мой разум мог собраться с силами, взять разбег, мне надо было остаться один на один с самим собой. Мне хотелось свернуть с дороги, как на прогулках по направлению к Германту, когда я обособлялся от родных. Мне даже казалось, что я должен свернуть. Я знал это особое наслаждение, которое, правда, требует работы мысли, но по сравнению с которым приятность безделья, склоняющая вас лишиться себя наслаждения, представляется нестоящей. Это наслаждение, источник которого я пока еще только предчувствовал, который мне предстояло создать самому, я испытывал редко, но всякий раз мне казалось, что события, происшедшие в промежутке, незначительны и что если я ухвачусь за эту единственную реальность, то для меня наконец-то начнется настоящая жизнь. Я приставил руку щитком к глазам, чтобы закрыть их незаметно для маркизы де Вильпаризи. Я ни о чем не думал, затем, вновь собрав мысли и крепче держа их, я еще дальше рванулся по дороге к деревьям или, вернее, по внутренней дороге, на краю которой я видел их в себе самом. Я снова почувствовал за ними тот же самый предмет, знакомый, хотя и не явственно различимый, но добраться до него так и не добрался. Деревья между тем все приближались. Где же я их видел? Вокруг Комбре ни одна аллея так не начиналась. Еще меньше напоминало мне этот вид то местечко в Германии, куда мы с бабушкой ездили как-то на воды. Уж не явились ли деревья из далеких мест моего детства, таких далеких, что время успело разрушить все окружавшее их, и, подобно страницам, которые вдруг с волнением вновь находишь в как будто не читанной книге, они одни выплыли из забытой книги мо-

его раннего детства? А быть может, они составляли часть одного из пейзажей снов, пейзажей всегда одинаковых, во всяком случае для меня, потому что их необычность являлась лишь объективацией во сне того усилия, какое я делал, пока еще бодрствовал, — делал, пытаясь постичь тайну местности, которую я угадывал за ее внешним видом, что так часто со мной случалось, когда я шел по направлению к Германту, или пытаясь внести тайну в местность, которую мне хотелось узнать и которая с того дня, когда я ее узнавал, теряла для меня всякий интерес, как, например, Бальбек? Быть может, они представляли собой совершенно новый образ, оторвавшийся от сна, который я видел минувшей ночью, и уже расплывшийся, так что казалось, будто он явился издалека? А быть может, я их никогда не видел, быть может, они содержали в себе, как иные деревья и травы, которые я видел около Германта, смысл не менее темный и столь же трудно уловимый, какой содержит в себе далекое прошлое, и когда они заставляли меня погружаться в свои мысли, мне казалось, будто передо мной воскресает воспоминание? А что, если они никаких мыслей в себе не таили и двоились во времени, как иногда дwoятся предметы в пространстве, только потому, что у меня устали глаза? Я не мог себе это объяснить. Между тем они шли мне навстречу — некое мифическое видение, хоровод ведьм или норн, собиравшихся прорицать. Я склонен был предполагать, что это призраки прошлого, милые друзья детства, исчезнувшие приятели, с которыми меня связывают воспоминания. Подобно привидениям, они словно молили меня взять их с собой, ожить. В их наивной, повышенной жестикюляции читалась бессильная мука любимого существа, утратившего дар речи, сознающего, что мы не догадаемся, что оно хочет, да не может сказать нам. Но вот мы уже проехали развилку дорог, и деревья остались позади. Коляска уносила меня прочь от того, что в моих глазах было единственно под-

линным, что могло бы меня действительно осчастливить, она напоминала мне мою жизнь.

Деревья удалялись и отчаянно махали руками, как бы говоря: «Того, что ты не услышал от нас сегодня, тебе не услышать никогда. Если ты не поможешь нам выбраться из этой трясины, откуда мы тянулись к тебе, то целая часть твоего “я”, которую мы несли тебе в дар, навсегда погрузится в небытие». Так оно и случилось: в дальнейшем мне пришлось испытать то особое наслаждение и тревогу, какие я еще раз почувствовал тогда, и однажды вечером — слишком поздно, но уже навсегда — я к ним прилепился, но что несли мне деревья и где я их видел — этого я так и не узнал. И когда коляска свернула на другую дорогу и я их уже не видел, так как сидел к ним спиной, а маркиза де Вильпаризи спросила, о чем я задумался, мне стало так грустно, как будто я только что потерял друга, или умер, или забыл умершего, или отошел от какого-нибудь бога.

*Пруст М. «Под сенью девушек в цвету».*

На сцене были ровные доски посередине, с боков стояли крашенные картины, изображавшие деревья, позади было протянуто полотно на досках. В середине сцены сидели девицы в красных корсажах и белых юбках. Одна, очень толстая, в шелковом белом платье, сидела особо, на низкой скамеечке, к которой был прикреплен сзади зеленый картон. Все они пели что-то. Когда они кончили свою песню, девица в белом подошла к будочке суфлера, и к ней подошел мужчина в шелковых, в обтяжку, панталонах на толстых ногах, с пером и кинжалом, и стал петь и разводить руками.

