

А. Д. МИХАЙЛОВ

# ПОЭТИКА ПРУСТА



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

А. Д. МИХАЙЛОВ

# ПОЭТИКА ПРУСТА



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ  
МОСКВА  
2012

УДК 811.161.1  
ББК 83.3(0)5  
М 69



Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Российского гуманитарного научного фонда  
(РГНФ)  
проект № 12-04-16227

*Издание подготовлено Т. М. Николаевой*

**Михайлов А. Д.**

М 69 Поэтика Пруста / Изд. подгот. Т. М. Николаевой. — М.:  
Языки славянской культуры, 2012. — 504 с., ил. — (Вклейка  
после с. 112, 224.)

ISBN 978-5-9551-0610-6

При, казалось бы, гигантской исследовательской, биографической, философской литературе, посвященной великому роману Марселя Пруста, работ о его поэтике существует не так много. Тема эта и сложна и не разработана методически. Член-корреспондент А. Д. Михайлов пошел по пути «расщепления» общей проблемы по отдельным ветвям. Итак, он анализирует ситуации как отдельные единицы общей структуры, отдельным является и сюжет. Особо представляются читателю основные персонажи романа и гипотезы об их прототипах.

Нетривиальной для прустоведения является также и твердая установка А. Д. Михайлова обильно иллюстрировать свою книгу картинками, рисунками, набросками второстепенных и даже третьестепенных художников прустовской поры. Он долго собирал, искал и находил, бродя вдоль набережной Сены, именно такие иллюстрации, считая, что они лучше передают эпоху, а «великие французы» перетягивали бы внимание читателей на себя.

В книге представлены Приложения. Это статьи, посвященные Марселю Прусту и его ближайшим французским поэтам и драматургам, современникам Пруста. Автор выявляет причины, по которым имя раннего героя — Жан Сантей. Он пишет о роли писем в жизни Пруста, показывает серьезность и глубину протеста Пруста против метода Сент-Бёва. Герои «Поисков утраченного времени» предстают то вереницей портретов эпохи, то, напротив, А. Д. Михайлов старается проникнуть в самые глубины души его любимых персонажей.

В конце книги представлены «черновые» записи А. Михайлова, не всегда легко поддающиеся расшифровке, но зато демонстрирующие безупречный и изящный перфекционизм этого тонкого литературоведа.

**ББК 83.3**

*В оформлении переплета использована картина  
Дж. Болдини «Прогулка в Булонском лесу» (1909 г.)*

ISBN 978-5-9551-0610-6

© А. Д. Михайлов, 2012

© Языки славянской культуры, 2012

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

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Глава первая.</i> Вводная .....	5
<i>Глава вторая.</i> Русская судьба Пруста .....	31
<i>Глава третья.</i> Сюжет .....	83
<i>Глава четвертая.</i> Структура повествования .....	105
<i>Глава пятая.</i> Персонажи и ситуации .....	187
1. Персонажи .....	187
2. Имена .....	191
3. Ситуации .....	233

## Приложение

Предисловие ( <i>Т. М. Николаева</i> ) .....	257
Письма Пруста .....	267
Почему Жан Сантей? (Об имени главного героя первого романа Марселя Пруста) .....	270
Марсель Пруст накануне «Поисков утраченного времени»: «Против Сент-Бёва» .....	276
Обретение Пруста .....	292
«В поисках утраченного времени»: персонажи .....	299
Еще кое-что о персонажах «В поисках утраченного времени» .....	314
Шесть воплощений Шарля Сванна .....	332
В центре повествования («У Германтов») .....	344
В поисках утраченных рукописей .....	351
Поэтический театр Мориса Метерлинка .....	355
Эдмон Ростан — современник Пруста .....	387
Пьер Луис и фривольный роман на грани столетий .....	404
Марсель Пруст и Виктор Гюго .....	417
Марсель Пруст читает сказки «Тысячи и одной ночи» .....	444
Пруст. Последовательные заметки А. Д. Михайлова (факсимильное издание) .....	455

## ГЛАВА ПЕРВАЯ

### ВВОДНАЯ

#### 1

Писательская и человеческая судьба Марселя Пруста настолько своеобразна, неповторима, причудлива, парадоксальна и по-своему исключительна, что она в значительно большей мере, чем судьба многих других мастеров слова, наложила отпечаток на все его произведения. Не зная многих жизненных обстоятельств, с которыми был вынужден сталкиваться Пруст (либо сам себя в них «загонял»), трудно понять его творчество, поэтику его книг, то есть их структуру, наполняющих их персонажей, приемы и методы работы писателя, его творческую «кухню». В его жизни немало загадок, темных мест, невыясненных ситуаций, в связи с этим — и много легенд, иногда самых фантастических, которые лишь постепенно обнаруживают свой истинный смысл. Конечно, не какие-то тайны жизни Пруста привлекали к его книгам читателей и исследователей, а как раз неповторимая грандиозность его постройки, заключенная в ней широта и тонкость взгляда на мир, на человеческие отношения, на природу, на искусство, наконец. Личностным началом пронизано все его творение.

Недаром писателя постоянно «уличали» в чрезмерном автобиографизме и нередко видели в его главной книге — «В поисках утраченного времени» — своеобразные мемуары, несколько сумбурные, далеко не всегда достоверные и подчас изрядно скучные. Между тем Пруст мемуаров не писал и неизменно настаивал на этом — в статьях, интервью, письмах, когда ему это приписывали. И вместе с тем его книга очень автобиографична, но автобиографична очень по-своему, и, наверное, не в большей степени, чем произведения Стендаля или Мериме.

Давно уже, по крайней мере к середине XX века, Пруст занял место одного из самых крупных писателей XX столетия, а среди французских писателей — бесспорно самого крупного. Здесь он обошел всех своих именитых современников — и Эмиля Золя, и Анатоля Франса, и Мориса Барреса, и Ромена Роллана, и Поля Клоделя, и



Андре Жида, и Поля Валери. Обогнал и по числу посвященных ему разнообразнейших исследований, каждый год выходящих десятками, и по количеству переизданий — от массовых, «карманных», до роскошных библиофильских или, напротив, внешне строгих и скромных, но научнейших. Пруст обогнал своих писателей-современников по количеству посвященных ему научных обществ, специализированных периодических изданий, выставок, конференций, симпозиумов и т. п. А ведь при

его появлении в литературной жизни эпохи, вернее, где-то около нее, этой жизни, в лучшем случае на литературной периферии, ничто таких последствий не обещало.

Неизменно растущий читательский интерес, конечно же, оправдан. И, пожалуй, в самой незначительной степени связан с биографией писателя. «Романизованных биографий» о нем создано не было, хотя о нем и написал мастер этого жанра Андре Моруа (1948); его книга «В поисках Марсея Пруста» — это увлекательное исследование, но никак не роман. Вопреки все еще высказываемому иногда мнению, главная книга Пруста попросту интересна; она интересна переполняющими ее наблюдениями, мыслями, заметками, сформулированными подчас парадоксально, но неизменно точно, глубоко и даже афористично, но интересна эта книга и чисто событийно: ее сюжет многолинеен, ветвист, разворачивается то стремительно, то невероятно медленно (к досаде нетерпеливого читателя), но всегда поступательно и логично.

Интересен, конечно, и сам механизм построения прустовской книги. Как любой великий писатель, Пруст дает богатейший материал для всяческих историко-литературных и теоретических обобщений и выводов; но творчество его столь многообразно и многосмысленно, что представляет интерес не только для литературоведов, вообще филоло-

гов, но также для философов (и им они занимаются особенно охотно), для психологов, отчасти медиков, для искусствоведов, культурологов, историков общественной мысли, нравов и быта.

Нельзя не заметить, что книги Пруста не хуже, чем чьи бы то ни было еще, отражают эпоху, причем в большом и малом, — время гигантских сдвигов и переломов, культурного, социального, политического, то есть период перехода от «прекрасной эпохи» «конца века» к эпохе — в самом широком смысле слова — империализма с его войнами, переделом мира и всплесками революций. Эта быстрая смена эпох привела к причудливому сосуществованию старого и нового, давно укоренившегося, привычного и самого современного, кажущегося диковинным и опасным; достаточно сказать, что сам Пруст и его герои то нанимают фиакр, то садятся в такси, то зажигают по вечерам свечи и керосиновые лампы, а то включают газ или же электричество, то они растапливают камин, то поворачивают вентиль у калорифера. Они носят цилиндры и кепки, фраки и спортивные куртки. Их дамы проезжают на лошадях в изящных амазонках или лихо проносятся по тем же аллеям Булонского леса на велосипеде. Пруст и его герои то отправляют записки с посыльным, шлют «пневматички», а то звонят по телефону.

Это — на уровне быта. Но примерно такая же чересполосица происходит и в литературе, в искусстве. Как и во всякую переходную эпоху, во времена Пруста всевозможных направлений, тенденций, традиций становится невообразимо много; они сосуществуют, соседствуют, сталкиваются, ведут борьбу, не замечают друг друга, переплетаются, взаимодействуют. Импрессионизм, символизм, неоромантизм, неоклассицизм, старый приземленный реализм, натурализм, кубизм, сюрреализм — все они выдвигают ярких самобытных представителей. Без ощущения и осознания этого рубежа эпох Пруста нелегко понять. Он жил в это время, впитывал новые веяния, цеплялся за старые, и все это в той или иной мере входило в его поэтику.

От богатейшего многовекового опыта французской литературы Пруст, в отличие от некоторых своих современников, не отмахивался; напротив, он постоянно продумывал и как бы прорабатывал опыт предшественников, вот откуда в его книгах и прямые ссылки, и многочисленные цитаты, и также не менее многочисленные цитаты, источник которых не всегда удается определить, даже подчас цитаты и ссылки

подсознательные, ненамеренные; отсюда же и «пастиши», то есть умелые и ироничные стилизации, чем Пруст любил забавляться, но источники которых выявлены далеко не всегда.

Весь предшествующий опыт, хотя бы в области литературы, у Пруста не просто присутствует, он активно входит в его художественный мир, в поэтику его книг, он осмысливается, классифицируется, подытоживается; можно сказать, что Пруст как писатель — завершающее звено определенной эволюции, не только ее блестящий итог, но и своеобразный символ.

Впрочем, сам Пруст вряд ли ощущал себя наследником своих великих литературных предков, на такое он не решался претендовать. К тому же из богатого прошлого французской литературы он брал далеко не все. Его привязанности и увлечения важны, красноречивы и в общем-то понятны.

Его пристрастия и антипатии, его предпочтения и отталкивания — в значительно большей мере, чем у кого-либо из других великих писателей Франции, были маркированы и складывались в очень стройную и гармоничную систему, лишённую, впрочем, навязчивого схематизма. Он находил в прошлом прежде всего то, что могло помочь ему решать поставленные перед собой задачи. Если Средние века обратили на себя его внимание как замечательная эпоха архитектуры, то ее литературные достижения Прустом в должной мере оценены не были. Точно также — литература Ренессанса. А вот следующее столетие, которое обычно называют во Франции «великим веком», — как раз наоборот. Там Пруста притягивало многое. Он отдавал должное величавому гению Корнеля, хорошо знал и любил мудрый юмор Мольера и Лафонтена, но его любимцами и эстетическими ориентирами стали г-жа де Севинье, Ларошфуко, Лабрюйер и, прежде всего, Расин, то есть те, у кого чувство меры, приверженность канону все время вступали в противоречие с вдохновением, с божественным порывом, те, кто столь внимательно и трепетно относился к глубокой и ломкой человеческой душе и поэтому так основательно прорабатывал вопросы морали. Это может показаться парадоксом: писатель-новатор, прокладывавший в литературе новые пути, не просто тяготел к опыту достаточно далекого прошлого, но брал его за образец. В этом — одна из существенных особенностей поэтики Пруста: его проза тяготеет не просто к классической, а даже «классицистической» ясности и строгости, чувству меры, согласованности частей.

Это же он находил и у великого мемуариста Сен-Симона, который стал для писателя величественным (и увлекательнейшим!) итогом XVII века, хотя и дожил до середины следующего. Нетрудно догадаться, что эпоха Просвещения, богатая, живая, пестрая, красочная, язвительная, остроумная и лукавая, но насквозь и так по-разному идеологизированная, осталась для него почти чужой. Даже тонкая диалектика души и пафос саморазоблачения Руссо его не увлекли. А что же мощный и обильный XIX век? Пруст внимательно прочитал Ламартина и Гюго (впрочем, их тогда непременно читали в лицеях и гимназиях), хорошо знал Мюссе и Виньи, одно время увлекался некоторыми книгами Жорж Санд. Но никакого интереса к представителям «неистового романтизма» — Жюлю Жанену, Эжену Сю, Фредерику Сулье, хотя и их молодой Пруст, скорее всего, читал. Лучше перечислим тех, кто стал для него особенно интересен, поучителен и попросту дорог. Но каждый, конечно, по-своему. Это Шатобриан (особенно как автор «Замогильных записок»), Жерар де Нерваль, Бодлер, Барве д'Оревильи, несколько меньше — Мериме и особенно Стендаль. (Отметим такой примечательный факт: во всех своих произведениях Пруст лишь однажды упоминает книгу Стендаля «О любви», без которой, казалось бы, ему трудно было бы обойтись.) Прусту был, конечно, близок Флобер (но не как мастер стиля) и в очень сложном притяжении-отталкивании — Бальзак. В поэтической концепции Пруста автор «Человеческой комедии» занимает особое место, поэтому скажем о нем особо.

Бальзак для Пруста в литературе — фигура ключевая. Казалось бы, почти писатель-ремесленник, постоянно торопившийся, чтобы успеть выправить гранки к поставленному издателем сроку, создатель всех этих многочисленных романов и повестей не знал подлинного вдохновения, и божественный глагол никогда не касался его слуха. В действительности это было не так, совсем не так, и Пруст это понял. Для него Бальзак являлся своеобразным творцом собственного вымышленного мира, очень похожего на мир реальный, но объективно ему противостоящий. У него все было поставлено с ног на голову, реальность мерилась вымыслом, а не наоборот. «Для Бальзака, — заметил как-то Пруст, — не было деления на жизнь реальную (ту, что, на наш взгляд, таковой не является) и романную (единственно подлинную для писателя). Рассуждения о выгоде женитьбы на г-же Ганской в письмах сестре не только построены как в романе, но и характеры описываемых людей

там заданы, проанализированы, определены в качестве факторов, проливающих свет на действие»<sup>1</sup>.

Но всеохватность романов Бальзака, по мнению Пруста, заключается еще и в том, что помимо жизни духа, рождающей красоту, они несли в себе еще и немалую полезную информацию. «Поскольку, — писал Пруст, — романы Бальзака относятся к определенной эпохе, показывают нам ее внешнюю обветшалость, с большим умом судят о ее сущности, то, когда интерес к самому роману исчерпан, роман начинает новую жизнь в качестве исторического документа, как те части “Энеиды”, что ничего не говорят поэтам, но вдохновляют специалистов по мифологии»<sup>2</sup>.

Пруст учился у Бальзака, в частности, создавать вымышленный мир, стоящий вне и над миром обыденным, учился подмечать яркие и характерные черты мира повседневного, где тоже находилось место поэзии. Вот почему Бальзак для Пруста — постоянный камертон, который никогда не сфальшивит. И вот что интересно: любовью к Бальзаку, глубоким знанием его творчества Пруст наделяет прежде всего своих персонажей из кругов аристократии (как бы сам он к этим персонажам ни относился) — Шарлюса, герцога Германтского, принца Германтского и т. д. Дело в том, что Пруст обнаружил у Бальзака умение находить красоту, одухотворенность у представителей аристократии и в то же время видеть их же уродство, бездуховность; мир этой аристократии складывался под пером Бальзака из мелких, пестрых, подчас незначительных осколков и превращался в объемную и необычайно поэтичную, красочную, но и страшную своим цинизмом и жестокостью картину. Пожалуй, именно Бальзак и Пруст, как никто другой, высказали немало верных, тонких, восторженных и беспощадных суждений о представителях аристократии самого разного толка. Здесь не было никакого «бальзаковского парадокса», о котором так любят писать иные литературоведы и критики; были большие мастера слова, которые не могли идти против правды жизни, которые раскрывали эту правду не вопреки своим пристрастиям и иллюзиям, а следуя анали-

---

<sup>1</sup> Proust M. Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles. Edition établie par P. Clarac avec la collaboration d'J. Sandre. Paris, 1971. P. 266.

<sup>2</sup> Ibid. P. 290.

тическому методу и не более того. И Бальзак, и Пруст много писали о «высшем свете», как раз в этой среде находя своих героев, но разве из-под их пера выходили восторженные восхваления аристократии? «Проаристократизм» Пруста (и в не меньшей степени Бальзака) — такой же миф, как и отгороженность писателя от жизни пробковыми стенами его рабочего кабинета.

Вообще если сопоставлять творческие приемы, выбор героев и т. д. у Пруста и Бальзака, то здесь мы обнаружим много неожиданных, но закономерных сходжений. Отметим, что, вслед за Бальзаком, Пруст тяготел к многофигурной композиции, он стремился тоже дать широкий социальный срез, изобразить если и не все общество, то многие и разнородные его составляющие (да, у Бальзака таких «составляющих» больше, чем у Пруста). Как и Бальзак, автор «Поисков утраченного времени» за конкретным фактом, за чертой характера, какими-то особенностями человеческих взаимоотношений видел проявление общих законов и старался сформулировать эти законы афористично и полно. Между прочим, книги Бальзака наверняка привлекали читателей-современников не только хитросплетениями сюжета, но и этими афористическими обобщениями, в которых, как полагали, нашли отражение бальзаковские «знание жизни», «понимание человеческого характера», «проникновение в тайники женской души» и т. д.

У Бальзака и Пруста мы обнаружим и сходные приемы работы над текстом — многократные правки рукописей, гранок, корректур, обилие вставок, дополнений, разворачивания первоначально незначительного эпизода в широкую картину. И даже склонность к писанию по ночам.

Интересно, что и Бальзак, и Пруст прошли через увлечение дендизмом, отдали дань снобистским иллюзиям, но в конце концов выступили зоркими аналитиками и острыми критиками и того, и другого.

И Бальзак, и Пруст в молодые годы пережили любовную склонность к женщинам ярким, незаурядным, но бывшим много старше их: Бальзак — к г-же де Берни или герцогине д'Абрантес, Пруст — к графине Грефюль или г-же Штраус (Стросс). Наконец, упомянем сходные у того и другого провинциальные корни, принадлежность к разночинной среде и одновременно — быстрое завоевание «света», обретение там не очень видного, но прочного положения, а также нерасторжимую связь с Парижем, где прошли их лучшие годы и куда поселены герои

большинства их книг. Париж входит заметной составляющей поэтики обоих писателей.

Между тем жизненный путь Пруста никак не напоминает путь Бальзака.

## 2

Родители Пруста принадлежали к двум очень разным слоям французской буржуазии, настолько разным, что породнившись они не стали соединительным звеном между двумя непохожими, чуждыми друг другу мирами. Истоки и характер состоятельности каждого из этих кланов имели свои особенности и резко отличали один клан от другого. Пруст описал оба клана, в том числе в их повседневном быту, но описал и с разной степенью достоверности и под совершенно разным углом зрения.

Отец писателя доктор Адриен Пруст (1834—1903) был выходцем из самого сердца страны, из старинной провинции Иль-де-Франс. Его предки принадлежали к мелкой буржуазии, твердо стоявшей на ногах, очень связанной со своей средой и родными местами; достаточно сказать, что Прусты обосновались в маленьком городочке Иллье, близ Шартра, еще в XVI веке и не покидали его никогда. Иллье (у Пруста Комбре) — типичный французский провинциальный городок, с десятком улиц, застроенных тесно поставленными двух- или трехэтажными домами, с одной площадью, посреди которой возвышается старая, очень простая по архитектуре церковь Святого Иакова (у Пруста — Святого Илария), облепленная лавками и магазинчиками. Довольно широкий бульвар ведет к вокзалу. Недлинные кривые улицы выходят прямо в поля. Поколение за поколением Прусты жили здесь, владели в окрестностях землицей, вели торговлю — кто бакалейными товарами, кто сукном. Вероятно, далекие предки писателя исполняли тут какие-то административные функции, были, скажем, «прево» купцов (то есть возглавляли их сообщество, откуда совершенно наверняка и фамилия писателя: старофранцузское *prevost* или *provost* при неизбежных фонетических сдвигах и дало современное написание — Proust).

Бакалейная лавка деда писателя Фраксуа-Валантена Пруста, женатого на Катерине-Виржинии Торшё, естественно, тоже местной, помещалась на главной площади, напротив церкви. Тут же, над магазином, они и жили, тут родились их дети, сын Адриен и дочь Элизабет

(1828—1886), вышедшая в 1846 году за местного же жителя Жюль Амьо (1816—1912), торговца сукном. Их дом был в двух шагах от площади, на улице Святого Духа; здесь часто проводил каникулы будущий писатель, очень любивший этот дом и затем изобразивший его как «дом тетки Леонии». Отметим, что в описываемое Прустом время она не была вдовой, и ее образ жизни, видимо, был совсем иным, не очень похожим на тот, что изобразил писатель. Но изобразил он этот дом и весь его уклад в легко узнаваемых традициях Бальзака, Флобера и Золя с их неповторимыми картинами провинциальных нравов. Добавим, что семью отца (впрочем, в романе, скорее, матери) Пруст в своей книге несколько приподнял: если это и бакалейщики или торговцы сукном, то уже в прошлом, а теперь — типичные провинциальные рантье.

Если бальзаковские провинциалы спешили порвать с родным захолустьем, легко о нем забывая, дабы завоевать Париж (были здесь, конечно, и исключения), то у Пруста все иначе. Для его героя-Расказчика городок Комбре всегда оставался связан не только с воспоминаниями детства, а с некоей жизненной первоосновой, устойчивой и надежной. И здесь эстетическое восприятие малой родины теснейшим образом переплеталось с восприятием этическим, причем, и то, и другое было для писателя одинаково важно. Вот почему тема Комбре проходит через все тома прустовской эпопеи. Отметим мимоходом, что первоначально Пруст поместил Комбре недалеко от Шартра (как и расположен реальный Ильль), но затем, описывая войну (вернее, ее восприятие героем), он передвинул Комбре поближе к линии фронта, между Ланом и Реймсом, и это было не случайно: слишком дорог был ему этот город, о котором прустовский герой не мог всерьез не волноваться.

К совсем иным кругам принадлежала мать Пруста. Ее дед Барух Вейль, выходец из Германии, владел под Парижем фабрикой фарфора. Его сыновья Натэ (1814—1896) и Лазарь, называвшийся обычно Луи (1816—1896), со временем стали видными финансистами. В 1845 году Натэ Бейль женился на Адели Бернкастель (1824—1890), бабушке писателя, о которой он так много говорит в своей книге. У Натэ и Амели было двое детей — сын Жорж-Дени (1847—1906) и дочь Жанна-Клеманс (1849—1905), ставшая матерью Пруста. Жанна была хороша собой, обладала мягким, отзывчивым и добрым характером; ее роль в формировании характера Пруста, ее влияние на него были огромны, возможно, в истории мировой литературы беспрецедентны и уникаль-

ны; она была писателю самым близким другом, бесконечно преданным, разделявшим все его литературные и художественные интересы, самоотверженно помогавшим ему в работе. Заметим, что Жанна Вейль послужила прототипом сразу для двух персонажей его книги — матери героя-Рассказчика и его бабушки, занимающих в повествовании такое большое место. Заметим, что в романе (об этом мы еще скажем подробнее) эти два образа после кончины бабушки начинают сливаться, становясь неким символом материнства, родственной / родительской опеки и любви.

Семья матери, как это часто бывает, играла в жизни писателя и его близких весьма заметную роль, тогда как семья отца — никакой. Показательно, что Вейли часто упоминаются в переписке молодого Пруста — и дед с женой, и двоюродный дед, и дядя Жорж и его дочь Адель, и двоюродные или троюродные братья и сестры матери, тогда как прототип тетки Леонии — г-жа Жюль Амьо — не упоминается совсем, хотя каждое лето семья жила в ее доме, имела там свои комнаты, в том числе и юный Марсель. Такое небрежение понятно: провинциальные Прусты были слишком заурядны, слишком «мелкобуржуазны», чтобы войти в общество преуспевающего парижского врача. Благополучие его семье, и прежде всего самому писателю, дали Вейли. Они же, как увидим, обеспечили и надежные связи в кругах аристократии финансовой, а затем и аристократии подлинной. Впрочем, доктор Пруст брал некоторый реванш: все-таки не Вейли бывали в числе почетных гостей в прустовском доме, а медицинские светила, литераторы, не очень высокого разбора аристократы. Итак, семья взяла деньги Вейлей, веру, обычаи, ориентацию Прустов. Семья стала французской. Свои еврейские корни — в романе — Пруст тщательно затушевал, просто от них отказался, по крайней мере о них промолчал, а крупную еврейскую буржуазию, скажем, в лице родственников друга героя, Блока, изобразил даже не без яда. Но тема эта его явно мучила, вот почему пресловутому «еврейскому вопросу» он посвятил так много страниц, а своего самого обаятельного и безусловно любимого героя — Шарля Свана — Пруст сделал евреем.

Как старший сын провинциального бакалейщика стал — в романе — видным дипломатическим чиновником, Пруст не рассказал. Как этот сын стал — в жизни — популярным парижским врачом — понять легче: у семьи были деньги, первенец оказался усидчивым и способным, хорошо окончил школу, и его послали в Париж на медицинский факуль-

тет Сорбонны. А дальше все уж зависело от него самого: Адриен Пруст настойчиво и успешно делал в столице медицинскую карьеру. Он быстро выдвинулся как авторитетный врач-гигиенист. В 1862 году он защитил диссертацию, через год возглавил клинику. Он много практиковал, много писал (и несколько его книг было переведено в России), его любили студенты, уважали коллеги.

3 сентября 1870 года доктор Адриен Пруст женился на Жанне Вейль, и эта дата приблизительно совпадает с началом романного времени «Поисков», момент для такого шага доктор Пруст выбрал явно неудачно: уже вовсю шла франко-прусская война, 4 сентября Империя пала и была провозглашена республика. Приходилось применяться к обстоятельствам. На первых порах молодая чета сняла квартиру недалеко от церкви Мадлен (в этом районе Парижа Пруст прожил почти всю жизнь), но начавшаяся осада города и неизбежные эксцессы, вызванные политикой Парижской коммуны, заставили доктора Пруста увезти беременную жену к ее дяде Луи Вейлю в Отёй, западный пригород Парижа. Дом Луи Вейля, к сожалению не сохранившийся, был окружен большим садом (а может быть, просто ребенку он казался непомерно большим?); такого сада вокруг дома Прустов в Иллье не было. Оба эти дома, где писатель провел многие дни и месяцы в детстве, соединились в один, ставший домом в Комбре.

В Отёе 10 июля 1871 года родился будущий писатель. Как уже говорилось, это и год романного рождения прустовского героя. Роды прошли благополучно, но ребенок появился на свет слабым, поэтому крестили его лишь 5 августа, по католическому обряду, и нарекли Марселем-Валантенем-Луи-Эженом-Жоржем. Впрочем, все и всегда будут называть его только Марселем.

Итак, Пруст с детства был слабым и болезненным, что, между прочим, не помешало ему отбыть год военной службы. Особенно часто и серьезно он недомогал, когда ему было уже далеко за тридцать: его письма тех лет пестрят жалобами на здоровье, на то, что он почти не покидает постели и даже короткий выход из дому ему невероятно труден. Но своего героя Пруст таким слабым здоровьем не наделил, поэтому глубоко ошибаются те, кто видит в книге писателя исповедь человека болезненного, если не просто больного.

Когда революционные страсти улеглись, жизнь стала налаживаться, семья доктора Пруста перебралась в Париж и поселилась на бульваре



Мальзерб (здесь будет жить и семья героя-Рассказчика). Детство будущего писателя не было богато событиями. Но Пруст сумел подробно и поэтично описать его в «Поисках», передать подлинные и мнимые горести ребенка, необычайно впечатлительного и импульсивного. В этой части своей книги писатель был, пожалуй, наиболее автобиографичен, однако немало домысливал и придумывал. Это было благополучное детство, и в жизни, и в книге, в окружении любящих взрослых, в нехитрых детских удовольствиях, в раннем чтении, прогулках, играх со сверстниками. Интересно отметить, что у прустовского героя нет братьев и сестер, это типичный «единственный ребенок», тогда как у писателя был младший брат Роббер, пошедший по стопам отца и ставший известным врачом.

Большую часть года семья проводила в Париже, с частыми наездами в Отёй, пасхальная неделя и летние месяцы — непременно в Илье. О подробностях этой жизни мы по сути дела знаем лишь то, что рассказал сам Пруст, но все ли протекало именно так, как он описывал? Никто из близких не написал воспоминаний, а документов не осталось. Да и какие могли быть документы? Впрочем, мы знаем, что весной 1880 или 1881 года Пруст испытал первый приступ астмы, от которой он страдал затем всю жизнь.

В 1882 году Пруст поступил в лицей Кондорсе (в двух шагах от бульвара Мальзерб), достаточно привилегированное учебное заведение. Учился он не очень прилежно и часто отсутствовал «по болезни». Уже в это время обнаружилась очень важная черта его характера: он мог заниматься часами, не зная устали и не жалея себя, но лишь тем, что было ему интересно, его действительно увлекало (так он будет работать и над своей книгой). Выпускные экзамены на звание бакалавра он сдал в июле 1889 года, будучи особо отмеченным за французское сочинение. Видимо, школьные годы не оставили в памяти Пруста ярких воспоминаний. Так или иначе, в отличие от многих его современников (Франса, Жюль Ренара, Жида и др.), Пруст школу не описал, хотя это была одна из любимых тем французской литературы, да и литературы других стран и народов. Пруст не описал ни придирчивости классных надзирателей, ни скуки зубрежки, ни радости полученных высоких оценок. Вообще его герой как-то очень быстро становится взрослым, по крайней мере юношей. Промежуток отрочества в жизни Рассказчика Пруст намеренно пропустил.

## 3

В лицейские годы завязались будущие дружеские и светские связи Пруста, а вскоре и связи профессиональные (тяга к литературе дремала в его душе еще в пору детства в Илье-Комбре). Его ближайшим приятелем стал Жак Бизе, сын великого композитора. Чуть позже он близко сошелся с сыновьями Альфонса Доде — Леоном и Люсьеном. Однокашниками Пруста были в дальнейшем известный живописец Морис Дени и поэт Фернан Грег.

На Елисейских полях Пруст-подросток гонял обруч, бегал наперегонки и просто прогуливался с Марией Бенардаки (ставшей затем

княгиней Радзивилл) и ее сестрой Нелли, с дочерьми известного политического деятеля тех лет Феликса Фора, Люси и Антуанеттой, а также с Жанной Пуке, которая спустя несколько лет вышла замуж за знакомого Пруста Гастона де Кайаве (их дочь Симона станет женой Андре Моруа). Мария, Антуанетта и Жанна стали первыми любовными увлечениями Пруста, причем, видимо, одновременно, и все три слились в образе Жильберты Сван.

Любовные чувства Пруст умел описывать проникновенно и тонко (например, любовь героя к Жильберте или Альбертине, Свана — к Одетте, Робера де Сен-Лу — к Рахили). Но уже с юных лет он стал испытывать влечение-дружбу и к юношам (Люсьен Доде, Даниэль Галеви, затем Альфред Агостинелли), что не мешало ему пылко влюбляться в светских красавиц. Эту свою раздвоенность он, видимо, остро переживал, старался как-то преодолеть, на худой конец трезво осознать и проанализировать. Вот откуда в книге Пруста такое яростное разоблачение сексуальных отклонений, разоблачение бескомпромиссное и безоговорочное, что вызвало серьезное недовольство Андре Жида. Вряд ли Пруст преувеличивал распространенность подобных отклонений в окружающем его обществе (об этом писал, например, Александр Бенуа в своих мемуарах), но отнесся к этому не столь снисходительно, как иные его современники. Быть может, не так снисходительно, так как и сам порой испытывал тягу к таким отклонениям.

Сообщество (именно сообщество) гомосексуалистов представлялось Прусту неким замкнутым кланом, члены которого бравировали этой своей «особостью», но одновременно ощущали свою маргинальность, отброшенность на периферию общества, свое положение изгоев. И в этом Пруст видел их сходство с израэлитами, тоже стремившимися к единению, противопоставляя его своей общественной отверженности (как правило, мнимой).

По окончании лицея Пруст достаточно быстро получает доступ в модные литературные и художественные салоны и кружки, оказывается принятым в аристократических домах. Уместно задаться вопросом, почему ничем не примечательный молодой человек, отпрыск все-таки буржуазной семьи средней руки смог столь легко туда проникнуть. А проник он не только в среду художественной богемы, но и действительно в круги аристократические. На это было несколько причин, каждой из которых в отдельности, видимо, было бы недостаточно для

столь беспрепятственных светских успехов Пруста. Помогла, конечно, благополучная медицинская карьера отца, у которого стало появляться все больше высокородных пациентов. Помогли, возможно, и финансовые связи «еврейской» части семьи, поддерживавшей связи с салонами. Наконец, просто такова была эпоха: буржуазия и аристократия не просто соприкасались, что было всегда, но усиленно и поспешно перемешивались; ведь не случайно же еврей-банкир Ротшильд стал бароном, а принц де Полиньяк женился на дочери «короля швейных машин» Зингера, не последнего человека в еврейской общине Парижа и Нью-Йорка.

Пруст прошел в парижских салонах прекрасную школу; без посещения салонов, без вживания в их жизнь Пруст не только не смог бы создать образы аристократов, он попросту не написал бы своей книги. Не приходится удивляться, что многие светские знакомые писателя стали прототипами его героев; при этом какой-либо светский знакомец Пруста мог снабдить некоторыми своими чертами нескольких персонажей и наоборот — один персонаж вбирал в себя черты разных представителей светского общества, с которыми сталкивался в салонах, на вернисажах, в Опере будущий автор «Поисков».

Вместе с тем, говоря о светских успехах молодого Пруста, нельзя не отметить, что он был не столько в аристократические салоны допущен, сколько к ним «подпущен», он был туда вхож, но не стал их полноправной составной частью, его положение там было скорее положением наблюдателя (даже отчасти газетного репортера), нежели неперменного члена. Присмотримся к очень немногочисленным фотографиям, где он запечатлен в этой среде: он всегда держится как-то сбоку, на заднем плане, однако это не только «знание своего места», но и жизненная позиция. Нет, ему не приходилось, как его любимому герою Свану, время от времени завтракать с принцем Уэльским или ужинать с графом Парижским. Вместе с тем, с отдельными представителями аристократии у Пруста сложились очень близкие отношения.

После года, «выброшенного» ради прохождения воинской службы в Орлеане (1889—1890), жизнь Пруста приобрела старый, уже привычный ритм: салоны, театры, выставки, обильное чтение. Но не только. Теперь Пруст начинает все больше и больше писать. Он печатает в журналах и газетах новеллы, очерки, статьи в защиту разрушаемых памятников архитектуры, достаточно много хроникальных заметок и





светских «репортажей», публикует рецензии. Он уже твердо решил стать писателем, но об этом знают немногие, возможно — одна мать. Как стало ясно впоследствии, все эти опыты были невольным примериванием к созданию его главной и по сути дела единственной книги — «В поисках утраченного времени», вот почему о его раннем творчестве приходится хотя бы кратко сказать. Впрочем, тогда контуры «главной» книги были самому Прусту еще совершенно не ясны. В самом деле, отчеты о выставках и музыкальных концертах, о великосветских приемах очень пригодились Прусту, когда ему потребовалось описывать в своем романе высшее общество Парижа и художественную жизнь эпохи, а рецензии на книги модных в то время прозаиков и поэтов — Анри де Ренье, Анны де Ноай, Робера де Монтескью, Анри де Соссина, Рене де Буалева — уточняли его литературные позиции, помогали разобраться во французской «изящной словесности» рубежа веков и определить свой собственный путь. Рецензии бывали, как правило, хвалебными. Еще больше искренних (искренних ли?) похвал мы найдем в письмах Пруста, адресованных его литературным знакомым.

Если Стендаль учился писать, ведя подробный и искреннейший дневник, то Пруст — занимаясь всякого рода журналистикой. Журналистские приемы мы найдем затем в его романе: это и неожиданная ирония, и тонкое пародирование (создание так называемых «пастишей»), и преднамеренное введение стиля репортажа.

Но вот что необходимо отметить: всю эту литературную повседневность Пруст в свою книгу не пустил. Вообще создается впечатление, что прустовские персонажи — в романе — почти ничего не читают, кроме, пожалуй, классиков — прежде всего Бальзака, но также Шатобриана, Мериме, Жорж Санд, Гюго, Толстого, Достоевского. Не читают даже Мопассана и Доде, не читают Анатоля Франса, то есть по-своему «великих» современников, совсем немного читают Золя, чтобы тут же его раскритиковать. Они читают вымышленного литератора Бергота (для которого старательные комментаторы находят многочисленные параллели — это и Баррес, и Бергсон, и Бурже, и Ренан, но аналогии эти не всегда убедительны). Читают еще мемуаристку, тоже вымышленную, г-жу де Босержан. Все это не случайно. Почему же такая отгороженность от живой литературы, в атмосфере которой Пруст и жил, и писал? Это тоже одна из черт его поэтики: все эти модные Сюлли-Прюдоны, с точки зрения Пруста, слишком мелки



и сиюминутны рядом с великими. Вот почему, если изображение светской жизни и даже жизни политической (дело Дрейфуса) — и изображение адекватное — мы в книге Пруста легко найдем, то жизни литературной — не обнаружим.

Несколько иначе обстоит с жизнью музыкальной и особенно театральной. Здесь особенно повезло «русским сезонам» Дягилева: большинство персонажей книги непременно посещают эти спектакли.

## 4

Выпустив в 1896 году сборник новелл и очерков «Утехи и дни», Пруст довольно неожиданно окунается в работу над произведением обширным и многоплановым. Над романом. Позднейшие издатели озаглавили его по имени главного героя — «Жан Сантёй». Это был первый набросок «Поисков», первый подход к ним. Совершенно очевиден автобиографизм этого произведения, но он совсем иной, чем в главной книге писателя. Автор «Жана Сантёя» рассказывал о детстве героя, о его семье и о провинциальном городке, где протекает жизнь мальчика, потом юноши. Уже появляется затем столь знакомый и столь важный мотив взаимоотношений героя с матерью, мотив ее ежевечернего прощального поцелуя. Уделено в романе и место любви, и описанию светских открытий героя, Появляется и мотив цветущих яблонь и боярышника, который затем пройдет через все «Поиски».

Многие персонажи носят в этой книге другие, непривычные имена; точно также в романе иная система топонимов: провинциальный городок называется Саржо (будущий Комбре), приморский курорт носит название Бег-Мейл (будущий Бальбек); улицы, на которых живут в Париже персонажи книги, тоже, как правило, называются по-своему<sup>3</sup>. Вобщем, мы найдем здесь многое, но не все, из будущих «Поисков утраченного времени». И главное, в книге еще не было той напряженной внутренней композиции, которой будут отмечены «Поиски». Поэтому «Жан Сантёй» оказался более прямолинейным по своей структуре, по разворачиванию сюжета, и эта прямолинейность заключалась в том, что непроторечивого фабульного разворачивания как раз не было: повествование, кстати говоря, ведущееся не от первого лица (что лишало книгу обостренной исповедальности), строится в романе как серия картин из жизни героя — это детство, провинциальное отрочество, лицейские годы, пребывание на нормандском курорте, служба в армии, первые шаги в высшем свете, первые любовные увлечения, дело Дрейфуса и процесс Золя и т. д. Эти достаточно большие сюжетные куски (между прочим, не всем из них находятся параллели в «Поисках»), в свою очередь, дробятся на более мелкие сцены, носящие отчетливо выраженные черты подготови-

---

<sup>3</sup> См.: *Maure-Lipiansky M.* La Naissance du Monde Proustien dans Jean Santeuil. Paris, 1974.

тельных материалов к другому, будущему произведению, которое еще предстоит написать. Прочных сюжетных связей между такими кусками пока еще не было. Но при этом многие и многие из этих прозаических фрагментов были образцами словесности самой высокой пробы, несомненными предвестиями скорого гигантского творческого взлета.

Нельзя не пожалеть, что до сих пор «окончательным» текстом романа мы не располагаем. Есть две версии, одна из которых опубликована в 1952 году Бернаром де Фаллуа, другая — Пьером Клараком в 1971 году. Версии заметно отличаются друг от друга, но попытка привести их к «общему знаменателю» неторопливыми французскими прустоведами до сего времени сделана не была.

Пруст засел за «Жана Сантёя» достаточно неожиданно. Столь же внезапно, осенью 1899 года, он бросил этот первоначальный текст романа, чтобы к нему уже никогда не вернуться. Последнее — поразительно. Пруст обычно широко использовал черновые наброски, готовые фрагменты, первоначальные варианты, подчас просто вырывая соответствующие листы из тетрадей, где он всегда писал, чтобы вклеить их в беловую рукопись. Но в данном случае он так не поступил. Скорее всего тетради с текстом «Жана Сантёя» у него, видимо, где-то затерялись или он о них забыл. Использованы в дальнейшем они не были.

Совсем иначе получилось с другим начинанием Пруста, тоже оказавшимся еще одним подходом к «Поискам» — с его незавершенной книгой, то ли романом, то ли сборником очерков и эссе «Против Сент-Бева».

Как возник у Пруста замысел книги, опровергающей биографический метод Сент-Бева, самого влиятельного и талантливого французского критика середины XIX века, мы знаем лишь приблизительно. И точных дат мы не знаем, хотя время начала работы над книгой примерно известно — 1908 год. Но наверняка этому предшествовала долгая, тщательная подготовка — и то, что мы назвали бы «сбором материала», и его обдумывание. Сначала работа над текстом шла легко и споро; в августе 1909 года Пруст уже начал подыскивать издателя, и газета «Фигаро» была готова печатать «Против Сент-Бева» в виде подвалов-фельетонов. Но тут сам Пруст начал тормозить дело, и под его пером небольшой роман-эссе, как бы помимо воли автора, принялся перерастать в большую книгу, в главную книгу его жизни — «В поисках утраченного времени». Собственно «романные» главы «Против

Сент-Бева» становятся первыми набросками, предварительными «эскизами» «Поисков» и иногда печатаются теперь в качестве черновых вариантов последних, создавая тем самым подлинную головоломку для текстологов плоского, механистического толка. Современные французские прустоведы, группирующиеся вокруг соответствующей «лаборатории» Института новых рукописей и текстов, вот уже лет десять топчутся вокруг тетрадей «Против Сент-Бева» (причем, точное число тетрадей установить трудно, они достаточно приблизительно описаны текстологом-прустоведом г-жой Флоранс Каллю), но так и не могут установить окончательный (критический, дефинитивный и т. д.) текст этого загадочного памятника. Тем временем фрагмент за фрагментом уходит в «эскизы» (то есть подготовительные материалы) к основной книге, а «Против Сент-Бева» тает на глазах. А быть может это вообще миф, такого произведения в более или менее законченной форме вообще не существовало, а все сведется к подготовительному варианту «Поисков»?

В первые годы столетия Пруст пережил тяжелую драму. Утрата родителей стала для него тяжелейшим ударом. Он попадает в больницу, почти целый год проводит в санаториях и клиниках. Утраты эти, столь остро пережитые, во многом повернули его жизнь. Изменили ее ритм, уклад, даже цель. Отныне ею стало творчество, создание его главной книги. Все, что этому могло помешать, старательно убиралось с пути, Пруст больше не путешествует, почти не бывает в салонах, в столь любимой им опере. В новой квартире на бульваре Осман (№ 102), где он прожил без малого тринадцать лет, он использовал всего две-три комнаты, остальные были превращены в свалку мебели, картин, ковров, других вещей.

Он теперь не просто много работает, теперь в его жизни все подчиняется книге. Он почти не выходит, а если и покидает свой дом, то опять-таки ради своей книги: он идет на выставку, чтобы вдохновиться собранными там картинами, посещает светский прием, чтобы тут же его описать, едет на такси (непременно с поднятыми стеклами), чтобы насладиться зрелищем цветущих яблонь или боярышника. Он принимает редко и лишь близких друзей, но однажды устраивает в своей тесной гостиной камерный концерт (но это тоже ради книги). Иногда он приглашает друзей в ресторан Риц, на Вандомской площади, что неподалеку. И опять ради книги он, видимо, посещает сомнительные

заведения и откровенные притоны, находя там какие-то детали для описания жизни таких своих героев, как барон де Шарлюс.

Работает Пруст ночами, в постели, спит днем, и чтобы ему не мешал уличный шум, обивает стены комнаты листами пробкового дерева, уплотняет окна, завешивает их тяжелыми шторами. По свидетельству Селесты Альбаре, его экономки, он очень мало ест — столько, чтобы хватило сил писать. И пишет без усталости, заполняя летящими строчками десятки записных книжек и толстых школьных тетрадей. Благодаря рассказам Селесты мы можем себе представить, «как работал Пруст», благодаря открывшимся для исследователей рукописям, мы знаем теперь, как шел творческий процесс, многое в поэтике «Поисков» объясняющий.