Мужчина в обтянутых панталонах пропел один, потом пропела она. Потом оба замолкли, заиграла музыка, и мужчина стал перебирать пальцами руку девицы в белом платье, очевидно выжидая опять такта, чтобы начать свою партию вместе с нею. Они пропели вдвоем, и все в театре стали хлопать и кричать, а мужчина и женщина на

сцене, которые изображали влюбленных, стали, улыбаясь и разводя руками, кланяться ⟨...⟩

Во втором акте были картины, изображающие монументы, и была дыра в полотне, изображающая луну, и абажуры на рампе подняли, и стали играть в басу трубы и контрабасы, и справа и слева вышло много людей в черных мантиях. Люди стали махать руками, и в руках у них было что-то вроде кинжалов; потом прибежали еще какие-то люди и стали тащить прочь ту девицу, которая прежде была в белом, а теперь в голубом платье. Они не утащили ее сразу, а долго с ней пели, а потом уже ее утащили, и за кулисами ударили три раза во что-то металлическое, и все стали на колени и запели молитву. Несколько раз все эти действия прерывались восторженными криками зрителей.

*Толстой Л. Н. «Война и мир».*

- Амроян 2005 — *Амроян И. Ф.* Повтор в структуре фольклорного текста. М.: Гос. республ. центр русского фольклора, 2005.
- Барт 1989 — *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика и поэтика. М., 1989.
- Бартминьский 2005 — *Бартминьский Е.* О ритуальной функции повтора в фольклоре: к вопросу о поэтике сакрального // *Бартминьский Е.* Языковой образ мира: очерки по этнолингвистике. М.: Индрик, 2005.
- Бергсон 2006 — *Бергсон А.* Творческая эволюция. М.; Жуковский, 2006.
- Виноградов 1941 — *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М.: Гослитиздат, 1941.
- Виноградов 1980 — *Виноградов В. В.* О языке художественной прозы. М.: Наука, 1980.
- Делез 1999 — *Делез Ж.* Марсель Пруст и знаки. СПб., 1999.
- Демкова 1979 — *Демкова Н. С.* Повторы в «Слове о полку Игореве». К изучению композиции памятника // Русская и грузинская средневековые литературы. Л., 1979.
- Кузьмина 2006 — *Кузьмина Н. А.* Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. М.: URSS, 2006.
- Лихачев 1983 — *Лихачев Д. С.* Поэтика повторымости в «Слове о полку Игореве» // Русская литература. 1983. № 4.
- Михайлов 2005 — *Михайлов А. Д.* Имена героев Пруста // Ономастика в кругу гуманитарных наук: Тезисы и материалы. Екатеринбург, 2005.
- Михайлов (в печати) — *Михайлов А. Д.* Поэтика Пруста (в печати).
- Мифы народов мира 1980 — Мифы народов мира. Т. 1. М., 1980.
- Моруа 2000 — *Моруа Андре.* В поисках Марселя Пруста. СПб., 2000.
- Николаева 1986 — *Николаева Т. М.* Средства различения посесивных значений: языковая эволюция и ее лингвистическая интерпретация // Славянское и балканское языкознание. Проблемы диалектологии. Категория посесивности. М.: Наука, 1986.

- Николаева 1988 — *Николаева Т.М.* Функциональная нагрузка антитез и повторов в «Слове о полку Игореве» // «Слово о полку Игореве». Комплексные исследования. Л.: Наука, 1988.
- Николаева 1997 — *Николаева Т.М.* «Слово о полку Игореве». Лингвистика текста и поэтика. М.: Индрик, 1997.
- Николаева 1997а — *Николаева Т.М.* «Слово о полку Игореве» и пушкинские тексты. М.: Индрик, 1997.
- Николаева 1997б — *Николаева Т.М.* Смерть властелина на охоте // Из работ Московского семиотического круга. М.: Языки рус. культуры, 1997.
- Николаева 2000 — *Николаева Т.М.* От звука к тексту. М.: Языки слав. культуры, 2000.
- Николаева 2009 — *Nikolaeva T.M.* Как и почему повторы служат скрепами текста (на материале русской поэзии) // *Revue des études slaves*. Paris, 2009. LXXX / 1—2.
- Падучева 2009 — *Падучева Е.В.* Избранные статьи. М.: Языки слав. культуры, 2009.
- Письма женщин к Пушкину 1928 — Письма женщин к Пушкину. М.; Л., 1928.
- Пьеге-Гро 2008 — *Пьеге-Гро Н.* Введение в теорию интертекстуальности. М., 2008.
- Рыкова 1936 — *Рыкова Н.Я.* На последнем этапе буржуазного реализма (Творчество Марселя Пруста) // *Пруст М.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. Л., 1936.
- Ряпина 2005 — *Ряпина Т.В.* Отражение языковой матрицы в структуре переводного текста (Иосиф Бродский по-польски и по-немецки) // *Славяноведение*. 2005. № 6.
- Топоров 2003 — *Топоров В.Н.* Петербургский текст русской литературы. СПб.: Искусство СПб., 2003.
- Шкловский 1990 — *Шкловский В.* Искусство как прием // *Шкловский В.* Гамбургский счет. М., 1990.