Работая столь самозабвенно, Пруст пишет очень быстро. К концу 1911 года, первая версия «Поисков», достаточно стройная, или очень умело «построенная», была завершена. Тогда в ней было три части и книга должна была уместиться в двух весьма объемистых томах. История выхода первого тома и неблагоприятная роль Андре Жида (в чем он затем картинно раскаивался) широко известны. Начавшаяся Мировая война остановила выход второго тома. Тут уже стало не до литературы, по крайней мере не до той литературы, которую создавал Пруст. Иногда полагают, что лишенный возможности печататься, Пруст засел за свою уже почти готовую рукопись и годами дорабатывал и перерабатывал ее. Можно подумать (да так иногда и думают), что это была кропотливая и настойчивая работа над стилем. Ничуть не бывало: стилистом, в духе Флобера или его ученика Мопассана, Пруст не был. Он работал не над «слогом» и не над «словом», а над содержанием. Он создавал новые сцены, расширял описания и диалоги, подчас под его пером рождались новые сюжетные линии, первоначальным планом не предусмотренные, не говоря уже о деталях.

Пруст работал много, не жалея себя. Впрочем, в его работе случались длительные перерывы (особенно в первые годы Мировой войны). Они были вызваны как прекращением печатания следующих за «Сваном» томов и возникшей полной неопределенностью в этом вопросе (а для Пруста творческий процесс состоял также и в правке машинописей, чтении гранок и т. д.), так и обстоятельствами военного времени — во-первых, Пруст постоянно ждал, что его могут призвать в армию (предупреждения об этом он время от времени получал, но призван все-таки

не был), во-вторых, в годы войны Пруст явно нуждался: ему, например, пришлось отказаться от телефона, такси ему стало не по карману; он пытался распродавать старую мебель родителей, но покупатели находились с трудом; он старался играть на бирже, то продавая, то покупая какие-то акции, но в основном терпел здесь неудачу. Вся переписка Пруста 1914—1917 годов полна жалоб на безденежье, на болезни, на отсутствие сил для работы. Лишь с появлением нового издателя Гастона Галлимара (в начале 1917 года) писатель вновь засел за работу.

Пруст писал свою книгу по сути дела всю жизнь, но непосредственно — полтора десятилетия. В эти годы многие из его окружения уже знали об этом. Но даже близкие друзья, тем более хозяева светских салонов, подчас продолжали видеть в нем денди и сноба, в лучшем случае приятного гостя, остроумного собеседника, удачливого эссеиста и газетного хроникера, литератора-любителя, ведущего немного странную жизнь и работающего над какой-то далеко не всем понятной книгой. Выход романа «По направлению к Свану» в конце 1913 года вызвал лишь две-три рецензии, написанные в основном близкими друзьями. Даже присуждение Прусту в 1919 году Гонкуровской премии за роман «Под сенью девушек в цвету» не изменило отношения к нему светских читателей, не говоря уже о читателе массовом. Признание приходило к нему явно с опозданием. А после смерти Пруста очень скоро сложилась о нем устойчивая и примитивная легенда, даже две легенды, резко противостоящие друг другу. Согласно одной, это был завсегдашней светских салонов и театральных премьер, денди и щеголь, кичившийся своими аристократическими знакомствами (на этом особенно настаивал А. В. Луначарский, первым написавший в России о Прусте, но не он один), человек с бесспорно безупречным вкусом, остролов и эрудит, но в равной мере ценивший величайшие произведения искусства и изящную, но пустую салонную болтовню, едва ли не графоман, создавший от нечего делать роман, местами интересный, но слишком запутанный и длинный. Согласно второй легенде, это был чудаковатый нелюдим, затворник и маньяк, тщательно отгораживающийся от окружающего, вообще от живой жизни и долгие десятилетия корпевший над своей весьма странной книгой — то ли автобиографическим романом, то ли мемуарами, то ли творческой исповедью, то ли серией забавных картин из жизни светского общества. О подлинном смысле такого затворничества и такой одержимости знали мало, да и не очень об этом задумывались.

Пруст не создал школы, и у него не было учеников. Он не стал литературным мэтром по крайней мере по двум причинам. Во-первых, не такой у него был характер, он не умел и не хотел учить и тем более поучать. Осторожные литературные советы, которые можно найти в его письмах, крайне редки. Во-вторых, его творчество было настолько шагом вперед, настолько открывало новую страницу в развитии литературы, открывало без фанфар и манифестов, что учениками Пруста становились — вольно или невольно и в той или иной степени — все представители следующих литературных поколений. Со временем это стало совершенно очевидно.

## 5

Изучение поэтики Пруста предполагает анализ как методов работы писателя, так и — и в общем прежде всего — результатов этой работы, то есть выяснения того, как «сделаны» «Поиски утраченного времени», какова структура этого произведения, каков его сюжет (или сюжеты:?), как организована система персонажей, как раскрываются и эволюционируют их характеры, какие приемы описания использует писатель, в том числе каковы стилистические пласты, которые можно выявить в его книге.

Пруст писал свою книгу, как известно, в строжайшем уединении, но это не значит, что он был каким бы то ни было образом выключен из своей эпохи, из своего литературного и тем более культурного окружения. Даже напротив: он внимательно следил и за книжными новинками, и не уставал вчитываться и вчувствоваться в великие произведения прошлого, возможно, в глубине души ощущая себя их продолжателем. Это становится ясно из анализа его отношения к Бальзаку или Флоберу, но также к достаточно далекому от него Виктору Гюго.

Образ жизни Пруста, его социальное и национальное происхождение с особой силой отразилось в его творчестве, в его главной книге, которую иногда считают даже автобиографией, что можно, конечно, принять лишь с известными оговорками.

Характер «Поисков утраченного времени», новизна и необычность этой книги не могли не наложить отпечатка на особенности ее восприятия и оценки, в частности, и русскими критиками и литературоведами. Российская рецепция этой книги не могла не отразиться и на истории

ее перевода и даже ее комментирования у нас; впрочем, эта история продолжается и в наши дни.

Для удобства мы даем в самом тексте отсылки к изданию эпопеи Пруста, выпущенному в 1999—2001 гг. издательством «Амфора» (СПб.). Римские цифры обозначают: I — «По направлению к Свану», II — «Под сенью девушек в цвету», III — «У Германтов», IV — «Содом и Гоморра», V — «Пленница», VI — «Беглянка», VII — «Обретенное время». Первые шесть томов переведены Н. М. Любимовым, последний — А. Н. Смирновой. В переводе есть немногочисленные неточности, которые мы по возможности исправляем, специально это не оговаривая. Также устранены разночтения в написании собственных имен.

ГЛАВА ВТОРАЯ

РУССКАЯ СУДЬБА МАРСЕЛЯ ПРУСТА

1

Георгий Адамович писал в мае 1924 г. в парижском журнале «Звено»:

О Прусте нельзя спорить, если не быть одержимым духом противоречия. Чистота и совершенство его искусства удивительны. Он, вероятно, будет любим в России. Русский читатель, не избалованный технически, все же чрезвычайно чувствителен к внутренней фальши. Пушкин и Толстой обострили его слух<sup>1</sup>.

Критик проникательный и тонкий, Адамович и здесь не ошибся, хотя любимым французским писателем Пруст в России тогда не стал, однако у него появились читатели и почитатели. Он не стал любимым писателем официально, а у этого были далеко идущие последствия. История его восприятия и оценки русской (советской) критикой печальна и поучительна.

На пути Пруста к русскому читателю все время возникали разнообразные помехи. Впрочем, писатель сам был виноват: он либо «торопился», либо «запаздывал», и все время получалось так, что в России было не до него. Те русские журналы рубежа веков, которые могли бы откликнуться на появление первых книг Пруста, таких, как «Утехи и дни» (1896), переводы двух книг Рёскина («Амьенская Библия» (1904), «Сезам и лилии» (1906)), роман «В сторону Свана» (1913), ориентировались на добротную реалистическую литературу (на Флобера, Золя, Мопассана, Доде, Франса), либо на авторов «модных», о которых много писали (Верлен, Метерлинк и т. д.). Мы имеем в виду такие русские периодические издания, как «Вестник Европы» (1866—1918), «Северный вестник» (1885—1898), «Вестник иностранной литературы» (1891—1908, 1910—1916), «Новый журнал

---

<sup>1</sup> Адамович Г. Литературные беседы. Кн. I. СПб., 1998. С. 67—68.

иностранный литературы» (1901—1909) и т. д. Что касается журналов символистского толка, то они с Прустом разминувшись: «Мир искусства» выходил в 1899—1904 гг., «Весы» — в 1904—1908 гг., «Золотое руно» — в 1906—1909 гг. Дождался выхода первого тома прустовской эпопеи только «Аполлон» (1909—1917), но он занимался в основном художественной критикой. К тому же начавшаяся мировая война затруднила общение с Западом, в том числе поступление французских книг в Россию. Впрочем, у романа «В сторону Свана» и на родине Пруста была не очень большая пресса: в основном это были коротенькие рецензии, написанные либо друзьями, либо литературными и светскими знакомыми писателя («откликнулись» Жан Кокто, Люсьен Доде, Поль Суде, Габриэль Астриук, Морис Ростан, Поль Адан, Франсис де Миомандр, Жак Эмиль Бланш)<sup>2</sup>. Но после объявления войны рецензий на книгу Пруста больше не появлялось.

Таким образом, русская литература рубежа столетий внимания на Пруста не обратила, хотя и была необычайно отзывчива на все, что происходило во Франции. Но тогда Пруст не мог, конечно, соперничать с Верленом, Рембо, Малларме, Лафоргом, Клоделем, Жаммом, Ришпенем, Фором. Тем более с Метерлинком, Анри де Ренье, Ростаном, которые играли заметную роль и в русской литературной жизни; их много переводили, о них охотно писали, на них ориентировались, в какой-то мере им подражали.

Итак, «массовая» критика прошла мимо Пруста — равно как и критика просимволистская. Прошел мимо него и ряд деятелей русской культуры, следивших за литературными событиями в Париже более внимательно и заинтересованно. Мы имеем в виду Валерия Брюсова, Максимилиана Волошина, Михаила Кузмина и особенно Александра Бенуа.

Для Брюсова и Волошина французская литература не просто была на первом плане, она являлась почти неотъемлемой частью их жизни, органически входила в их мирозерцание, став для них вечным спутником и художественным камертоном. Оба они часто бывали во Франции, сотрудничали с рядом деятелей французской

---

<sup>2</sup> См.: *Bonnet H. Marcel Proust de 1907 à 1914 (avec une bibliographie générale)*. Paris, 1971. P. 174—175.



культуры, много переводили, и прежде всего, конечно, французов, оба написали множество критических статей, в том числе о писателях Франции, но их деятельность (особенно Брюсова) была в основном связана с развитием символизма. Пруст же не мог быть отнесен к символизму, он вообще был как бы вне направлений, вне литературных традиций и школ. Брюсова и Волошина занимала не только поэзия, отчасти также — «лирическая» драматургия, а проза — тоже в основном вышедшая из символизма. Отсюда становится понятным и набор имен.

С Кузминым — ситуация несколько иная. Он вполне мог бы оказаться и переводчиком Пруста, когда того стали у нас довольно активно переводить (во второй половине 20-х годов). Кузмин сотрудничал с издательством «Academia» почти со времени его основания, много для этого издательства переводил, в том числе прозу Анри де Ренье, писателя очень ему близкого. По завершении выпуска девятнадцати томов «Собрания сочинений» Ренье, издательство взялось и за «Поиски утраченного времени» Пруста. И вот только тогда, как свидетельствует



искусствовед В. Н. Петров<sup>3</sup>, состоялось знакомство Кузмина с творчеством Пруста, причем Кузмин прочитал его не по-французски, а в переводе А. А. Франковского, и составил о нем чуть ли не отрицательное мнение. Позже, прочитав последние книги «Поисков», прочитав их уже на языке оригинала, он мнение свое изменил.

<sup>3</sup> См.: *Петров В. Н.* Калиостро: Воспоминания и размышления о М. А. Кузмине. Публ. Г. Шмакова // *Кузмин М.* Дневник 1934 года. СПб., 1998. С. 331—332.

Обратим внимание на такой примечательный факт, как полное молчание о Прусте Александра Бенуа — автора обширных «Воспоминаний». Хорошо известно, что Бенуа был знаком с Прустом (точнее, Пруст был знаком с Бенуа), который упоминает его в «Содоме и Гоморре» и в «Пленнице». Бенуа общался с близкими Прусту людьми — с поэтом Робером де Монтескью, с музыкантом Рейнальдо Ганом (Аном), со светской красавицей госпожой Грефюль, он не раз бывал в их обществе. А вот на Пруста, который еще ничем не прославился, внимания не обратил. Свои «Воспоминания» Бенуа писал много лет спустя, когда известность Пруста как писателя стала уже общеевропейской, и не мог не читать его книг. Но скорее всего он не соотнес автора нашумевших произведений с тем скромным молодым человеком, которого встречал когда-то в гостинице госпожи Грефюль.

Итак, появление книги Пруста «В сторону Свана» (1913) русской критикой замечено не было. События начавшейся вскоре мировой войны, а затем революционные потрясения и война гражданская оттеснили произведения писателя на периферию, вывели их из сферы внимания деятелей русской литературы. Перед последней вставали совсем новые задачи и места для занятий Прустом, для его переводов совсем не находилось. Осталась незамеченной и следующая книга — «Под сенью девушек в цвету» (1918), равно как и присуждение ей Гонкуровской премии. Надо сказать, что и во Франции книги Пруста пользовались меньшим успехом, чем произведения, откликающиеся на бурную современность. Показательно, что увенчанный Гонкуровской премией роман был издан в 1918—1920 гг., тиражом всего в 23 тысячи экземпляров, тогда как «Деревянные кресты» Ролана Доржелеса, соперничавшие с книгой Пруста, были напечатаны тиражом в 85 тысяч.

Судя по всему, первыми упоминаниями имени Пруста в советской печати стали сообщения о его смерти.

Среди таких откликов следует отметить небольшую заметку в журнале «Красная нива» от 11 февраля 1923 года. Она была подписана инициалами «А. Л.», за которыми скрывался А. В. Луначарский. Это было его первым обращением к творчеству Пруста, но, как увидим, далеко не единственным. Перед самой смертью Луначарский работал над большой статьёй о Прусте, но завершить ее, ему не было суждено. О ней мы еще скажем.

В «Красной ниве» был помещен портрет Пруста. Он сопровождался следующей небольшой заметкой:

Мы помещаем портрет недавно умершего широко прославленного писателя Марселя Пруста. Большой роман Пруста «В поисках потерянного времени» обратил на себя внимание необыкновенным изяществом стиля, проявившим свою мощь в особенности в пейзажах и тонком анализе душевных явлений. Рядом с этим Пруст вызвал к жизни целую огромную серию различных типов, главным образом, из аристократического круга и их антуража. Будучи большим поклонником аристократической Франции, Пруст тем не менее тонко подмечал ее недостатки и иногда вскрывал бессмысленность ее жизни, сам того не замечая<sup>4</sup>.

Здесь многое сказано достаточно верно, за исключением разве что того, что Пруст якобы преклонялся перед аристократическим обществом. Луначарский слишком буквально понял отношение французского писателя к аристократии: Пруст в действительности подмечал ее недостатки не невольно, а прекрасно отдавая себе в этом отчет. Следует отметить, что Луначарский, когда писал эту заметку, знал далеко не все части эпопеи Пруста, в лучшем случае три из семи. Обратим также внимание на приписанное Прусту «изящество стиля»; на деле Пруст стилистом, по крайней мере в духе Флобера, не был: для него важнее стилистических изысков была содержательная сторона его произведений, и та огромная правка в рукописях, о которой принято говорить, указывает не на поиски точного, единственно возможного слова, а на стремление подробнее и шире передать мысль, добавить новые штрихи к нарисованной картине, даже создать новые эпизоды и тем самым не сжать, а развернуть повествование.

Тогда же Луначарский написал статью «Смерть Марселя Пруста», которая, однако, напечатана не была.

В дальнейшем Луначарский развивал и усиливал положения заметки из «Красной нивы», причем утверждения о том, что Пруст восхищался аристократией, преклонялся перед ней, приобретали все более прямолинейный и упрощенный характер. Так, в своих «Письмах из Парижа», печатавшихся в начале 1926 года в «Красной газете», Луначарский, в частности, писал:

---

<sup>4</sup> Луначарский А. В. Собр. соч.: В 8 т. М., 1965. Т. 6. С. 570.

Недавно умер писатель, имя которого, может быть, наиболее характерно для современной французской буржуазной литературы. Это — Марсель Пруст. Его бесконечный, многотомный роман, озаглавленный «В поисках за потерянным временем», отличается действительно выдающимися достоинствами внутреннего и внешнего импрессионизма. В огромной массе типов, положений, образов, фраз — попадаются вещи тонкие, прочувствованные, прекрасные. Но просто невозможно примириться с духом невыносимого снобизма и лакейского низкопоклонства перед аристократией, которым прежде всего набит весь пухлый роман. Претит и чрезмерная тщательность в разборе мелких переживаний, заставляющая автора по двести страниц посвящать болезненному переживанию заурядного факта переутомленным с детства, ипохондрически вялым героем. Пруст по-своему большой писатель, и многие его страницы очаровывают хрупкой, мимолетной и ароматной поэзией своей. Но это в глубочайшем смысле слова декадент. Не странно ли это? Большую часть своей жизни Пруст провел прикованным к постели, и вот тут-то, не торопясь, от скуки, он меланхолически переживал прожитое. И что же? Эти медлительные воспоминания больного оказались самой популярной книгой современного Парижа. Мало того, Пруст создал школу, и самые знаменитые из нынешних молодых писателей носят на себе его печать<sup>5</sup>.

В этом же году Луначарский напечатал статью «К характеристике новейшей французской литературы», являющейся по сути дела критическим пересказом книги Андре Жермена «От Пруста до Дада»<sup>6</sup>. Луначарский во многом одобряет критику в адрес Пруста, содержащуюся в книге Жермена; он, в частности, пишет:

Например, правильно указаны основные мотивы писателя: половой вопрос, снобизм, болезнь. И по поводу всех трех Жермен делает верное замечание. Верно, что половая чувственность Пруста холодна и расслаблена; верно, что Пруст, неподражаемый хроникер снобизма, не поднялся до того, чтобы стать его философом. Верно, наконец, и то, что болезнь явилась, хотя это покажется, может быть, странным, — самой сильной стороной Пруста<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Луначарский А. В. Собр. соч. Т. 4. С. 397—398.

<sup>6</sup> См.: Germain A. De Proust à Dada. Paris, 1924.

<sup>7</sup> Луначарский А. В. Собр. соч. Т. 4. С. 429—430.

Здесь нельзя не заметить, как под пером Луначарского исподволь и даже незаметно для него самого складывался литературоведческий миф о Прусте, формулировались те стереотипы, которые затем станут доминировать в советском литературоведении и определять общую, естественно, отрицательную оценку его творчества. Среди этих стереотипов отметим необычайное многословие писателя, создавшего произведение огромных размеров (как будто «Жан-Кристоф» был меньше), его преклонение перед аристократией и соответственно снобизм, интерес к болезненным явлениям человеческой психики и физиологии, наконец, его «буржуазность».

Вместе с тем, во всех своих работах Луначарский неизменно подчеркивал как психологическое мастерство Пруста, так и его глубокий социальный анализ. Например, в статье «Куда идет французская интеллигенция» (1933) он писал:

То, что больше всего делает Пруста очаровательным, это его необыкновенные взлеты и необычайная подвижность его в воспроизведении впечатлений. Этого можно добиться только путем развития какой-то огромной и тонкой чувствительности и образной продуктивности. Очень интересно, что Пруст, как вы знаете, захватывает в своем большом произведении глубоко различные слои общества, различные проявления человеческой природы<sup>8</sup>.

Последнюю статью о Прусте Луначарский продиктовал в декабре 1933 года, будучи уже тяжело больным, и кончил, вернее, оборвал эту диктовку за два дня до смерти. Статья должна была быть большой. Она, видимо, доведена едва до середины — и тем не менее даже на основании этого незавершенного наброска можно заключить, что Пруст может быть отнесен если и не к самым любимым писателям Луначарского, то к тем, кто его очень интересовал, и что он понимал все огромное значение его творчества. Из статьи становится также ясным, что Луначарский последних томов эпопеи Пруста не знал (такое случалось и позже: представление о Прусте можно составить даже только по одной его книге, и это представление будет убедительным и достаточно полным). Главное место в набросках статьи Луначарского уделено стилю Пруста, причем, верно указывается на тот факт, что пи-

---

<sup>8</sup> Луначарский А. В. Собр. соч. Т. 6. С. 271.



сатель ориентируется на французскую традицию XVII века (возможно, это собственная догадка Луначарского, теперь же — общее место в литературе о Прусте). Другим моментом, который подчеркивает Луначарский, было значение воспоминаний, тот процесс воспоминаний, та стихия воспоминаний, которая пронизывает прозу Пруста. Так, Луначарский пишет:

Вот эта изумительнейшая волна воспоминаний, которая, конечно, играет громадную роль в творчестве каждого писателя, у Пруста



сильна и трагична. Он не только любит свои «Temps perdus», он знает, что для него-то они именно не «perdus», что он может их вновь расстлать перед собою, как огромные ковры, как шали, что он может вновь перебирать эти муки и наслаждения, полеты и падения<sup>9</sup>.

Можно было бы сказать, что Луначарский был зачинателем изучения творчества Пруста в советском литературоведении. Как видный

<sup>9</sup> Луначарский А. В. Собр. соч. Т. 4. С. 364.

политический и общественный деятель, как литератор он бесспорно способствовал и первым попыткам перевода произведений Пруста на русский язык. Его именем наверняка «прикрыли» и задуманное в начале 30-х годов собрание сочинений Пруста, которое тогда, как мы покажем ниже, было явно не ко времени и без наброска вступительной статьи Луначарского вряд ли смогло бы начаться и даже дойти до четвертого тома.

Но если Луначарский был практически первым, кто стал у нас писать о Прусте, не он оказался самым глубоким и тонким (тогда) истолкователем произведений писателя.

Здесь следует сказать о небольшой, но очень содержательной, для своего времени просто замечательной, статье Владимира Вейдле, появившейся в начале 1924 года<sup>10</sup>. На эту статью долгие годы невозможно было ссылаться, так как ее автор Владимир Васильевич Вейдле (1895—1979) в июле того же года эмигрировал и вскоре, за границей, занял откровенно антибольшевистские позиции; после второй мировой войны он активно сотрудничал с мюнхенскими радиостанциями, вещавшими на Советский Союз, и это в еще большей мере затруднило использование его статьи о Прусте.

Между тем, статья эта всеми своими наблюдениями и выводами противопоставалась закладывавшейся Луначарским традиции в изучении Пруста; статья Вейдле ничем не уступает работам наших «новооткрывателей» Пруста 60-х и 70-х годов, не уступает, несмотря на свою краткость и на тот факт, что по крайней мере двух последних книг «Поисков» — «Беглянки» и «Обретенного времени» — критик не знал.

Вейдле очень верно определяет место Пруста в эволюции литературного процесса, определяет как завершение, как итог долгого предшествующего развития. Думается, что Пруст может быть правильно понят именно в этой перспективе, он, бесспорно, хоть и стоит на пороге века двадцатого, но не открывает его, а замыкает, на новой основе, столетие предыдущее. Поэтому Вейдле справедливо выводит творчество Пруста за пределы модернизма, так как писатель не был ответственен за то, что «произошло потом». Заслуживает внима-

---

<sup>10</sup> См.: Вейдле В. Марсель Пруст // Современный Запад. 1924. Кн. 1(5). С. 155—162.

ния мысль Вейдле о том, что произведения писателя в какой-то мере заполняют лауну в символистской прозе (не будучи, тем не менее, символистскими), действительно по своим результатам исторически второстепенной.

Тонки и продуктивны замечания Вейдле о том, что Пруст идет значительно дальше простого фиксирования впечатления, что для него художественно познаваемы только данные личного сознания, что художественное мышление Пруста «не раздражает, а воссоздает, животворит, а не умерщвляет»<sup>11</sup>. Вот откуда та вдохновенная чуткость, которая отличает все описания Пруста.

В отличие от многих последующих оценок, которые, с легкой руки М. Горького, стали повторяться с досадной назойливостью, Вейдле не только не видит порока в склонности Пруста к описаниям событий и состояний, казалось бы, незначительных, пустяшных, но полагает, что на этом пути писатель приходит к поразительным открытиям. В самом деле, Пруста можно сопоставить с художниками-импрессионистами, которые заставили и научили увидеть, вопреки привычным представлениям, что, скажем, трава совершенно не обязательно — зеленая, земля — коричневая, а небо далеко не всегда бывает синим. Так и Пруст, создав новую, только ему присущую эстетику описания, показал в человеческой психике, а также в окружающей действительности, черты и свойства, отличные от устойчивых стереотипов.

Естественно, Вейдле не нашел в «Поисках утраченного времени» никакой апологии аристократии, никакого преклонения перед ней и никакого снобизма. Однако, возможно, незнание последних томов эпопеи не позволило критику увидеть у Пруста остроту и многообразие сатирического осмысления и изображения жизни светского общества. Это, тем не менее, не помешало Вейдле обратить внимание на внутреннюю стройность «Поисков»; он справедливо полагал, что книга Пруста «все-таки едина, нераздельна, отражает сразу всю отрывочность и всю непрерывность живого сознания»<sup>12</sup>.

Повторяем, на эту статью Вейдле обычно не ссылались, она прошла почти незамеченной и вскоре просто забылась.

---

<sup>11</sup> Вейдле В. Марсель Пруст. С. 158.

<sup>12</sup> Там же. С. 159.

Так или иначе, середина 20-х годов отмечена первыми попытками перевести Пруста на русский язык. Были изданы «Утехи и дни», «В сторону Свана», «Под сенью девушек в цвету». Появление этих переводов вызвало несколько рецензий, в том числе И. Анисимова, К. Локса, Г. Якубовского, В. Владко. В них, а также в небольших предисловиях Е. Ланна, А. Франковского, Б. Грифцова, Пруст трактовался как очень значительный писатель, у которого прослеживались сложные связи с движением литературы его времени. Можно сказать, что Пруст начинал входить в русский литературный обиход. Среди примет этого вхождения отметим статью Осипа Мандельштама «Веер герцогини» (газета «Киевский пролетарий», 25 января 1929 г.)<sup>13</sup>, посвященную методам литературной критики тех лет. Мандельштам остроумно сравнил эту критику с персонажем Пруста, высокомерным, снисходительным, независимым, не желавшим попадать в такт исполняемой «музыке» и сознательно и нарочито отбивавшим этот «такт» вразнобой. Тем самым, прустовский образ становится стержнем статьи Мандельштама. Последний, между прочим, пересказывал, с небольшими неточностями, эпизод из книги «В сторону Свана». Написано это было явно по памяти, но это была память не о когда-то читанной французской книге, а о прочитанной, даже наспех просмотренной недавно, — но русской. Тут первые переводы из Пруста подоспели вовремя.

Видимо, как раз с этими переводами следует связать обращение к творчеству Пруста такого видного литературного и общественного деятеля тех лет, каким был А. К. Воронский. Противник «Пролеткульта» и в 1925—1928 гг. политический соратник Троцкого, Воронский большое внимание уделял психологии писательского творчества, интуитивизму; понятен его интерес к Бергсону, а следовательно и к Прусту.

Воронский считал «Поиски» «огромным событием в литературной жизни последней четверти века»<sup>14</sup>. Критик обращал внимание на остроту и силу впечатлительности у Пруста, на его глубокий психологизм, на специфическую психологию припоминания, с чем был свя-

---

<sup>13</sup> См.: Мандельштам О. Слово и культура: Статьи. М., 1987. С. 240—245.

<sup>14</sup> Воронский А. Избранные статьи о литературе. М., 1982. С. 276.

зан интерес писателя к переживаниям и впечатлениям, полученным в детстве. Воронский отмечает и широту социального охвата действительности у Пруста, и замечательное характерологическое мастерство писателя. Но советский литератор знал, видимо, лишь два тома эпопеи Пруста, то есть то, что было к тому времени переведено на русский язык. Вот почему он, как и Луначарский, пишет о чрезмерном аристократизме писателя. Но такое впечатление может создаться, естественно, лишь при поверхностном знакомстве с произведениями Пруста, которые требуют не только внимательного, вдумчивого, но и неторопливого чтения, а особенно — многократного перечитывания, вникания, вживания в его своеобразный мир. У Воронского на это не было ни времени, ни подготовки; именно по этой причине он мог написать, к примеру:

Этот узкий круг людей писателю понятен, близок и дорог. Поэтому он изображает его с наиболее благоприятной и положительной стороны. Жизнь и быт этих людей для Пруста пропитаны тонким ароматом старины, и хотя он знает, что этот аромат искусственный, но для него эти люди лучше, что есть в мире. Это люди хорошего тона, манер, изысканных вкусов. В них нет пошлости и грубости Вердюренов<sup>15</sup>.

Однако вывод следует — невероятно прямолинейный:

Марсель Пруст не видит, не отмечает с достаточной яркостью ни высокомерия, ни кастовой замкнутости, ни черствого эгоизма этой среды, а если и замечает, то относится к этим свойствам вполне снисходительно. Нечего и говорить, что Пруст далек от того, чтобы посмотреть на это общество глазами писателя, близкого к трудовому народу<sup>16</sup>.

Тем не менее, Воронский призывает учиться у Пруста, так как

...его произведения таят в себе целые россыпи художественных сокровищ, его эстетический мир прекрасен, глубок и благороден, его психоанализ приводит к подлинным и редким открытиям из жизни человеческого духа, характеристики изображаемых им людей метки и

---

<sup>15</sup> Воронский А. Избранные статьи о литературе. С. 281.

<sup>16</sup> Там же. С. 282.

новы; он культурный и умный писатель, он много знает; его метафора всегда неожиданна и отличается выразительностью; словом, он крайне поучителен и содержателен<sup>17</sup>.

При этом Воронский отмечал стилистическую чуждость творческого наследия Пруста русской литературе. Быть может, за некоторыми исключениями.

Так, он сопоставляет книги Пруста с книгами Андрея Белого. Критик верно указывает на свойственную тому и другому писателю повышенную впечатлительность. И здесь он отдает явное преимущество Прусту, у которого «мир не дробится, не расщепляется на разрозненную сумму мельчайших явлений, как, например, у Андрея Белого, — он един в своей первооснове, в своем первоначальном естестве»<sup>18</sup>.

Показательно, что для Воронского Пруст является если и не «классиком», то писателем первой величины, с которым можно сопоставлять даже русских литераторов. Все это говорит о том, что творчество французского писателя стало для русской критики литературным фактом.

В статьях Луначарского, Вейдле, Воронского, Грифцова, Локса и некоторых других критиков произошла констатация значительности творческого наследия Пруста, признание его весомой роли в литературном процессе, определение его места во французской литературе начала века как места не просто заметного, но в некотором смысле ведущего. Вместе с тем нельзя не отметить, что место Пруста, как его понимали советские критики и историки литературы, было весьма своеобразным. На отношении к Прусту в России с самого начала сказалась чрезмерная политизация советской литературной жизни. Такая политизация должна была бы привести Пруста в лагерь пока еще не противников социалистической, «передовой», «прогрессивной» литературы, но в какой-то иной, еще не определенный, никак не «сформулированный» лагерь. Как увидим, такой лагерь без лишних сложностей и затей был писателю подыскан. Отметим также, что в 20-е годы творчество Пруста было все-таки еще очень плохо знакомо и тем более изучено советскими критиками и литературоведами (следует сказать, что публикация «Поисков утраченного времени» и на родине Пруста завершилась только в 1927 году,

<sup>17</sup> Воронский А. Избранные статьи о литературе. С. 282—283.

<sup>18</sup> Там же. С. 277.

другие же его книги попросту еще не были изданы). Тем самым на этом этапе Пруст оставался все еще писателем обещаний, гигантских открытий, но в будущем. Круг его русских читателей был довольно узок, хотя он отмечен именами Ахматовой, Цветаевой, Пастернака, Георгия Иванова, Георгия Адамовича, Кузмина, Мандельштама и некоторых других. Советские критики, занятые текущими делами, уделили Прусту не очень много внимания, воспринимая его поверхностно и упрощенно. Симптоматично, например, что деятели ОПОЯЗ'а творчеством Пруста не заинтересовались вовсе. Тем самым и для читателей, и для критики Пруст оставался писателем камерным.

## 2

Решительный перелом в отношении к Прусту в СССР наметился к началу 30-х годов. С одной стороны, Пруста продолжали издавать и даже несколько больше о нем писать, с другой стороны, «задачи дня», «текущий момент» все с большей определенностью обнаруживали чуждость творчества Пруста современной советской литературе.

В нем очень многое не устраивало, даже такая, казалось бы, второстепенная вещь, как манера письма. Мысль о «болтливости» Пруста, об утомительности его длинейших рассказов о микроскопических пустяках время от времени мелькает в статьях, речах, письмах советских писателей и критиков конца 20-х и начала 30-х годов. Особенно настойчиво и убежденно утверждал это Горький. В 1926 году он писал Всеволоду Иванову:

Я тоже долго думал, что как мастера дела, мы, конечно, хуже европейцев. Но теперь начинаю сомневаться в этом. Французы дошли до Пруста, который писал о пустяках фразами по 30 строк без точек<sup>19</sup>.

Или, в одной из статей 1932 года:

Жизнь непрерывно создает множество новых тем для трагических романов и для больших драм и трагикомедий, жизнь требует нового Бальзака, но приходит Марсель Пруст и вполголоса рассказывает

---

<sup>19</sup> Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1955. Т. 29. С. 479.

длиннейший, скучный сон человека без плоти и крови — человека, который живет вне действительности<sup>20</sup>.

Еще более определенно отношение Горького к Прусту выражено в его докладе на Первом съезде советских писателей (1934). Там Горький говорил:

Буржуазный романтизм индивидуализма с его склонностью к фантастике и мистике не возбуждает воображение, не изоциряет мысль. Оторванный, отвлеченный от действительности, он строится не на убедительности образа, а почти исключительно на «магии слова», как это мы видим у Марселя Пруста и его последователей<sup>21</sup>.

Надо заметить, что Горький, называвший себя учеником Бальзака, Стендаля и Флобера, к литературному новаторству, которое оказывалось ему непонятным и чуждым, относился в лучшем случае с осторожностью. Впрочем, это не помешало ему в начале 30-х годов высоко ценить Андре Жида, но не как автора «экспериментального романа», а как разоблачителя «язв буржуазного общества», борца против колониализма и друга СССР. Политизация подхода к литературе, когда тонкий эстет зачислялся в когорту «революционных писателей Запада», очевидна. Пруст не критиковал, не боролся и не разоблачал; естественно, что Пруста Горький не понял, да и не пытался понять. Он ориентировался на старый реализм, реализм Бальзака, Флобера, Толстого и Достоевского, а то, что позже стало называться «модернизмом», не понимал и не принимал.

В обширной библиотеке Горького, тщательно сохраняемой и подробно описанной, есть книги Пруста в русском переводе, но, к сожалению, без помет на полях (видимо, Горький читал их быстро, как было ему свойственно, скорее даже просматривал, а не читал внимательно, и составил о них то поверхностное и ошибочное мнение, которое отразилось в его высказываниях и бесспорно повлияло на суждения литературных критиков тех лет).

Имя Пруста прозвучало на съезде писателей не только в речи Горького. На его творчестве специально остановился Карл Радек в докладе «Современная мировая литература и задачи пролетарского

<sup>20</sup> Горький М. Собр. соч. Т. 26. С. 245.

<sup>21</sup> Там же. Т. 27. С. 312.

искусства». Уже сама тема доклада предопределила отношение докладчика к Прусту. К. Радек говорил на съезде:

Нужно ли учиться у крупных художников — как у Пруста, уметь очертить, обрисовать каждое малейшее движение в человеке? Не об этом идет спор. Спор идет о том, имеем ли мы собственную столбовую дорогу, или эту столбовую дорогу указывают зарубежные искания?<sup>22</sup>

И в заключительном слове:

Понятно, что Пруст — художник побольше, умеет лучше писать, чем рабочие-подпольщики, но что нам образы героев салонов, хотя бы нарисованные рукою мастера! Они волнуют нас меньше, чем картины борьбы за наше дело, хотя и переданные руками начинающих пролетарских писателей<sup>23</sup>.

Пруст сопоставлялся Радеком с Джойсом, который тоже оказывался чужд пролетарскому искусству. Но, признавая эту чуждость, следовало вывести таких писателей из литературного обихода, еще точнее — вести с ними последовательную и непримиримую борьбу. Пруст, Джойс и т. д. автоматически становились врагами (вспомним горьковские формулировки тех лет: «Кто не с нами, тот против нас», «Если враг не сдается, его уничтожают»). При этом они были как бы врагами активными, сеющими заразу и тлен, что и заставляло быть с ними начеку и вести борьбу «на уничтожение». Талантливость Пруста или Джойса, их несравненное мастерство становились в этой ситуации «отягчающими обстоятельствами»: с бездарности и спрашивать было нечего, а вот большой талант мог принести ощутимый вред.

Своеобразный отклик доклад Радека вызвал на Западе. 25 ноября 1934 г. известные французские писатели братья Жером и Жан Таро выступили в газете «Эко де Пари» с резкой статьей «Советы и литература». Им ответил, в примирительном тоне, Франсуа Мориак, напечатанный 8 декабря в «Нувель литтерер» свой ответ — «В ожидании

---

<sup>22</sup> Первый всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет. М., 1934. С. 315.

<sup>23</sup> Там же. С. 368.

русского Пруста»<sup>24</sup>. Братья Таро возразили по-прежнему резко в статье «Между Радеком и Мориаком» («Эко де Пари», 28 декабря).

Но слово было произнесено: начались поиски «русского Пруста» и «нашли» его в лице замечательного писателя Леонида Добычина, чей небольшой роман «Город Эн», при жизни автора так и не напечатанный, лишь с очень большой натяжкой может быть соотнесен с произведениями Пруста. Между тем, во время дискуссии о формализме весной 1936 г. о таких сопоставлениях говорилось<sup>25</sup>. Упомянул Пруста и Горький в статье 1936 года «О формализме».

Просоветски настроенные писатели Запада, естественно, нападки на Пруста, в частности нападки Горького и Радека, приветствовали. Так, Ромен Роллан, внимательно следивший по газетам за ходом писательского съезда, писал Горькому 29 октября 1934 г.:

Иные выступления явно задели за живое самолюбие западных литераторов (а, быть может, также и литераторов СССР), и страсти разгорелись. Далеко не всем «эстетам» пришлось по вкусу положения, выдвинутые Вами и, главным образом, Радеком и Бухариным. <...> Стоит ли говорить о том, что я согласен с Вами, согласен с Радеком и Бухариным<sup>26</sup>.

В 30-е годы начинается, казалось бы, более детальное изучение творческого наследия Пруста (что было, в частности, связано с выходом его собрания сочинений на русском языке). Но изучение это уже не могло переступать пределы намеченных партией координат и установок. Отныне Пруст зачислялся в ряды не просто «буржуазных» писателей, но писателей «буржуазного упадка», деградации, разложения. Достаточно привести названия некоторых из посвященных ему работ: «На вершинах искусства упадка», «На последнем этапе буржуазного реализма» и т. д. Двусмысленность подобных оценок очевидна: с одной стороны, здесь не отрицалась и даже подчеркивалась значительность творчества Пруста, с другой, — утверждался тот факт, что произведения писателя стоят на пороге полного и окончательного краха буржуазной культуры. Известный специалист тех лет по истории

<sup>24</sup> См.: Ландор М. Тревожные вопросы Франсуа Мориака // Вопр. лит. 1996. № 2. С. 206—218.

<sup>25</sup> См.: Добычин Л. Полн. собр. соч. и писем. СПб., 1999. С. 37.

<sup>26</sup> Горький М. и Роллан Р. Переписка (1916—1936). М., 1995. С. 296.

французской литературы, Е. Гальперина, в своем «Курсе западной литературы XX века» (1934) определяла творчество Пруста как «литературу буржуазного загнивания». Ей вторил Ф. П. Шиллер, который анализ творчества автора «Поисков утраченного времени» поместил в раздел «Литература открытой империалистической реакции» (см. его «Историю западноевропейской литературы нового времени», т. 3, 1937 г.). Та же Е. Гальперина в одной из своих статей писала:

«Поиски утраченного времени» Пруста — один из ярких примеров того, как происходит распад формы романа, где также исчезает понятие объективного времени и объективного персонажа, где принципом литературы становится бесформенное нагромождение воспоминаний<sup>27</sup>.

В энциклопедической статье о Прусте Е. Гальперина утверждала, что писатель «выступает воинствующим борцом упадочного субъективизма»<sup>28</sup>. Интересно, что в этой же статье Е. Гальперина дает отповедь ряду советских критиков, которые не разглядели «вредности» Пруста; она пишет:

В советской литературе делались явно порочные попытки культивировать прустовское «преодоление автоматизма восприятия». Воронский пытался делать это, исходя из своей интуитивистской теории «непосредственного впечатления». Аналогичные попытки последних лет связаны с пережитками формализма и литературщины, хотя сам Пруст конечно не формалистичен. Насквозь субъективистская изошренность ощущения у Пруста, как и его субъективистская «правдивость», в корне противоположна реализму социалистической литературы. Значение Пруста для нас лишь в том, что вопреки своей субъективистской системе Пруст объективно отразил буржуазное гниение, являясь своего рода «классиком» упадочного буржуазного паразитизма<sup>29</sup>.

Эта «презумпция виновности» Пруста присутствует, к сожалению, и в интересных по своим наблюдениям и выводам работах, посвящен-

---

<sup>27</sup> Гальперина Е. Смерть и рождение западного реализма // Интерн. лит. 1936. № 12. С. 175.

<sup>28</sup> Литературная энциклопедия. М., 1935. Т. 9. Стб. 348.

<sup>29</sup> Там же. Стб. 349—350.



ных писателю, где раскрывается широта и многообразие его творчества, глубина и оригинальность его художественных открытий. Так, в большой статье Н. Рыковой, предваряющей русский перевод книги Пруста «Сторона Германтов» (1936), рядом с собственными, тонкими и точными дефинициями — ставшие уже расхожими в отношении Пруста клише: «идеолог паразитической буржуазии», «художник буржуазного упадка». А в своей книге «Современная французская литера-



тура» (1939) спустя всего три года Н. Рыкова учинила почти полный разгром Пруста как писателя. В этой когда-то очень популярной книге мы, например, читаем:

Пруст, без сомнения, должен считаться одним из самых «упадочно-буржуазных» писателей, и нужно прямо сказать, что то влияние, которое он оказывал на буржуазную литературу послевоенной Европы и Америки, шло именно по линии его буржуазного новаторства в области стиля и показа человеческой психологии<sup>30</sup>.

Выражения типа «буржуазное новаторство» или «вершина упадка», бессмысленные и даже комичные, придумывались и сочинялись лишь с той целью, чтобы убедительнее (внешне) обосновать отрицательное отношение к творчеству Пруста и практическое вычеркивание его из литературного обихода. Думается, подобные определения и оценки читать не смешно, а горько, ибо написаны они в трагичнейшее время сталинского террора, написаны талантливыми литературоведами, дрозжавшими за свою судьбу.

В конце 30-х годов, как итог занятий, а точнее проработок Пруста, была сформулирована и просуществовала затем многие годы ошибочная, совершенно неверная точка зрения, согласно которой в книгах Пруста нет сюжетного развития, нет эволюции персонажей, а воспоминания героя-рассказчика следуют одно за другим вне какой бы то ни было внутренней и внешней связи. С подобными взглядами можно было встретиться и значительно позднее, так как пребывание Пруста-писателя в «лагере империалистической реакции» растянулось на несколько десятилетий. Ход рассуждений был приблизительно таким: коль скоро Пруст признавался писателем буржуазным, к тому же принадлежащим к периоду упадка буржуазной культуры, то в его творчестве нельзя было не обнаружить элементов этого упадка. «Доказав» это, советская литературная критика как бы успокоилась и больше Прустом не занималась. Имя Пруста почти полностью исчезло со страниц советских литературоведческих изданий, так продолжалось по меньшей мере пятнадцать лет.

---

<sup>30</sup> Рыкова Н. Современная французская литература. Л., 1939. С. 277.

## 3

Как бы совсем в стороне от этих споров, а правильнее говоря, от этих разоблачений и разносов, обнаруживает себя отношение к творческому наследию Пруста Бориса Пастернака. Поэт в своем интересе к Прусту был, конечно, никак не одинок, у французского писателя были в то время в России и внимательные читатели и восторженные поклонники (так, переводчик Н. М. Любимов вспоминал о любви к Прусту дочери великой Ермоловой<sup>31</sup>), но у Пастернака это был не просто читательский интерес, не просто открытие близости писательских установок, — но близости, даже отчасти сходства восприятия мира и его отражения в творчестве.

Трудно точно сказать, когда именно Пастернак впервые прочитал Пруста. Наверняка до его первых русских переводов или одновременно с ними (1927 г.). Как справедливо полагает французский исследователь Мишель Окутюрье<sup>32</sup>, побудительным толчком здесь могло оказаться появление статьи Владимира Вейдле в журнале «Современный Запад», о которой уже шла речь выше. По крайней мере в письмах 1924 года — сестре Жозефине и двоюродной сестре О. М. Фрейденберг — Пастернак уже пишет о своем интересе к Прусту, с творчеством которого, правда, ему еще предстоит познакомиться. Показательно, что Пастернак настоятельно советует сестре непременно прочесть Пруста (среди нескольких других выдающихся европейских писателей), сам же еще не сделал этого. Он очень наслышан и «начитан» о Прусте, но знакомство с его книгами все время откладывает. Не состоялось это знакомство и на рубеже 1924 и 1925 годов, когда поэт работал в библиотеке Наркоминдела, о чем рассказано во «Вступлении» к поэме «Спекторский». Строки эти хорошо известны:

Знакомился я с новостями мод  
И узнавал о Конраде и Прусте.

---

<sup>31</sup> См.: Любимов Н. Неувядаемый цвет: Книга воспоминаний. М., 2000. Т. 1. С. 299—300.

<sup>32</sup> См.: Aucouturier M. Pasternak and Proust // Forum for Modern Language Studies. 1990. Vol. XXVI. № 4. P. 342—352; См. также: Баевский В. С. Прелиминарии к теме «Марсель Пруст и Борис Пастернак // Стилистический анализ художественного текста. Смоленск, 1988. С. 100—108.

Просматривая иностранную периодику, Пастернак действительно постоянно натывался на статьи о Конраде и Прусте. Их появление в западной печати было отчасти связано с кончиной этих писателей (соответственно в начале августа 1924 г. и в середине ноября 1922-го) и с публикацией их новых произведений (особенно Пруста: в 1923 г. была напечатана «Пленница», в 1925-м — «Беглянка»).

Итак, русский поэт именно «узнавал» о выходе книг Пруста, знакомился с посвященными ему статьями, но книг его еще не читал. Более того, это чтение, как признавался позже в письмах Владимиру Познеру и сестре Жозефине он постоянно «откладывал», «оставлял впрок», настолько близкими показались Пастернаку художественные приемы Пруста, под влияние которого ему не хотелось бы подпасть.

В ту пору уже было написано «Детство Люверс» и завершалась работа над «Охранной грамотой». В последней книге действительно немало переключек с Прустом. С творчеством Пруста вообще и с его «Беглянкой» в частности. В самом деле, обратимся, например, к эпизоду из второй части книги Пастернака: посещение героем Венеции. Он едет туда, пережив сильное душевное потрясение, совсем как герой Пруста после бегства Альбертины. Да и город на Адриатике описан у Пастернака очень по-прустовски. Чисто сюжетно — перед нами ситуации во многом разные: у Пастернака в Венецию попадает бедный русский студент, учившийся философии в Марбурге и собравший последние гроши, чтобы совершить это путешествие, тогда как у Пруста в Венеции оказывается состоятельный молодой рантье, не думающий о своих расходах. Поэтому герой Пастернака ищет дешевую гостиницу и подробно об этом рассказывает, а герой Пруста останавливается, естественно, в хорошем отеле, выбор которого его мало заботит. Герой Пастернака описывает свой вечерний приезд в Венецию, ужин и т. д., описывает и чердак, на котором ночевал, описывает свое пробуждение, жалкий вид чердака, странный звук, который, должно быть, разбудил его, — это чистили обувь на всю гостиницу. Пруст ничего подобного не описывает. Утром в комнату входит прислуга, чтобы открыть ставни. Он даже не говорит этого, он просто пишет: «Когда в десять утра вошли, чтобы открыть ставни...». И Пастернак, и Пруст пишут о венецианской живописи, называют почти одних и тех же художников — Карпаччо, Веронезе. Но впечатления героя Пастернака ярче и непосредственнее, чем реакция героя Пруста, между прочим, многие годы мечтавшего об

этой поездке. Это и понятно: разница в их социальном статусе и эмоциональном состоянии очевидна. Между тем, герои Пастернака и Пруста могли бы в Венеции и встретиться: оба приезжают туда в последний мирный год, накануне Первой мировой войны.

К началу 30-х годов Пастернак влияние Пруста преодолел, преодолел — в действительности его и не испытывав, тщательно от такого возможного влияния защитившись. Недаром он признавался сестре в середине июля 1930 года:

До сих пор я боялся читать Пруста, так это по всему близко мне. Теперь я вижу, что мне нечего терять, т. е. незачем себя блюсти и дорожиться. Прусту не на что уже влиять во мне<sup>33</sup>.

И Пруст, теперь читаемый (но читаемый не очень внимательно и, главное, не досконально и неполно), перестал быть для Пастернака «совершенным открытием» и был вновь в какой-то мере «отложен», «оставлен впрок».

Пастернак снова вспомнил о Прусте в середине 40-х годов. С ориентацией на его опыт поэт стал обдумывать свой новый творческий замысел. В декабре 1945 года он писал в Оксфорд сестрам:

Все теченья после символистов взорвались и остались в сознании яркою и, может быть, пустой или неглубокой загадкой. Последним творческим субъектом даже и последующих направлений остались Рильки и Прусты, точно *они* еще живы и это они опускались и портились и умолкали и еще исправятся и запишут. Что это сознают объединенья вроде персоналистов, в этом их заслуга. Это же сознание живет во мне. Вот что у меня намечено. Я хотел бы, чтобы во мне сказалось все, что у меня есть от их породы, чтобы как их продолжение я бы заполнил образовавшийся после них двадцатилетний прорыв и договорил недосказанное и устранил бы недомолвки. А главное, я хотел бы, как сделали бы они, если бы они были мною, т. е. немного реалистичнее, но именно от *этого*, общего у нас лица, рассказать главные происшествия, в особенности у нас, в прозе, гораздо более простой и открытой, чем я это делал до сих пор. Я за это принялся, но это настолько в стороне от того, что у нас хотят и привыкли видеть, что это трудно писать усидчиво и регулярно<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. М., 1992. Т. 5. С. 307.

<sup>34</sup> Там же. С. 444—445.

Совершенно ясно, что речь здесь идет о первых подступах к роману «Доктор Живаго».

На близость романа Пастернака к произведениям Пруста уже не раз указывалось. Особенно подробно и убедительно написала об этом сестра поэта Жозефина Пастернак. При всем различии двух писателей — жизненном, житейском, творческом — их сближает одинаковое по сути дела, по крайней мере очень сходное на глубинном уровне, представление об искусстве, непосредственность восприятия и ощущения жизни, настоящего и прошлого, сливающегося в единое целое, сближает отрицательное отношение к прямолинейному реализму, что не исключает адекватного воспроизведения действительности.

И для Пруста, и для Пастернака искусство было самой жизнью, не подменой ее и не загородкой от нее. Вот почему для обоих с темой творчества, темой искусства так неразрывно связана тема природы. Было бы слишком банальным говорить, какую большую роль играла природа в жизни и творчестве Пастернака. У Пруста, казалось бы, — все иначе: городской житель и тяжелый астматик, он, как мог, отгораживался от природы. Но избежать ее воздействия — не сумел. В его рецептивной эстетике природа оказывалась стабильным мерилom ценностей и — в известной мере — противовесом некоторым проявлениям обыденной жизни.

Для выросшего в музыкальной семье Пастернака, одно время даже колебавшегося, не зная, что выбрать — поэзию или музыку, последняя была не только высшим проявлением искусства, но в какой-то степени и частью природы. Вот, в частности, почему он так охотно и так удачно использует «природную» лексику для передачи сути музыкального произведения, самой субстанции музыки.

Избежав влияния Пруста, Пастернак пришел к сходному с прустовским взгляду на произведение искусства — взгляду, который оказался выраженным в сходных, если не одних и тех же терминах. Не всеохватная стихия воспоминания, не напряженные поиски в настоящем прошлого и в прошлом предвестий настоящего, столь важные для Пруста, насторожили Пастернака, заставили его захлопнуть роман Пруста «на пятой странице», а именно концепция искусства, чему на самом деле и посвящены все «Поиски утраченного времени».

Как мы помним, Пастернак заинтересовался Прустом в середине 20х годов, затем он вернулся к его творчеству в пору работы над «Доктором Живаго». Но у него был и третий период интереса к

Прусту, третий этап знакомства с его произведениями. Это всего несколько лет — между 1956 и 1960 годами. В это время близкий друг поэта французская русистка графиня Жаклина де Пруайяр де Белькур прислала ему издание «Поисков» в «Библиотеке Пляды», и теперь Пастернак смог, наконец, прочитать книгу Пруста не отрываясь, от доски до доски. Он читал Пруста, когда его собственный роман был уже завершен, когда был завершен и автобиографический очерк «Люди и положения», и в основном закончен последний поэтический цикл «Когда разгуляется». В качестве эпиграфа к циклу поэт взял фразу из «Обретенного времени»: «Книга — это большое кладбище, где на многих плитах уже не прочтешь стершиеся имена».

В какой-то мере это было осмыслением книги Пруста в свете своего собственного творчества — и одновременно — размышлением над своим собственным творчеством в свете произведений Пруста. Наиболее близко Пастернак подошел к творениям французского писателя не в своих книгах, а вот в этом внимательном и завороженном чтении. Мы, к сожалению, почти ничего не знаем о реакции (или реакциях) Пастернака — в его переписке с Жаклиной де Пруайяр о Прусте речь не идет, но можно с уверенностью сказать, что без твердого ощущения такой близости, такого ретроспективного влияния, столь долгого и заинтересованного чтения «Поисков» просто бы не состоялось.

Отношение к Прусту русских деятелей культуры, оказавшихся в эмиграции, не могло не быть отличным от отношения «советского», хотя и на Западе у автора «Поисков» находились как горячие сторонники, так и язвительные критики. Во-первых, оценка Пруста была лишена здесь нарочитой политической окраски, как это было в Советском Союзе, особенно в 30-е годы. Тем самым, речь шла прежде всего о литературе. Во-вторых, не могла не сказаться и окружающая литературная атмосфера: в конце 20-х и в 30-е годы во Франции, а затем и вообще в Европе, интерес к Прусту неизменно растет, книги его постоянно переиздаются, печатаются многочисленные работы о писателе, начинают появляться воспоминания, предпринимается попытка выпустить собрание его писем. Русские писатели и литературные критики, жившие в Париже, постоянно пребывали вот в такой обстановке разностороннего интереса к Прусту; они не могли подчас не испытывать воздействия творческих приемов автора «Поисков», иногда даже вопреки собственному желанию. Так или иначе, критики любили отме-

чать черты подражания Прусту, выискивая их даже там, где их могло и не быть.

Растущий общеевропейский интерес к Прусту привел к тому, что скорее всего самая первая публикация о Прусте на русском языке появилась как раз в эмигрантской печати, причем появилась почти за год до смерти писателя. Речь идет о содержательной и умной (именно умной!) статье «Зеркальное творчество (Марсель Пруст)», напечатанной в 1921 году в журнале «Современные записки». Ее автором был известный журналист, философ, музыкальный критик Борис Федорович Шлёйер (1881—1969). Таким образом, эта работа увидела свет раньше прекрасной статьи Владимира Вейдле (который, между прочим, будучи уже в эмиграции, продолжал обращаться к творчеству Пруста).

Известно, что в Париже время от времени устраивались литературные вечера, на которых выступали русские общественные деятели, критики, поэты. Порой в таких заседаниях принимали участие и французские литераторы. Так, в рамках «Литературных франко-русских собеседований» 25 февраля 1930 года состоялось посвященное Прусту собрание, на котором с докладом выступил известный философ и юрист Борис Петрович Вышеславцев (1877—1954), в частности, критиковавший Пруста за изображение камерного, «маленького мирка». В заседании приняли участие как русские, так и французские деятели культуры. Среди французов отметим Андре Моруа, Андре Мальро, Габриэля Марселя, брата писателя Робера Пруста. Из русских писателей в «собеседовании» приняли участие Н. А. Бердяев, И. А. Бунин, Б. К. Зайцев, М. Л. Слоним, Н. А. Тэффи и др. Все это — имена первой величины, и на их интерес к Прусту нельзя не обратить внимание. Вышеславцеву возражали, наиболее хлестко ответила ему Марина Цветаева, отметившая, в частности, что не бывает «маленьких мирков», бывают только «маленькие глазки». Цветаева, как и ее близкие друзья Рильке и Пастернак, была убежденной сторонницей творчества Пруста (она, между прочим, настойчиво сопоставляла с ним Пастернака, да и себя тоже). К сожалению, мы почти ничего не знаем о выступлениях других участников «собеседования».

Как видим, не все из эмигрантов-литераторов оценивали творчество Пруста однозначно положительно или даже восторженно. Так, например, в начале того же 1930 года журнал «Числа» провел анкету о Прусте. Свое мнение о французском писателе, находившемся то-

гда в центре внимания, высказали Марк Алданов, Георгий Иванов, Владимир Набоков (В. Сирин), Михаил Цетлин, Иван Шмелев. Разброс мнений был предсказуем. Крупнейшим писателем начала XX века назвали Пруста М. Алданов и М. Цетлин; И. Шмелев, не отрицая значительности творчества Пруста и масштаба его дарования, отнес писателя к уже прошедшей эпохе (что, между прочим, отчасти верно); Г. Иванов принял Пруста с некоторыми оговорками; В. Набоков от ответа практически уклонился.

Между тем, если в советской литературе Пруст не имел никакого отзвука, в литературе русской эмиграции получилось несколько иначе. Критики (в частности, В. Вейдле) справедливо указывали на влияние Пруста на отдельные произведения Г. Газданова, Ю. Фельзена, М. Осоргина, того же Набокова.

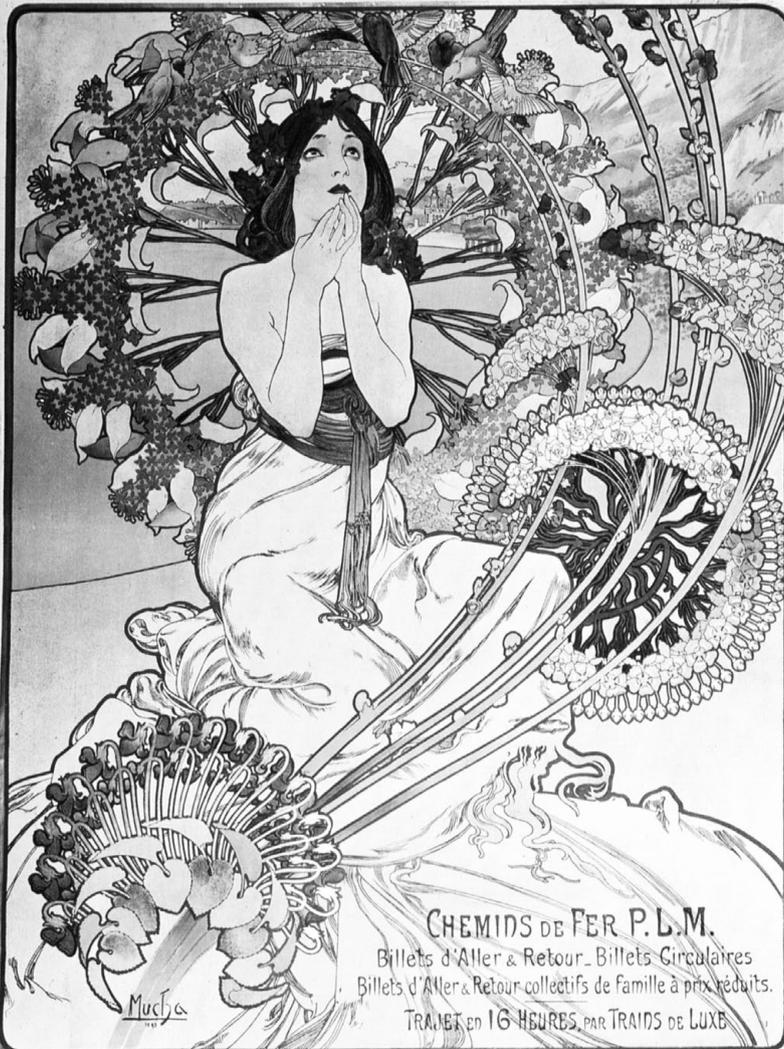
Последний в своем отношении к Прусту все время менял мнение, колебался, но пройти мимо автора «Поисков» не мог. Он вскользь упоминал прустовских персонажей и отдельные ситуации прустовских книг в некоторых своих ранних, «русских», романах («Подвиг», «Дар»); в пятидесятые годы он прочел американским студентам лекцию о Прусте, в которой подробно проанализировал — с точки зрения сюжета, стиля, общего замысла — роман «В сторону Свана», а вот в своем собственном романе «Ада» писал о Прусте иронически, подчас даже глумливо<sup>35</sup>.

Иные русские писатели, жившие как в СССР, так и за рубежом, даже предпринимая творческие поиски в сходных с Прустом направлениях, всячески отрицали какую бы то ни было общность с французским писателем, не видя никакого сходства между ним и собой (как Андрей Белый или Набоков). Сложнее получилось у Ивана Бунина. Речь идет о его романе «Жизнь Арсеньева», писавшемся на рубеже 20-х и 30-х годов. Фрагменты первого тома этой книги печатались в парижских газетах и журналах, издававшихся на русском языке в 1927—1929 годы. Отдельной книгой роман был напечатан в Париже в январе 1930 г., второй том вышел в Брюсселе в 1939 г. В 1936 г. Бунин признался П. М. Бицилли, что он только недавно прочитал Пруста и к ужасу своему понял, что в «Жизни Арсеньева» «немало мест совсем прустовских»<sup>36</sup>.

35 См., напр.: *Набоков В. Ада, или радости страсти*. М., 1996. С. 155.

36 См.: Рус. лит. 1961. № 4. С. 154.

# MONACO-MONTE-CARLO



CHEMINS DE FER P.L.M.  
Billets d'Aller & Retour - Billets Circulaires  
Billets d'Aller & Retour collectifs de famille à prix réduits.  
TRAIN ET en 16 HEURES, PAR TRAINS DE LUXE

OCTOBER, 1902

ONE SHILLING



CHARLES SCRIBNER'S SONS, NEW YORK. SAMPSON LOW, MARSTON & CO., Ltd., LONDON

Совершенно очевидно, что Бунин здесь не лукавит. Его сближает с Прустом попытка обрисовать формирование души героя, который открыт восприятию внешнего мира, восприятию необычайно острому и сильному. Вот почему начинает он с первых детских воспоминаний, с описания взаимоотношений с матерью и т. д. Но расхождений между двумя писателями значительно больше, чем сходства. Вот как пишет об этом современный исследователь творчества Бунина, комментируя его письмо к Бицилли:

В самом деле, «авангардистский» роман Пруста и «Жизнь Арсеньева» «консерватора» Бунина имеют, если внимательно присмотреться, некоторые приметные общие черты. У обоих писателей принципиальное совпадение героя и автора (что не мешает «Жизни Арсеньева» оставаться «автобиографией вымышленного лица»); у обоих — поток воспоминаний, где трудно вычленить сюжет в обычном его понимании; тема старения, утрат, смерти; идеализация аристократического, дворянского начала; предельная степень эстетизации, когда знакомые явления представляются не просто преображенными, но загадочно прекрасными; общая Бунину и Прусту явная ироничность, что всегда является следствием разочарования, утраты веры в каких-то давних кумиров. Зато если Пруст описывает механизм человеческого восприятия, то для Бунина главным остается выражение самой чувственности бытия. В отличие от Пруста, русский писатель находится «по эту» сторону реализма. Он эмоциональнее, если угодно, импрессионистичнее, — он стремится передать души вещей и явлений, с могучей силой изобразительности воссоздавая их внешнюю оболочку<sup>37</sup>.

Уделял ли Бунин в дальнейшем внимание Прусту — мы не знаем, хотя в дневниках его жены есть упоминания о чтении ею «Поисков утраченного времени», томики которых она брала у Мережковских и затем с ними (особенно с Э. Гиппиус) обсуждала. Нина Берберова в своей книге «Курсив мой» рассказывает о своем разговоре с Буниным о Прусте. Бунин был недоволен, что собеседница назвала Пруста «величайшим» писателем их времени. Между тем, близкий друг Бунина, Галина Кузнецова,

---

<sup>37</sup> Михайлов О. Н. Путь Бунина-художника // Лит. наследство. М., 1973. Т. 84. Кн. I. С. 40.

пыталась переводить Пруста, видимо, показывала свой перевод Бунину, но нет никаких сведений, как писатель отнесся к ее работе.

Г. Кузнецова перевод, очевидно, бросила и ничего не отдала в печать. В среде русской эмиграции Пруста, скорее всего, не переводили вовсе. Думается, на это были свои причины. Во-первых, все, кого Пруст мог заинтересовать, знали французский язык и могли читать, да и наверняка читали «Поиски» в оригинале; во-вторых, такой перевод, будучи издан, не имел бы спроса, тем более, было известно, что Пруста переводят в Москве и Ленинграде.

## 4

Пруста действительно переводили в Москве и Ленинграде, переводили на протяжении десяти или двенадцати лет (1926—1938), а затем наступило полнейшее, абсолютнейшее молчание, продолжавшееся тридцать два года (а если иметь в виду его главное произведение, то все тридцать пять лет).

История издания Пруста на русском языке сложна, драматична, а иногда и трагична. Она подчас неразрывно переплеталась с судьбами выдающихся людей, о некоторых из которых хотелось бы рассказать поподробнее.

Первым, кто всерьез обратился к переводу Пруста на русский язык, был Борис Александрович Грифцов (1885—1950). Человек блестяще образованный, автор книг по искусству, по теории и истории литературы (его работы «Теория романа», 1927; «Как работал Бальзак», 1937; «Психология писателя», 1923—1924 (издана лишь в 1988 г.) не утратили интереса и в наши дни), а также многочисленных переводов с французского и итальянского. В молодости Грифцов был сторонником идеи самоценности искусства, и тем самым — противником позитивизма; он проявлял явный интерес к иррациональному, к неожиданным и непредсказуемым движениям человеческой души и их отражению в литературе. Отсюда был естественен переход к изучению психологии творчества. Исповедальными мотивами и автобиографизмом отмечена повесть Грифцова «Бесполезные воспоминания» (1915; отд. изд. — 1923), кое в чем подготовившая его интерес к Прусту.

Грифцов был не только переводчиком Пруста, но прежде всего исследователем. Обратившись к переводу Пруста, он написал о нем осе-

нию 1926 г. большую статью, предназначавшуюся для одного из сборников ГАХН, но тогда публикация статьи не состоялась, и она смогла увидеть свет только в 1988 г. в книге «Психология писателя». Грифцова интересовали в 20-е годы воплощаемые в художественном творчестве проблемы психологии, им в основном и была посвящена статья. В ней он, например, писал:

На всем протяжении своей книги он открывает непостоянство человеческой психики, уничтожая самую мысль о какой бы то ни было нравственной ответственности человека, обнажает те импульсы, о которых не принято говорить не только вследствие условной морали, но и потому, что, будучи названы, они становятся еще влиятельнее; обследует искажения нормальной психики, одно любопытство к которым психиатрия признает нездоровым; обычное и явно ненормальное, существенное и самая вздорная ассоциация, минутно пронесшаяся сквозь ум, — все становится в один ряд, все равно обязательно, человек ни в какой степени не владеет собой, своими инстинктами и атавистическими пережитками<sup>38</sup>.

В статье проводились параллели между идеями Фрейда и Бергсона и творчеством Пруста, хотя, как полагал исследователь, труды первого писатель не знал (у Бергсона же он несомненно учился). Подобные сопоставления, естественно, мешали публикации статьи на протяжении многих лет.

В 1927 г. в издательстве «Недра» вышла книга Пруста «Под сенью девушек в цвету» в переводе Любови Гуревич при участии Софии Парнок и Грифцова; насколько велико было участие последнего в этом переводе — не очень ясно. Через год издательство «Academia» напечатало первую часть той же книги Пруста уже в переводе одного Грифцова. Томик открывался небольшим предисловием переводчика. В дальнейшем к переводам Пруста Грифцов не возвращался, целиком сосредоточившись на изучении и переводах произведений Бальзака.

Одновременно с Грифцовым к творчеству Пруста обратился Адриан Антонович Франковский (1888—1942), профессиональный переводчик, чьи работы отличала большая филологическая грамотность и безукоризненное владение тончайшими языковыми нюансами. Франковский

---

<sup>38</sup> Грифцов Б. А. Психология писателя. М., 1988. С. 258.

переводил много — Свифта, Стерна, Филдинга, Дидро, Бальзака, Дюма, Анри де Ренье, Роллана, Жида, Жюль Ромена, как видим, все писатели трудные, требующие и знаний, и изобретательности.

Стилистические установки Франковского-переводчика со всей определенностью выжились при работе над изданием Пруста. Его соратник Андрей Венедиктович Федоров (1906—1995) теоретик перевода и сам опытный переводчик, так рассказывал об их переводческих принципах в период работы над переводом Пруста:

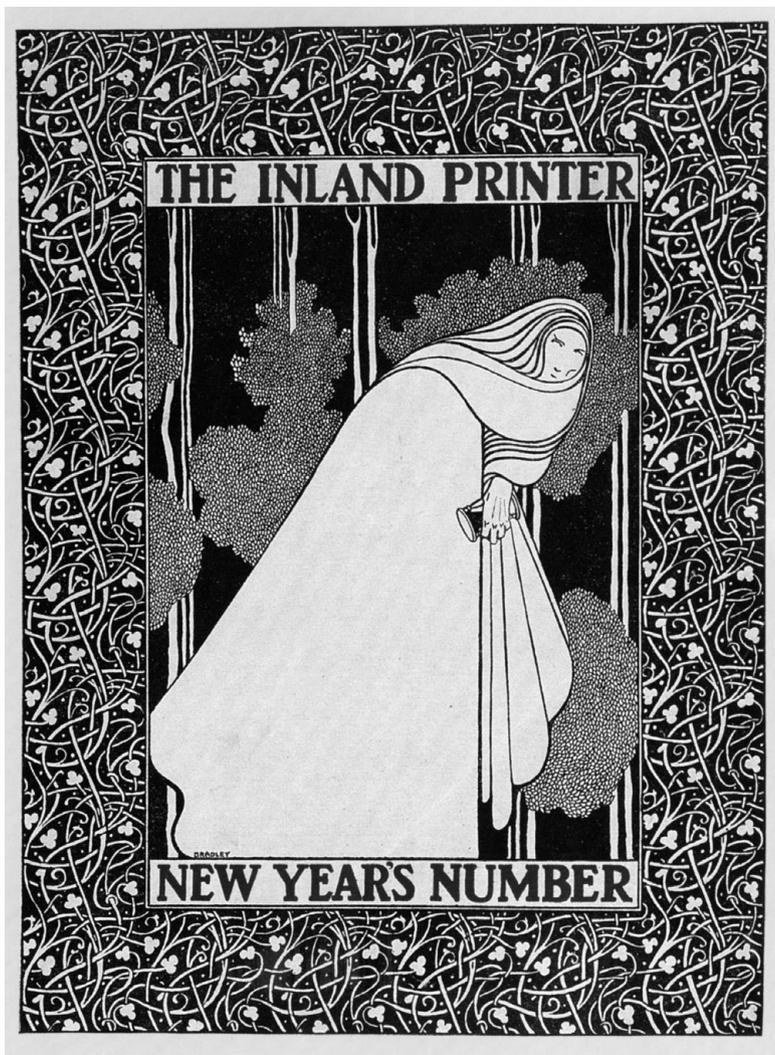
Мы считали невозможным упрощать, сглаживать, облегчать стиль Пруста, делать его более «приятным», чем он есть, и прежде всего, старались нигде не нарушать единство больших по объему и сложных по сочетанию частей, предложений, часто — необычных для французского языка, но составляющих неотъемлемую черту оригинала и отражающих характер творческого мышления: каждое из них соответствует целостному комплексу мыслей, деталей, образов, конкретной ситуации — определенному отрезку действительности<sup>39</sup>.

Такая установка невольно вела к буквализму. Особенно это затронуло синтаксис: для французского языка в большей мере свойственны длинные фразы и периоды, чем для русского. К тому же ряд трудных для понимания фраз Франковский и Федоров попросту опустили.

Роман Пруста «В сторону Свана» в переводе Франковского вышел тремя маленькими томиками в 1927 году в издательстве «Academia». Франковский вернулся к Прусту в 1934 г., когда по инициативе Луначарского начался выпуск собрания сочинений французского писателя. Для этого издания Франковский перевел три романа, два другие, «четные» («Под сенью девушек в цвету» и «Содом и Гоморра»), перевел А. В. Федоров. Однако переведенная Франковским «Пленница» в свет не вышла. Обычно считается, что этому помешала война, но есть сведения, что еще в 1940 г. первый экземпляр рукописи перевода и гранки набора были уничтожены «по идеологическим соображениям». Второй экземпляр машинописи случайно уцелел и был спасен Р. В. Френкель, натолкнувшейся на него в первые дни войны в опустевших комнатах ленинградского отделения издательства «Художественная литература».

---

<sup>39</sup> Федоров А. В. О переводчике // Пруст М. Пленница. СПб., 1998. С. 284.



Машинопись эта пережила блокаду, а вот переводчик ее не пережил — он умер от голода в феврале 1942 г.

В начале 70-х годов попытку издать «Пленницу» сделала редколлегия серии «Литературные памятники», но среди ее членов не обнаружилось единомышленников; особенно яростно выступал против издания Пруста Д. Д. Благой, который признавал у писателя «непревзойденное мастерство стилиста» (что, как известно, неверно), но его отталкивала «пряная

# CYCLES & ACCESSOIRES GRIFFITHS

The JOHN GRIFFITHS - CYCLE CORPORATION Limited  
PARIS - 45 avenue de LA GRANDE ARMÉE

MARQUE DÉPOSÉE  
J L C  
C  
STIRIET 92

эротика», наполняющая произведения Пруста (на самом деле Благой был большим ценителем и собирателем эротической литературы). Издание не состоялось. «Пленница» в переводе Франковского была напечатана только в 1998 году.

Еще до попыток издать «Пленницу» редколлегия «Литературных памятников» неторопливо и «академически» рассматривала предложение Н. М. Любимова издать в его переводе весь эпический цикл Пруста, все «Поиски утраченного времени». Но редколлегия слишком долго раздумывала и колебалась, и переводчик отдал уже переведенный первый том в другое издательство.

Об этом переводчике (ученике Б. А. Грифцова) и этом переводе следует рассказать особо, так как Любимов перевел больше всех — шесть томов из семи, — к тому же это была последняя работа большого мастера, работа, не доведенная им до конца и оборванная его кончиной. Добавим, что этот перевод издан уже четыре раза.

Николай Михайлович Любимов (1912—1992) в послевоенные годы стал у нас самым известным и самым авторитетным переводчиком прозы. Помимо очень большого числа переводов, он выпустил сборник статей о ряде видных русских писателей (от Фета до Пастернака) «Несгорающие слова» (1983), книгу размышлений о переводческом ремесле «Перевод искусство» (1977), театральные мемуары «Былое лето. Из воспоминаний зрителя» (1982), начал публиковать обширную книгу воспоминаний «Неувядаемый цвет». Однако жизнь его была проста, и на его долю выпало немало испытаний.

Сын провинциального землемера, рано умершего, Любимов детские и отроческие годы провел в крохотном городишке Перемышль Калужской губернии. В Москве он впервые побывал только в 1926 году. Он снова приехал сюда по окончании школы, поступил в Институт иностранных языков, законченный им в 1933 г., и еще до его окончания уже попробовал свои силы в переводе (начал он с Мериме). В студенческие годы Любимов жил в доме Ермоловой на Тверском бульваре, где в нешироком коридоре между шкафами стоял его маленький диванчик.

В октябре 1933 г. он был арестован и просидел во внутренней тюрьме ГРУ, а затем в Бутырской тюрьме до конца декабря. Так как обвинить его было не в чем, он был выслан из Москвы сроком на три года, но и позже жить в столице ему было негде, он ночевал у знакомых и

родственников, много времени проводил в Тарусе. Зарабатывал случайными переводами, ни от чего не отказываясь.

После окончания войны начинается его бурная и очень успешная переводческая деятельность. Он переводит классиков французской литературы — Мольера, Мариво, Бомарше, Мериме, Флобера, Мопассана, Доде, Франса и т. д., обращается к литературе испанской (Сервантес), итальянской (Боккаччо), немецкой (Шиллер), бельгийской (Де Костер, Метерлинка). Постепенно складываются, уточняются, усложняются и разнообразятся методы его переводческой работы; все это формируется в стройную и гибкую систему, в полной мере обнаружившую себя в переводе Пруста.

Как это часто бывает, многое закладывалось уже в детстве, когда его мать, школьная учительница французского языка, преподавала ему первые уроки перевода. Любимов вспоминал:

Моя мать не подозревала, что один из ее приемов воспитывает во мне переводчика. Она говорила отличным русским языком, сочетая литературность с озорной сочностью и дерзкой свежестью просторечия. Живым русским языком переводила она тексты, предлагавшиеся в учебниках, таким же языком приучала переводить и нас, все время действуя методом сравнения, методом оттенения. Она была врагом того, что много лет спустя будет мне особенно ненавистно в художественном переводе. <...> На простейших примерах моя мать доказывала, что буквальный перевод — не только перевод тяжеловесный, неуклюжий, корявый, дубовый, ранивший наше эстетическое чувство — это бы еще полбеды, — что буквальный перевод сплошь да рядом искажает смысл<sup>40</sup>.

Первым, что сформировало творческий облик Любимова как переводчика и писателя, было его провинциальное детство. Оно приобщило его к миру среднерусской природы, к стародавнему укладу жизни, к повседневному обиходу самых разных слоев общества — и провинциальной интеллигенции (врачей, землемеров, учителей и т. д.), и местных обывателей, и крестьян. Недаром позже Любимов писал:

Если б в моей жизни не было этого городка, этого сада, этой первой встречи с музыкой, то разве я мог бы перевести Пруста, разве я

---

<sup>40</sup> Любимов Н. Неувядаемый цвет. С. 88—89.

мог бы вжиться в Комбре с его тоже ведь задумчивой, тихоструйной, самобытной красотой, в этот малый мирок, живший жизнью не торопливой, не напряженной, но тем глубже впитывавшей в себя впечатления.<sup>41</sup>

Второе, связанное с этим неразрывно и органично, — это любовь к русской культуре. Это была даже не любовь, а принятие ее в себя, жизнь в ней и ею. Для Любимова было важно, что русская культура была высшим, вершинным воплощением и русской природы, и русского характера во всех его изломах и многогранности, и русской духовности. Этим определялись его пристрастия и предпочтения в области культуры. На первом месте была, конечно, литература. Любимов был поразительным, для человека его профессии, знатоком литературы русской. Количество им прочитанного — громадно. Обладая превосходной памятью, он помнил не только сюжеты прочитанных книг, но и наиболее емкие и броские фразы, помнил употребленные писателем эпитеты и т. д. Не приходится удивляться, что на произведениях русских писателей, многожды прочитанных, изученных, осмысленных, пережитых, он оттачивал свое чувство русского языка, что было ему необходимо как переводчику.

Любимов никогда не был за границей (возможно, из-за злополучного ареста 1933 года и нежелания в дальнейшем иметь какие бы то ни было дела с «органами»). Но вот что несколько странно: переводчик с европейских языков, он западную культуру знал не так глубоко и систематично, как русскую. Хорошо усвоив классику, особенно ту, что была популярна и широко издаваема в пору его молодости, литературу более «новую», тем более «модернистскую» он либо знал отрывочно и случайно, либо, хоть и знал, но относился к ней отрицательно.

Но с Прустом в этом отношении трудностей не возникало (или не возникало почти): сам французский писатель прочно стоял на «плечах» таких своих предшественников, как Стендаль, Бальзак, Флобер, Мопассан, Доде, а вот их Любимов знал неплохо, да и многих из них переводил, что бесспорно готовило его к переводу «Поисков утраченного времени».

Считается, что с особой охотой Любимов переводил произведения, где можно было разгуляться его словесной изобретательности, сочности, озорству. Это, конечно, верно. Прекрасный знаток русского на-

---

<sup>41</sup> Любимов Н. М. Перевод-искусство. 2-е изд. М., 1982. С. 46.

родного говора, переводчик умел находить нужный ему стилистический уровень, ритм, тональность, нужный словарь для передачи иноязычных текстов, не боясь обращаться к просторечиям. Но это — при переводе «Дон Кихота», «Декамерона», «Тартарена из Тараскона», «Гаргантюа и Пантагрюэля», «Легенды об Уленшпигеле».

Иные задачи приходилось решать переводчику, когда он обращался к писателям совсем иного склада: к Мериме, Флоберу, Мопассану, Франсу или Прусту. Здесь главным было — найти единственно нужное, единственно допустимое — в каждом конкретном случае — слово. Особенно определение, эпитет. Переводя Мериме, Флобера, Пруста и т. д., Любимов стремился прежде всего понять степень их стилистической свободы, их языковые пристрастия и установки и найти всему этому надежный и безусловный русский эквивалент. Причем, скажем, в случае с Прустом это не обязательно мог быть «поздний» Бунин, как иногда полагают, но и Пушкин, и Тургенев, и Апухтин-прозаик.

Если суммировать переводческие принципы Любимова, то можно выделить их три составляющих. Это безупречное понимание переводимого текста (понимание глубинное, не только слов, но и смысла в масштабах всего произведения), точный выбор его русского соответствия, свободное обращение с русским языком при неуклонном соблюдении его грамматических и разговорных норм. В этом Любимов был учеником Грифцова; он так вспоминал о его переводческих позициях:

Он часто говорил, что нет ничего страшнее серого перевода. Пусть в переводе будут смысловые неточности, даже грубые ошибки, — их легче всего углядеть и устранить. Пусть перевод грешит излишней цветистостью языка. С течением времени вкус и опыт научат убирать лишние мазки. Только не серость! Только не безликость! И только не буквализм!<sup>42</sup>

Когда около 1970 года Любимов приступил к переводу Пруста, он был вполне к этому готов: за плечами был гигантский многолетний опыт, накопленные умение и мастерство. Обращение к Прусту было несомненным подвигом, и дело тут не в необъятных размерах прустовского цикла и текучей неуловимости его стиля. Своим переводом Пруста Любимов пробил стену молчания, невежества и лжи, возведенную у

---

<sup>42</sup> Любимов Н. Неувядаемый цвет. С. 277.



нас вокруг имени и творчества этого писателя (ведь тогда серьезное изучение Пруста еще только начиналось).

Любимов тщательно готовился к этой работе: он внимательнейшим образом прочитал Пруста, с выписками в специальные тетрадки трудных случаев, с попытками перевода — опять-таки в особых тетрадках — отдельных повествовательных пассажей, фраз, даже слов. Другие тетрадки содержали критические заметки по поводу перевода предшественников, особенно Франковского и Федорова, — Любимов хотел учиться на чужих ошибках, но и отмечал чужие же удачи.

За публикацию перевода взялось издательство «Художественная литература». Поначалу работа шла хорошо: в 1973 году вышел первый том, в 1976-м — второй, в 1980-м — третий. А затем наступил переворот. Перевод «Содома и Гоморры» был готов летом 1982 года. Книга же с ханжескими цензурными изъятиями — вышла лишь в 1987-м. Затем издательство долго тянуло с заключением договора на перевод «Пленницы», хотя Любимов, увлеченный прозой Пруста, завершил

перевод в 1988 году. И опять ему пришлось долго, больше полугода, ждать договора на «Беглянку». Нет, то была не злонамеренная медлительность «Художественной литературы», а просто привычная бесцеремонность недавнего монополиста...

В результате на этот раз работа двигалась медленно и трудно, ведь столько лет было украдено, последних лет, возможно, то были годы наивысшей творческой зрелости. Переводчик уже не летел по тексту, как раньше, а тяжело шел по нему, постепенно проникаясь к этому тексту раздражением, даже неприязнью. Любимов жаловался на головные боли, головокружение, усталость — вина в этом Пруста. Лечивший его врач-невропатолог советовал работу прекратить. В начале октября 1992 года она была прекращена. Не был переведен конец книги — совсем, а по всему тексту — особенно по второй половине «Беглянки» — были разбросаны многочисленные купюры (пропускались обычно длинные и действительно подчас скучноватые описания). А через два с половиной месяца, 22 декабря, Николая Михайловича не стало.

В конце работы он наверняка чувствовал, что не дотянет, и решил схитрить: написал краткое послесловие, где сказал все-таки неправду: что роман Пруста незавершен, что это вообще только черновик, что в тексте полно недописанных фраз, что даже специалисты-французы не могут разобраться в смысле некоторых пассажей... Дело было отчасти поправимо: помогавшая Любимову Татьяна Сикачева взялась заполнить купюры, также можно было исправить ошибки и описки (например, пересадить Альбертину с мотоцикла на велосипед), но нельзя было придать переводу большую энергичность и устранить следы торопливости и усталости. К весне 1993 г. рукопись была вполне подготовлена.

И тут случилось непредвиденное. В готовившем книгу издательстве «Крус» произошел раскол и обе группы решили издавать «Беглянку» самостоятельно. Но договор у составителей был лишь с одним «Крусом», второй, который представлял А. В. Маркович, юридических прав на рукопись не имел. Не получив ни полного текста, ни комментариев, он кинулся к вдове Любимова, человеку в литературных делах не очень искушенному, и убедил ее, что «другой» «Крус» нарушает авторскую волю переводчика, хотя у издательства был договор с Любимовым о выпуске романа Пруста в его переводе, но переводе полном, а не урезанном, не фальсифицированном. В результате одновременно вышли две «Беглянки», а несговорчивая вдова и по сей день не позволяет из-

давать книгу с восстановленными заполненными купюрами на своих местах (так случилось, например, с издательством «Амфора»).

Перевод шести томов Пруста, сделанный Любимовым, переиздается и еще, наверное, не раз будет переиздаваться. Правда, он нуждается во внимательном просмотре и проверке. Дело в том, что работа над переводом продолжалась более двадцати лет и начиналась тогда, когда еще не существовало трех новейших французских изданий «Поисков» — десяти томного (1984—1987), трех томного (1987) и четырех томного (1987—1989). Первые тома вообще переводились по изданиям случайным, совершенно неавторитетным. Но основа у любимовского перевода добротная, и заменять этот перевод другим, о чем иногда поговаривают, нет необходимости (возможно, лишь «Беглянку» следовало бы тщательно проверить и попытаться отредактировать).

Что касается важнейшей части прустовского цикла — его завершения и идейной «развязки» — «Обретенного времени», — то появление перевода этой книги долго оставалось под вопросом, но затем почти одновременно вышло два перевода романа. Московское издательство «Наталис» выпустило перевод некоего А. И. Кондратьева (как оказалось, это псевдоним), санкт-петербургское издательство «Инапресс» напечатало перевод А. Смирновой. Первый из этих переводов был выполнен до такой степени неквалифицированно, что потребовалось его сильно отредактировать, настолько сильно, что переводчик, несогласный с редакционной правкой, отказался поставить свое подлинное имя (откуда и псевдоним). Однако, даже такое редактирование дела не спасло: перевод не свободен от ошибок, а подчас просто сбивается на пересказ. Перевод дипломанта литературной премии «Триумфальная арка» Аллы Смирновой (так она представлена на обороте титула книги) много лучше и профессиональнее, переводчица явно ориентировалась на уроки А. А. Франковского, но, возможно, поняла их слишком буквально. Она не всегда справляется со свойственными Прусту длинными и сложными фразами, путается в них и подчас забывает о сказуемом, действительно затерянным у Пруста внутри предложения, осложненного большим числом придаточных. По непонятным причинам переводчица отошла от принятых А. Франковским (и Н. Любимовым) написаний «Вентейль» и «Андре», заменив их необязательным «Вентей» и совершенно невозможным «Андреа». Вместе с тем заметим, что нельзя не одобрить возвращение к «Шарлюсу», вместо «Шарлю» у Н. Любимова, и особенно

к «Камбремер», что Н. Любимов заменил на безвкусное «Говожо», желая обыграть не вполне приличные ассоциации, вызываемые этой фамилией. Мы можем вскоре увидеть и еще один перевод «Обретенного времени»: по крайней мере Н. Любимов «завещал» эту работу очень плодовитому и энергичному переводчику Валерию Никитину.

## 5

Как мы уже говорили, Н. М. Любимов приступил к переводу «Поисков утраченного времени» в пору возобновления у нас интереса к творчеству Пруста и появления первых посвященных ему серьезных работ.

Выявить какую-то внятную периодизацию этого процесса вряд ли возможно: здесь не было поворотных моментов и осязаемых рубежей (начало «перестройки» или отмена пресловутой статьи конституции о руководящей и направляющей роли коммунистической партии на изучении Пруста, видимо, никак не отразились). Освоение творческого наследия Пруста, совпавшее со все-таки непростыми попытками его перевода, было постепенным, длительным и выражалось в «наращивании результатов», в расширении и углублении сферы исследований.

Этому в общем-то не мешал тот факт, что Пруст долгое время оставался в составе на все лады порицаемой обоймы модернистов, вместе с Джойсом и Кафкой; зафиксировать все подобные упоминания, как правило, совершенно необязательные и проходные, нет ни возможности (настолько они часты), ни смысла: их обязательный, «отписочный» и потому ничего не говорящий характер очевиден. Литературные проработчики «старой школы» (Я. Эльсберг, М. Храпченко, И. Анисимов) продолжали писать — мимоходом, без хотя бы самого примитивного анализа — о разрушении личности у Пруста, об ассоциативности его образного строя, о писателе как ярчайшем представителе «потока сознания» (что якобы не могло не губить реалистическую литературу).

Более вдумчивые и самостоятельно мыслившие литературоведы искали новых подходов и дефиниций. В этом отношении очень показателен и поучителен пример В. Днепрова. Начиная с 1961 года он много писал о Прусте, напечатал очень удачную статью «Искусство Марселя Пруста» (1973), в каком-то смысле подготавливающую советского читателя к вы-

ходу нового перевода «Поисков». И хотя от работы к работе В. Днепроv настаивал на субъективизме писателя, от работы же к работе степень этого субъективизма уменьшалась, и все в большей мере обнаруживалось психологическое и особенно аналитическое мастерство Пруста.

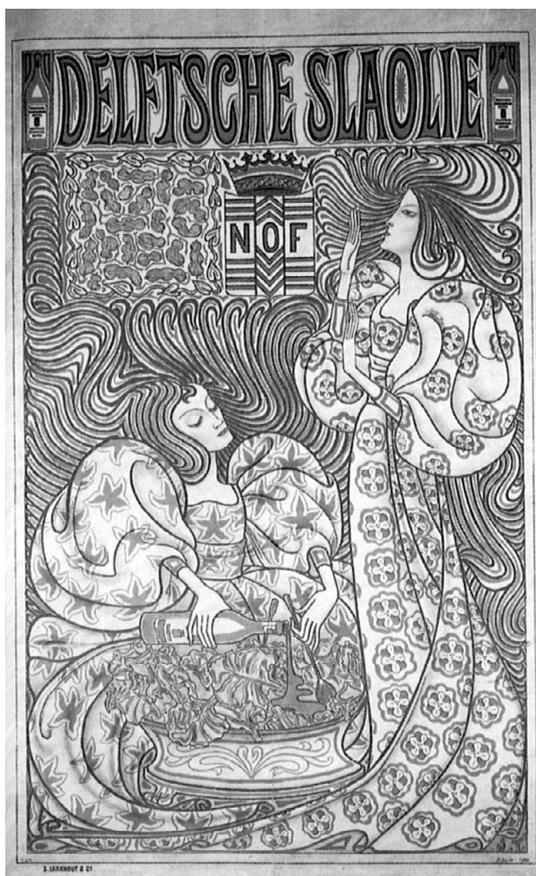
Вместе с тем, небольшие «события» в трудной русской судьбе Пруста все-таки происходили. Одно из них связано с появлением очередного тома академической «Истории французской литературы» (1963), где была помещена посвященная Прусту глава, написанная Э. М. Потаповой. В этой главе творчество французского писателя было рассмотрено достаточно подробно, серьезно, с явной установкой на объективность и очень доброжелательно. В главе развенчивались устойчивые мифы о снобизме писателя, о пресловутой пробковой комнате, о бессюжетности «Поисков утраченного времени» и анализировались повествовательные приемы Пруста, образный строй его книг, их стилистика. Написанная свежо и увлеченно, глава вызвала при обсуждении ее рукописи в Институте мировой литературы даже не оживленную, а ожесточенную дискуссию, так как не все из авторского коллектива издания были готовы отказаться от старых предвзятых суждений о Прусте. Однако его творчество трактовалось в главе как одно из вершинных достижений модернизма в его противостоянии «подлинному» реализму.

Несколько позже, в 1965 году, была успешно защищена первая в СССР диссертация о Прусте. Ее автор М. В. Толмачев был все-таки вынужден рассматривать творчество писателя в свете «кризиса французского модернистского романа 1920-х гг.». В рамках модернизма, в рамках литературы «потока сознания», творящего лишь иллюзию и оторванного от жизни, было проанализировано творчество Пруста в глубокой и тонкой работе С. Г. Бочарова, «Пруст и “поток сознания”» (1967), также ставшей новым шагом вперед в изучении Пруста. Высоко оцененная творчество писателя и его вклад в мировую литературу. С. Бочаров не мог еще избежать осторожных оговорок; он, например, писал:

В отрицании пассивной роли человека как «следствия» жизненного порядка — весь смысл творения Пруста, его генеральная идея. В романе Пруста — творческое сознание, но сотворяет оно эстетическую иллюзию<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> Бочаров С. Г. Пруст и «поток сознания» // Критический реализм XX века и модернизм. М., 1967. С. 232.



В небольшой книге Л. Г. Андреева (1968), первой книге о Прусте на русском языке, творчество писателя было жестко поставлено в рамки последующего развития французской литературы, было как бы оценено по «результатам» и «следствиям». Вот почему в работе так много места было уделено восприятию Пруста представителями французского «нового романа» (М. Бютор, Н. Саррот и др.). Основное произведение писателя — «Поиски утраченного времени» — проанализировано в книге довольно сжато. И как дань старым оценкам, все время идет речь о слабости и ограниченности Пруста, что не мешает автору книги писать о продуманности и взвешенности структуры «Поисков», о том, что поток воспоминаний у Пруста лишь внешне хаотичен и непредсказуем, о верности психологического и социального анализа.

Интересные наблюдения, касающиеся творческого метода Пруста, содержатся в статьях Ю. С. Степанова, в книгах Л. Я. Гинзбург «О психологической прозе» (1971), «О литературном герое» (1979), «Литература в поисках реальности» (1987) и др. Кое-что заставляет вспомнить давнюю статью В. Вейдле, на которую, конечно, нет ссылок; просто вдумчивый, непредвзятый, «честный» подход к Прусту неизбежно приводит к сходным наблюдениям и выводам.

Особо следует остановиться на предисловии Б. Л. Сучкова к первому тому «Поисков» в переводе Н. Любимова (1973). Обычно считается, что это всего лишь номенклатурное «прикрытие», без которого издание просто не смогло бы осуществиться. Действительно бы не смогло, но статья преодолевает эти узкие задачи. Автор постоянно говорит о реалистическом характере произведений Пруста, главная книга которого заключала в себе

...объективную и реалистическую картину общественной жизни. Образы и герои его романа не были проекцией личности писателя, масками его души, а представляли собой совокупность и систему характеров, отличающихся не только реалистической объемностью и жизненностью, но и высокой типичностью<sup>44</sup>.

В статье нет и следа от мифа о снобизме Пруста и о его преклонении перед аристократией (как помним, это была любимая идея А. В. Луначарского), напротив, в изображении аристократии отмечается сатирическое мастерство писателя и трезвая зоркость его взгляда как наблюдателя и судьи окружающей его действительности. Исследователь подчеркивает глубину и непредвзятость его социальных оценок:

Для реалистической манеры Пруста свойственна отчетливость социального анализа общества и внутриобщественных отношений. Он сознает и не питает на этот счет никаких сомнений, что так называемая человеческая сущность, которую декадентское и нереалистическое искусство рассматривало как нечто самодовлеющее, независимое от социальных условий, на самом деле этими условиями определяется<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> Сучков Б. Марсель Пруст // Пруст М. По направлению к Свану. М., 1973. С. 11.

<sup>45</sup> Там же. С. 16.

В этой связи указывается и на свойственную Прусту внутреннюю логику, определяющую психологию, движения души его героев, свойственные им «перебои чувств». С принципом релятивности связывает Б. Сучков и важнейшую для Пруста тему воспоминания, лишенного хаотичности и алогичности.

Непредвзятость, неожиданность ассоциации, — пишет автор статьи, — сообщает воспоминанию силу непосредственно переживания, позволяет перекинуть мост из прошлого в настоящее и как бы изымает человека из потока времени, позволяя человеку ощутить цельность собственной прожитой жизни, ее единство<sup>46</sup>.

И лишь в конце предисловия, видимо, вспомнив о стоящей перед ним задаче номенклатурного «прикрытия», Б. Сучков написал:

В целом эстетика Пруста обращена к реальности, почему его роман обрел ценность, художественную значимость и оказался способен запечатлеть психологию и нравы общества, ставшего для Пруста объектом анализа. Но очевидны и границы его реализма, утрата Прустом полноты исторического мышления, достигнутого критическим реализмом, связанным с демократическими устремлениями эпохи создания романа Пруста. Сосредоточившись на изображении психологии и частной жизни частного человека, Пруст слишком много не желал видеть в живой истории. Но заключенного в его романе содержания достало на то, чтобы подтвердить непреложный исторический факт: буржуазное общество начало утрачивать время своего исторического бытия, и процесс этот неостановим<sup>47</sup>.

Известно, сколь большое место заняли в сознании Пруста философские идеи, построения, теории его времени (имена Фрейда и Бергсона неизбежно возникают в любой серьезной работе, посвященной автору «Поисков утраченного времени»). Не приходится удивляться, что и наши философы заинтересовались его творчеством. Начиная с 1984 года появляются серьезные исследования о Прусте, написанные известным ученым В. А. Подорогой, который дал глубокое истолкование приемов автобиографического анализа в творчестве писателя. В 1993 году увидела свет первая работа о Прусте Мераба

---

<sup>46</sup> Сучков Б. Марсель Пруст. С. 27.

<sup>47</sup> Там же. С. 30.

Мамардашвили. Он обратился к творчеству писателя в самом начале 60-х годов, и с той поры Пруст стал его постоянным спутником. В 1982 году он начал читать о нем лекции; так постепенно сложился их обширный курс, изданный посмертно, в 1995 году. Вряд ли стоит подробно анализировать эту интереснейшую книгу, отметим лишь, что она несет на себе печать «лекционности» — она полна разговорных интонаций, неизбежных при общении со студентами, есть в ней следы «медленного чтения», неторопливого истолкования прустовского текста, либо последний служит подкреплением и основой самых общих философских построений автора.

В 1987 году появляется первая работа о Прусте А. Н. Таганова, ныне профессора Ивановского государственного университета. За ней последовали другие: более двух десятков статей, небольших заметок, наконец — книга «Формирование художественной системы М. Пруста и французская литература на рубеже XIX—XX веков» (1993). Исследователь упорно и систематично изучает различные аспекты творческого наследия Пруста, от, казалось бы, частных до существенных и кардинальных, что дает ему возможность, углубившись в книги Пруста и его эпоху, создать убедительную концепцию эволюции творчества писателя, суммарно изложенную в предисловии к первому тому «Поисков утраченного времени», выпущенному Санкт-Петербургским издательством «Амфора» (1999).

Исключительный интерес представляет обращение к творчеству Пруста одного из самых одаренных поэтов наших дней Александра Кушнера. Для него Пруст — не просто «любимый романист», а его книга — увлекательный, но «запутанный роман». Пруст вдохновил поэта на создание большого цикла стихотворений, которые, однако, не собраны воедино, а рассыпаны по его разным книгам. В «свете Пруста» Кушнер увидел и знаменитое полотно Вермеера в Гаагском музее, и вросшие в землю «увитые плющом» бретонские церковки. Не менее значительны суждения Кушнера о Прусте, которые мы находим в его эссе и статьях. При всей профессиональности подхода, при всем знании Кушнером творческого наследия французского писателя, это суждения и оценки прежде всего поэта, и этим они как раз и ценны.

Другой знаменитый поэт, Иосиф Бродский, назвал в 1991 году Пруста первым среди шести вершин литературы XX века:

В этот зимний день в конце первого года последнего десятилетия двадцатого века я вглядываюсь в наше столетие и вижу шесть замечательных писателей, по которым, я думаю, его запомнят. Это Марсель Пруст, Франц Кафка, Роберт Музиль, Уильям Фолкнер, Андрей Платонов и Сэмюэль Беккет. Их легко различить с такого расстояния: они вершины в литературном пейзаже нашего столетия; среди Альп, Анд и Кавказских гор литературы нынешнего века они настоящие Гималаи. Более того, они не уступают ни дюйма литературным гигантам предыдущего века — века, установившего планку<sup>48</sup>.

Итак, в настоящее время Пруст прочно вошел в сферу интересов российских теоретиков и историков литературы; обращение к нему лишено теперь сенсационности, эпатажа и снобизма. Он вошел и в сферу интересов русских читателей, о чем свидетельствуют столь частые переиздания его произведений (сошлемся, например, на несомненный коммерческий успех публикаций издательства «Амфора», хорошо подготовленных и удачно оформленных). Неудивительно, что начали выходить переводы французских работ — Ж. Ф. Ревеля, Кл. Мориака, Ж. Делеза. Поток посвященных ему исследований не иссякает: только что появились новые статьи А. Н. Таганова, Т. В. Балашовой, С. Г. Бочарова, Н. И. Стрижевской, другие наверняка «на подходе». Пруст настолько сделался привычным и «своим», что даже стало возможным заносчиво относить его к «дутым величинам», как это сделал пару лет назад один известный литературовед, отвечая на анкету журнала «Иностранная литература»<sup>49</sup>. Подобная оценка — не что иное, как подтверждение слов Георгия Адамовича, сказанных еще в 20-е годы, о том, что Пруст «будет любим в России».

---

<sup>48</sup> Бродский И. По ком звонит осыпающаяся колокольня: Доклад на юбилейном Нобелевском симпозиуме в Шведской академии 5—8 декабря 1991 года // Иностран. лит. 2000. № 5. С. 244.

<sup>49</sup> Мировая литература: круг мнений // Иностран. лит. 1998. № 7. С. 246.

## ГЛАВА ПЕРВАЯ

### СЮЖЕТ

#### 1

В произведении достаточно большом по своему, так сказать, «физическому» размеру (а книга Пруста — это не меньше 3500 обычных книжных страниц), в произведении, обладающем внушительной временной протяженностью (а прустовские «Поиски» охватывают примерно столетия — от конца 60-х или самого начала 70-х годов XIX века до окончания Первой мировой войны) не может быть какого-то единого, простого сюжета, основанного на едином же конфликте; сюжет подобного произведения неизбежно членится на некие части, отрезки, блоки, распадается на несколько самостоятельных сюжетов, развивающихся параллельно, но между собой связанных, порой тесно соприкасающихся, даже в какие-то моменты сливающихся, и все-таки во многом автономных. В произведениях больших по своему размеру и творческим задачам автора отдельные сюжеты можно выделить — при пересказе — и изложить отдельно. Так, например, в «Войне и мире» «сюжет Пьера Безухова» настолько самостоятелен, что может быть даже издан в виде дайджеста; это же можно сказать и о «сюжете Ростовых», «сюжете Болконских», «сюжете Наполеона» и т. д. Важно отметить, что при анализе «Поисков утраченного времени», сюжетики этой книги и изменение основания описания меняет смысл, направленность, фабульное наполнение конкретного сюжетного пласта.

Так, мы можем рассматривать сюжет книги Пруста с точки зрения личной судьбы героя-Рассказчика, сначала мальчика, затем подростка, потом соответственно юноши, человека, приближающегося к порою первой зрелости, а в конце книги — уже человека стареющего, которого подчас начинают не сразу узнавать его бывшие знакомые. Судьба героя как основной сюжет книги прослежена в «Поисках» достаточно детально, хотя и с некоторыми противоречиями и лакунами. Не приходится говорить, что это сюжет центральный, главный, Сюжет-1. Этот сюжет заведомо «открыт» — у него нет и не может быть конца.

При иной точке зрения сюжет «Поисков» может быть описан как история развития светского (по преимуществу) общества, как история его все убыстряющейся трансформации, что находит отражение, с одной стороны, в эволюции ведущих персонажей, то есть в «истории» их личных судеб, и, с другой стороны, в картине изменения общества в целом, вне прямой зависимости от конкретных, частных судеб. Для Пруста, как нам представляется, этот сюжет обладает несомненной исчерпанностью, завершенностью, хотя существование самого общества и его отдельных составляющих, естественно, продолжается. Поэтому мы полагаем, в отличие от довольно распространенной точки зрения, что книга Пруста безусловно закончена (но об этом — в своем месте).

Вполне очевидно, что мы можем выделить в этом втором сюжете множество малых и/или микросюжетов, в которых прослеживаются судьбы отдельных действующих лиц. Иногда эти сюжеты переплетаются с основным, с «сюжетом главного героя», являясь как бы его частью, но и сохраняя несомненную автономность, но порой «сюжет персонажа» может быть совершенно отделен от «сюжета главного героя»; это может произойти по крайней мере в двух случаях: когда «сюжет персонажа» предшествует «сюжету главного героя» и когда «сюжет персонажа» разворачивается при полном сюжетном отсутствии героя-Рассказчика. Предшествование, в свою очередь, может быть двояким: как вкрапление упоминаний о каких-то отдельных событиях прошлого, происходивших до выхода героя на сцену (но это именно сюжетные вкрапления и не более того) и как связный, достаточно пространственный и, что очень важно, сюжетно завешенный рассказ о судьбе персонажа вне участия Рассказчика (совершенно очевидно, что мы имеем в виду «любовь Свана», вторую часть первого тома «Поисков», где описываются события, происходящие еще до появления главного героя на свет).

Мы знаем, что в последнее время вошли в употребление понятия «магистрального сюжета»<sup>1</sup> и «метасюжета»<sup>2</sup>, что по сути дела поч-

---

<sup>1</sup> Термин предложен Л. Е. Пинским, сначала в его книге об исторических хрониках и трагедиях Шекспира (см.: *Пинский Л. Шекспир: Основные начала драматургии*. М., 1971. С. 101—102), затем в других работах исследователя, прежде всего в статье 1975 г. «Магистральный сюжет комедий Шекспира» (вошла в книгу: *Пинский Л. Магистральный сюжет*. М., 1969. С. 49—70).

<sup>2</sup> См.: *Андреев М. Л. Метасюжет в театре Островского*. М., 1995.

ти одно и то же. Обычно говорят о «магистральном сюжете» жанра. Л. Е. Пинский по этому поводу писал:

*Магистральным сюжетом* жанра (или жанровым сюжетом), вообще говоря, следует назвать то единое и характерное в действии и персонажах всех образцов жанра, то внутренне родственное в этих образцах, в чем обнаруживается концепция жанра у их творца, у художника<sup>3</sup>.

И затем:

Магистральный сюжет — это то коренное, субстанциональное в фабуле, характерах, построении и т. д., что как бы стоит за отдельными произведениями некоей целостностью, проявляясь, видоизменяясь в них — «явлениях», модификациях, вариациях жанра — при сопоставлении этих произведений, «в контексте» художественного творчества и читательского восприятия<sup>4</sup>.

И наконец:

...достаточно ощутимо единство магистрального сюжета во всех романах Тургенева от «Рудина» до «Нови», но — помимо черт авторски индивидуальной манеры — нет такого ощутимого единства в типе романов «Война и мир», «Анна Каренина» и «Воскресение» Л. Толстого. Как правило, понятие магистрального сюжета плодотворнее в применении к старым (до эстетического переворота эпохи романтизма) мастерам, исходившим из более или менее твердых, общепринятых в литературной или народной традиции, норм жанра, чем применительно к писателям XIX—XX вв., более свободным с этой стороны, заведомо экспериментирующим<sup>5</sup>.

Относительно последнего суждения отметим, что чем большее число произведений вовлекается в анализ, тем обобщенней, приблизительней, расплывчатей будет формулировка «магистрального сюжета». Так, если ограничиться тремя произведениями Тургенева — повестями «Ася», «Вешние воды» и романом «Дым» (которые могут показаться почти вариациями одного и того же сюжета), — то определение дан-

---

<sup>3</sup> Пинский Л. Магистральный сюжет. С. 50.

<sup>4</sup> Там же. С. 51.

<sup>5</sup> Там же.

ного «магистрального сюжета» будет одно, если же начать постепенно расширять круг рассматриваемых произведений, то есть подключать к анализу, скажем, «Первую любовь», «Три встречи», «Рудина», «Накануне», «Отцов и детей» и т. д., то при введении каждого нового произведения исходное определение «магистрального сюжета» будет каждый раз не просто расширяться, но и существенно меняться. Л. Е. Пинский был совершенно прав, утверждая, что невозможно сформулировать «магистральный сюжет» трех романов Льва Толстого, а вот все шесть романов Мопассана — от «Жизни» до «Нашего сердца», — при всей их несхожести и с сюжетной точки зрения индивидуальности — легко уложатся в одно определение «магистрального сюжета». Это же можно сказать и, к примеру, о романах Пьера Бенуа — от «Атлантиды» и «Кенигсмарка» до «Дороги гигантов» и «Владелицы ливанского замка» (отсюда выпадет лишь маленький роман Бенуа «Забытый» — из-за его автопародийного, иронического характера). Точно также легко сформулировать «магистральный сюжет» серьезной драматургии Чехова.

Сложнее обстоит дело с произведениями, которые сами по себе в той или иной мере автономны, но в то же время являются частями некоего большего целого (это относится к трилогиям — «Три мушкетера» и т. д. Дюма, «Финансист», «Титан», «Стоик» Драйзера, «Хождение по мукам» Алексея Толстого, — к тетралогиям и т. п.). И уж совсем сложно (но все-таки не невозможно) вычленить «магистральный сюжет» для двадцатитомной серии «Ругон-Маккары» Золя — настолько эти произведения подчас несопоставимы друг с другом (скажем, «Разгром» и «Жерминаль», с одной стороны, «Нана» и «Страница любви», с другой). Между тем и по замыслу автора, и в читательском восприятии эти двадцать романов составляют несомненное целое. Но их единство не столь безоговорочно и тесно, что позволяет воспринимать их как части некоего одного произведения.

Итак, «магистральный сюжет» может быть сформулирован применительно к группе произведений, однородных в жанровом, отчасти в тематическом, структурном смысле, но не обязательно принадлежащих перу одного автора; впрочем, хронологически такие произведения не должны далеко отстоять друг от друга. Как же быть в случае с Прустом? Поставим вопрос иначе: что перед нами, одно большое (очень большое) произведение, писавшееся на протяжении почти пят-

надцати лет, или цикл романов, с одним главным героем, одним набором персонажей (при их несомненной перегруппировке от книги к книге)? Посильный ответ на этот вопрос будет дан ниже, сейчас же отметим, что с точки зрения Пруста он писал (и написал) одну книгу, которую было бы желательно (опять-таки с точки зрения автора) напечатать в одном томе (что, между прочим, было недавно сделано одним из парижских издательств; правда, этот том-монстр не содержит никакого научного аппарата, в отличие от обычных современных изданий «Поисков утраченного времени»). Однако для простоты изложения мы будем называть «романами» имеющие самостоятельные названия семь частей «Поисков» (что совпадает и с современной издательской практикой), хотя структура книги Пруста несколько иная; во-первых, она в ходе работы писателя менялась, во-вторых, можно говорить и не о семи, а о пяти частях эпопеи Пруста.

Видимо, несомненное единство книги лишает нас возможности сформулировать ее «магистральный сюжет». Перед нами наверняка несколько сюжетов — это «сюжет главного героя», «сюжет светского общества», «сюжет создания книги». Из Сюжета-2 («светского общества») могут быть вычленены сюжеты ведущих персонажей (Шарлюса, Сен-Лу, Блока, Германтов, Альбертины и т. д.; «сюжет Свана» занимает особое место, что соответствует особенностям трактовки этого характера Прустом).

Помимо этих сюжетов в «Поисках утраченного времени» присутствует некий «сюжет-лейтмотив»; он пронизывает всю книгу, причем, как в «Болеро» Равеля, этот «лейтмотив» сначала еле заметен, еле слышим, чтобы к концу произведения звучать в полный голос.

## 2

Казалось бы, «сюжет главного героя» — это основной, едва ли не единственный сюжет «Поисков утраченного времени». В самом деле, благодаря повествованию от первого лица, Рассказчик все время на сцене, и мы слышим только его голос. Только его голос, когда он воспроизводит речь Шарлюса, Леграндена, Вердюренов и членов их «кланчика», речь служанки Франсуазы, речь Жильберты, Альбертины, герцогини Германтской и т. д. Но тут сразу же вот что отметим: Рассказчик-Пруст тогда приоткрывает себя, «высовывается», когда дает заостренные язы-



ковые характеристики самых разных персонажей, когда изображает их несколько остраненно, смотрит на них, даже рассматривает их с некоторой дистанции. Иначе обстоит дело с персонажами Рассказчику-Прусту очень близкими; это мать и бабушка героя (особенно в т. III и следующих), а также несомненно Сван. Они Рассказчику настолько дороги и понятны, связаны с ним такими духовными и лирическими связями, что он как бы отходит в сторону и предоставляет им возможность действовать и тем более говорить самостоятельно.

«Сюжет главного героя» разворачивается и протекает, как уже говорилось, на фоне других сюжетов. Если обратиться к «сюжету свет-

ского общества» (где широко затрагиваются и обслуживающие это общество институты), то последний как бы существует сам по себе, не будучи с «сюжетом главного героя» каким бы то ни было образом связан. Или скажем иначе: у Сюжета-1 и Сюжета-2 — особые, специфические связи. Они состоят не только в параллелизме развития, но и в том, что Рассказчик, то есть основной актант «сюжета главного героя», выступает не только пассивным участником второго сюжета, но и его внимательнейшим наблюдателем, свидетелем, фиксатором и в какой-то мере судьей.

«Сюжет главного героя» имеет поступательную направленность, он не знает возвращений вспять, в него не вкрапливаются эпизоды, хронологически перепутанные (кроме, конечно, истории любви Свана к Одетте). Но, вольно или невольно, Пруст постоянно прибегает к приему «двойного регистра». Описывая переживания мальчика, ждущего прощального вечернего визита матери, он одновременно находится на уровне душевного мира подростка и зрелого человека, описывающего этот детский мирок, живущего в нем, а не о нем вспоминающего с точки зрения уже зрелого опыта. Тем самым, Сюжет-1 — это не воспоминания о прошлом, это, скорее, рассказ о прошлом, наполненный воспоминаниями о будущем. Рассказчик «помнит», что маленький мальчик в Комбре когда-то полюбил Жильберту, герцогиню Германтскую, Альбертину, будет интересоваться творчеством Бергота и Эльстира, восхищаться «Видом Дельфта» Вермеера, поедет в Венецию и т. д. В этом — своеобразие творческого метода Пруста: повествуя о прошлом, Рассказчик погружается в это прошлое почти что полностью, утрачивая связь с временем повествования, и все-таки эта связь оборвана не до конца, она постоянно существует как бы «за кадром» и может обнаружить себя в любой момент. Причем это внезапное появление Рассказчика, вторгающегося в повествование о прошлом, может произойти и тогда, когда речь идет о событиях, о каких Рассказчик мог знать только понаслышке, то есть «вспоминать» в буквальном смысле слова не мог (см.: I, 253).

«Сюжет главного героя», развиваясь поступательно, тем не менее знает скачки и перерывы. Они для Рассказчика не очень существенны, почти незаметны. Подчас трудно бывает определить, сколько прошло времени между соседними эпизодами — день, месяц, год. Иногда все-таки появляются кое-какие хронологические опоры, но они не всегда

точные. В «сюжете главного героя» подчас можно обнаружить нарочитые ошибки; об одной из них, наиболее бросающейся в глаза, скажем подробнее. В первой части первого тома («Комбре») есть такой эпизод: Рассказчик навещает в Париже своего дядю (точнее, двоюродного деда) Адольфа и застаёт у него «даму в розовом», явно любовницу (даже содержанку) дяди. Ею оказывается Одетта де Креси, будущая г-жа Сван. Но такого просто не могло быть: Одетта стала женой Свана ещё до рождения Рассказчика (на худой конец, как раз в это время, ведь герой и Жильберта почти одних лет), и в своем новом качестве не могла открыто посещать дядю Адольфа. Почему так получилось? Пруст не мог не заметить своей ошибки, но ее не исправил. Не исправил, видимо, потому, что «сюжет главного героя» и «сюжет Свана» (как часть «сюжета высшего общества») существуют в данном случае самостоятельно, существуют совершенно отдельно друг от друга, между ними еще нет прямой связи.

Вообще в первой части («Комбре») первого тома «Поисков утраченного времени» есть сюжет, но нет фабульных элементов, нет однонаправленного развития действия, хотя герой постепенно взрослеет, чего нельзя не заметить, это — экспозиция, где выведена на сцену семья героя, включая дедушек, бабушек, теток и т. п., есть яркие картины провинциальной жизни, есть запоминающиеся портреты-характеристики тетки Леонии, служанки Франсуазы, приживалки Евлалии, церковного служки Теодора, жителя Комбре Леграндена, кондитера Камю, доктора Перспье, местного кюре, знатока истории городского собора Святого Илария и этимологии названий окрестных селений, и т. д. Заметное место в этих «жанровых» зарисовках и картинах, не связанных логической последовательностью, занимает и Сван.

Сюжет этой первой части книги как начала «сюжета главного героя» — это включение Рассказчика в окружающую его действительность, вообще в жизнь. Поэтому здесь нет временного развертывания, есть по сути дела только развертывание пространственное, что касается движения времени, то оно предполагается лишь как неизбежное и необходимое условие расширения пространства. Показательно, что книга Пруста начинается с изображения не столько засыпания (как может показаться), а в большей мере просыпания, пробуждения, когда просыпающийся сначала не может сориентироваться, затем осознает себя в своей комнате и т. д.

И прежде чем сознание, остановившееся в нерешительности на пороге форм и времен, — рассказывает Пруст, — сопоставив обстоятельства, узнавало обиталище, тело припоминало, какая в том или ином помещении кровать, где двери, куда выходят окна, есть ли коридор, а заодно припоминало те мысли, с которыми я и заснул, и проснулся. Так, мой онемевший бок, пытаюсь ориентироваться, воображал, что он вытянулся у стены в широкой кровати под балдахином, и тогда я себе говорил: «Ах, вот оно что! Я не дождался, когда мама придет со мной проститься, и уснул»; я был в деревне у дедушки, умершего много лет тому назад; мое тело, тот бок, что я отлежал, — верные хранители минувшего, которое моему сознанию не забыть вовек, — приводили мне на память свет сделанного из богемского стекла, в виде урны, ночника, подвешенного к потолку на цепочках, и камин из сиенского мрамора, стоявший в моей комбрейской спальне, в доме у дедушки и бабушки, где я жил в далеком прошлом, которое я теперь принимал за настоящее, хотя пока еще не представлял его себе отчетливо, — оно вырисовывалось яснее, когда я просыпался уже окончательно» (I, 46—47).

Просыпание равносильно и равномерно вступлению в жизнь, в конечном счете — рождению. Но это — многократное, все время повторяющееся рождение, каждый раз все расширяющее окружающее пространство. Все движение «сюжета главного героя» — это именно расширение пространства Рассказчика, понимаемое достаточно многозначно. Сначала это его комната, затем дом в Комбре, потом — окружающий этот дом сад, потом город, потом раскинувшиеся вокруг города поля в долине Вивоны.

Отсутствие фабульного развития закрепляется постоянными отсылками в будущее; так, комната в Комбре и пробуждение в ней сопоставляется с комнатой в Тансонвиле, где Рассказчик окажется в гостях у бывшей Жильберты, а теперь г-жи де Сен-Лу несколько десятилетий спустя, и с комнатой в Бальбеке, куда герой попадет значительно раньше.

Мы говорили о многозначности расширения пространства героя. Оно, это расширение, затрагивает не только, так сказать, топографию; расширяется круг общения, расширяется мир чувствований и чувств, расширяется жизненный опыт, круг знаний, восприятие окружающего, в том числе природы и искусства. Короче говоря, расширяется «поле зрения» — в прямом и в переносном смысле слова.

На смену провинциальному городку приходит Париж, опять сначала только городская квартира семьи героя, потом соседние улицы, Елисейские поля и т. д. Но это не значит, что с Комбре покончено навсегда. На фоне парижской жизни, обрисованной пока (то есть в первой части, в «Комбре») лишь беглыми штрихами, снова выплывают очень конкретные, колоритные, вещные сцены Комбре. Это возможно, так как в этой части «Поисков» нет хронологии как обязательной последовательности событий, думается, что вот эти переносы из Комбре в Париж и обратно, воспоминания ретроспективные и «перспективные», то есть ориентированные в будущее по отношению к данному конкретному моменту описания, и заставили первых наших читателей Пруста (А. Луначарский, А. Воронский, несколько позже М. Горький) говорить о хаотичных, бессвязных воспоминаниях, не подчиняющихся не только законам хронологии, логики, но даже простым законам ассоциативности. Все дело в том, что эта часть «сюжета главного героя» подготавливает его дальнейшее развертывание. Таким образом, о «потоке сознания» в данном случае можно говорить только лишь при поверхностном и поспешном знакомстве с первым томом «Поисков утраченного времени».

Дальнейшее развертывание «сюжета главного героя» происходит уже с увеличением числа и «качества» фабульных элементов, с появлением хронологической последовательности событий, хотя и здесь возможны воспоминания о прошлом, вызываемые либо потребностью в аналогиях как вспомогательных элементах анализа, либо для воссоздания естественного процесса мышления, для которого столь обычно обращение к прошлому.

«Сюжет главного героя» разворачивается как все более последовательный рассказ о вхождении героя в жизнь — в жизнь семьи, ее окружения, парижского квартала (недалеко от церкви Мадлен), города. Происходит быстрое интеллектуальное развитие Рассказчика (круг его чтения расширяется, включает не только непременно классику: Жорж Санд, Гюго, Бальзак, но и современных авторов, прежде всего вымышленного Прустом литератора Бергота) и воспитание его чувств. Первый опыт в этой области — сначала чисто детское, пусть подростковое, увлечение Жильбертой, о чем рассказывается достаточно подробно, с выявлением сложной, противоречивой, непредсказуемой «метафизики» любви.



Герой «осваивает» любовное чувство и осваивает Париж — сначала Елисейские поля, где он знакомится и затем играет с Жильбертой, потом ту улицу, ведущую от Триумфальной арки к Булонскому лесу, на которой живет девушка.

Герой взрослеет, но мы не можем сказать достаточно точно, сколько прошло времени с того момента, как он впервые видит Жильберту на Елисейских полях, впервые заговаривает в ней, впервые принимает участие в ее шумных играх, вначале вполне невинных (серсо, салочки и т. п.), затем приобретающих сексуальный оттенок, что озадачивает обоих.

Параллельно с этим первым опытом в области любовного чувства продолжается интеллектуальное развитие героя. Он читает Расина и о Расине, смотрит «Федру» в интерпретации знаменитой актри-



сы Берма (Сара Бернар? Режан?) и остается неудовлетворенным. Дипломатический чиновник, сослуживец отца маркиз де Норпуа, советует пустить юношу по литературной части. У Сванов герой знакомится с Берготом (и опять если и не разочарование, то недоумение, переходящее в равнодушие).

Тем временем разворачиваются его не столько сложные, сколько усложненные любовно-психологические отношения с Жильбертой, девушкой самолюбивой, взбалмошной и своенравной, типичным «лидером». Здесь опять наличествует временная неопределенность. В Жильберту влюблен подросток? Юноша? Кто же переписывается с нему, ведет тонкую психологическую игру? Мы узнаём, что Рассказчик уже находится во всеоружии пусть не очень давнего, но вполне достаточного сексуального опыта:

Несколько лет назад я на этом самом диване (речь идет о диване тетки героя в Комбре. — А. М.) впервые познал упоение любви с троюродной сестрой, которая, заметив, что я раздумываю, где бы нам расположиться, дала мне довольно опасный совет воспользоваться временем, когда тетя Леония встает и уходит в другую комнату (II, 169).

«Несколько лет назад» — это когда же? И сколько же ему лет теперь? По отношениям со взрослыми, прежде всего с родителями и бабушкой, но и со Сваном тоже, с его женой и их гостями, это все еще почти подросток. Впрочем, во времена Пруста «это» начиналось достаточно рано, и писатель явно намеренно не дает здесь четких хронологических ориентиров. Про «это» сказано мимоходом, как о чем-то само собой разумеющемся и незначительном, ничего в душе героя не затронувшем, тем более ничего в ней не перевернувшим. И вот что следует обязательно отметить: здесь чисто физическое взросление героя как бы останавливается: он ощущается и ощущает себя неменяющим-

ся — и так до конца шестого тома, то есть до конца романа «Беглянка» («Исчезнувшая Альбертина»).

Итак, это приобщение к половой жизни произошло «несколько лет назад», а теперь Рассказчик, ведомый его другом Блоком, наведывается в заштатный публичный дом, где встречается с Рахилью, пока дешевой проституткой, но вскоре — возлюбленной Сен-Лу и посредственной, но модной актрисой. Впрочем во время этого визита герой, видимо, никем из обитательниц заведения не воспользовался. И уж совсем вскользь сказано, что это произошло «несколько лет спустя» (II, 166) — опять полная временная неопределенность. Нельзя также не обратить внимания на тот факт, что обретение сексуального опыта никак не отразилось на взаимоотношениях героя и Жильберты: она не стала еще больше влечь его к себе уже узанными (с другими) прелестями, но и не начала меньше нравиться. Так что их разрыв с сексуальным опытом Рассказчика никак не связан. Точно также будет вскоре и со взаимоотношениями героя с Альбертиной: сексуальная подоплека не будет играть здесь никакой роли. Герой Пруста — юноша остро и сложно чувствующий, но совсем не чувственный (хотя еще подростком он мечтал о какой-нибудь молодой краснощекой крестьяночке, а несколько позже — о радостях, которые мог бы обрести с г-жой Стермарья или с совершенно мифической, ни разу им не виденной горничной баронессы Пютбю).

Эти сексуальные отклонения и протуберанцы не мешают сюжету двигаться логично и прямолинейно. Назревает, а затем происходит разрыв с Жильбертой. В этой части «Поисков» Рассказчик превращается во внимательного и зоркого наблюдателя и осознает превратности и метаморфозы любовного чувства. Он готов одновременно к длительным и мучительным отношениям с Альбертиной, к знакомству с полнокровным миром приморской природы (природы Нормандских побережий) и к более глубокому осмыслению живописи. Все это происходит в Бальбеке спустя примерно два года после интриги с Жильбертой. В Бальбеке завязывается новый узел жизнепознания героя, которому будут посвящены несколько томов «Поисков утраченного времени» — его отношения с Альбертиной. На этом фоне и нередко в очень небольшой связи с этим фоном будут даны очень разномерные и разнозначимые элементы повествования, не очень ощутимо продвигающие вперед «сюжет главного героя». В самом деле, рядом с впечатлениями



Рассказчика от картин Эльстира, отражающих смену его нескольких манер, мы находим изображение реакции общественных (прежде всего, конечно, светских) кругов на дело Дрейфуса и просто зарисовки различных социальных и психологических типов, которые герой обнаруживает и наблюдает в высшем свете.

Отныне «сюжет главного героя» выявляет мощную доминанту — любовь к Альбертине. Но очень быстро добившись от девушки «все-го», герой по сути дела не знает, что делать дальше. Он начинает мучить себя и Альбертину ревностью, подозрениями, стремлением во что бы то ни стало уличить подругу во лжи. Основной сферой подозрений становятся вероятные (и как оказывается, вполне реальные) лесбийские наклонности Альбертины.

Здесь «сюжет главного героя» мог бы показаться несколько однообразным и даже затянутым, если бы не очень тонкое, проникновенное описание болезни и кончины бабушки (в романе «У Германтов»), затем постепенного трагического осознания этой колоссальной утраты (в романе «Содом и Гоморра»), если бы в жизнь героя не вторгнулся «сюжет светского общества» и как самая яркая и значительная часть последнего — «сюжет Шарлюса». Как это ни покажется парадоксальным, сатирическое, даже подчас яростно-разоблачительное изображение высшего света, как своеобразный рефлекс, находит отражение и в описаниях любовных переживаний Рассказчика. Если светское общество предстает перед ним остранинно и отчужденно, не затрагивает его душевных глубин, то и Альбертина отодвигается в переживаниях Рассказчика все дальше и дальше, вот почему он готов на разрыв с ней, на самый полный и окончательный разрыв, и не любовь удерживает его около нее, а только лишь ревность, и чем необоснованней она, чем абсурдней и нелепей, тем сильнее те нити, которые скрепляют их совместную жизнь.

Романы «Содом и Гоморра», «Пленница», «Беглянка» почти целиком отданы взаимоотношениям героя с Альбертиной, хотя как раз здесь герой особенно остро осознает степень падения светского общества. Рассказчик с этим обществом близко соприкасается, но остается его скептическим наблюдателем, ощущающим свою удаленность от него.

Следует отметить, что коль скоро переживания, связанные с Альбертиной, по сути дела не имеют существенного развития, как бы

«топчутся на месте», то и «сюжет главного героя» лишен здесь какой бы то ни было динамики. Это относится и к третьему тому микроцикла, роману «Беглянка», описывающему исчезновение, гибель Альбертины и «посмертное» расследование, предпринятое героем. И само это расследование, и переживания Рассказчика достаточно статичны.

Живая жизнь шумит за окнами квартиры героя, взрывается выкриками уличных торговцев, расхваливающих свой товар, шуршит и шелестит колесами модных колясок, скрипит рессорами извозчиков, гремит телегами ломовиков. Герой же все более углубляется в свой внутренний мир, старательно и настойчиво анализирует его, открывает в себе неожиданные движения души, зигзаги и повороты любовного чувства. В этих томах «Поисков» немало тонких наблюдений и маленьких психологических открытий. Пруст идет здесь не за Стендалем с его неумолимой логикой и жесткой систематизацией, а, скорее, за моралистами Великого века, которых так всегда любил. Но в алогичном и противоречивом он стремится выявить логику высшего порядка и непреложные закономерности. Вот почему из прустовских текстов можно было бы вычленить емкие обобщающие фразы, оригинальные дефиниции, в общем своеобразные «максимы».

Если Стендаль в своем трактате «О любви» стремился дать рационалистический анализ любовного чувства, то Пруст в «Содоме и Гоморре», «Пленнице», «Беглянке» обратился к глубокому и тонкому аналитическому разбору чувства ревности как, по мнению писателя, основной движущей силы в любовных отношениях. Это чувство не только не уменьшает любовь, но, напротив, усиливает ее, наполняет содержанием и смыслом, делает, если угодно, «интересной». В отличие от чувства любви чувство ревности ориентировано во внешний мир, заставляет любящего быть в постоянном напряжении, обороне. Герой Пруста, конечно, боится измены Альбертины, старается воспрепятствовать ее общению с другими, но в то же время не мыслит себе их отношений вне этих ревнивых подозрений. Он то с тревогой подмечает в своей подруге просыпающийся интерес к Роберу де Сен-Лу, то нестерпимо страдает, почти уверившись в ее предосудительных отношениях с другими девушками. Последнее подозрение для юного героя особенно волнующе и мучительно (и в этом Пруст развивает тему мопассановской «Подруги Поля»), а потому особенно навязчиво и неотвратимо. Рассказывая об этих подозрениях своего героя, писатель не только до-

бавляет штрих в картине изображаемого им общества, пронизанного пороками и фальшью («сюжет высшего света» никогда не выпадает из поля зрения Пруста), но и правдиво передает переживания болезненно впечатлительного и в общем-то чистого юноши, столкнувшегося с первым действительно серьезным любовным чувством. Вспомним, что еще совсем недавно герой писал о себе: «моя нервозность, мое болезненное предрасположение к меланхолии, болезненное стремление к одиночеству...» (II, 328); вот на эти душевные качества и наложилось чувство любви, столь осложненное ревностью.

Вместе с тем переживания героя — это очень точно подмеченная писателем ревность опять-таки к призракам; «Моя судьба — гоняться за призраками» (IV, 491), — скажет о себе герой в «Содоме и Гоморре». Так, он ревнует к смутному, неведомому прошлому Альбертины, ревнует не к реальному сопернику (или сопернице, что для юноши особенно непереносимо), а к возможности появления соперника или соперницы; таким образом, это мучительные страдания не из-за совершившейся измены, а из-за одной ее возможности.

В таком переживании, в таком ощущении чувства любви и чувства ревности в конце концов уже не важно, состоялась ли измена. Не важно даже, любит ли герой свою подругу и жива ли она. Так, в «Беглянке» известие о смерти Альбертины пробуждает в герое не успешную давным-давно уснуть любовь, а опять-таки ревность, нестерпимое желание узнать, изменяла ли она ему и предавалась ли предосудительным наслаждениям с женщинами. Желание убедиться, увериться в этом столь последовательно и настойчиво, что герой Пруста был бы искренне разочарован, чувствовал бы себя обкраденным, если бы подозрения его оказались напрасными.

Эгоистическое, мазохистское, но по-своему конструктивное чувство ревности заставляет героя не только непрестанно подозревать Альбертину, выслеживать ее, добывать разными путями порочащие ее сведения, но и просто мучить и терзать девушку, ставя над ней изощренные психологические эксперименты: то он признается ей в любви к ее подруге Андре, то рассказывает о своей мнимой связи с какой-то женщиной, на которой якобы обязан жениться. И все эти небылицы преследуют лишь одну цель — заставить Альбертину проговориться, выдать себя, то есть направлены к тому, чтобы уличить девушку в пороке, которого так страшится и так жаждет найти в ней герой.

Мучительная и мучающая другого ревность как оправдание и единственная реализация любовного чувства и заставляет героя превратить Альбертину в пленницу, буквально посадить ее под замок, но и это не может успокоить его ревность.

Все эти переживания героя, бесспорно, подлинны, хотя во многом имеют дело с призраками, с фактами его сознания, а не реальной жизни. Вместе с тем герой подозревает Альбертину в противоестественных наклонностях не только потому, что эти подозрения, эти непрерывные и непрерывные «перебои чувства» наполняют содержанием его сердечную жизнь, но также и потому, что он очень болезненно и живо воспринимает ту моральную деградацию, с которой сталкивается в еще недавно столь его восхищавшем светском обществе (а другого общества герой попросту не знает). Тут опять «сюжет главного героя» соприкасается с «сюжетом высшего света». Это соприкосновение построено по законам контрапункта: «содом» и «гоморра» у Пруста перекликаются, подкрепляют друг друга и друг другу противостоят, контрастируя. И «содом», и «гоморра» тоже знают чувство ревности как основу своего бытия (и это Пруст саркастически подмечает в поведении барона де Шарлюса, например), но глубокому анализу подвергается все-таки ревность мужчины по отношению к женщине. В романе «Пленница» мы найдем множество интересных формулировок. Как отмечала исследовательница творчества Пруста Ан Анри, как раз в этом романе становится заметно больше обобщающих формулировок, четко продуманных и стилистически отточенных. Вот некоторые из них:

Ревность — болезнь перемежавшаяся; источник ее прихотлив, властен, всегда один и тот же у одного больного, иногда совершенно иной у другого (V, 31);

Зачастую ревность есть не что иное, как потребность быть деспотом в сердечных делах (V, 104);

Ревность — это жажда знания, благодаря которой мы в самых разных местах получаем всевозможные сведения, но только не то, которого добиваемся (V, 98);

Нет ревности без отклонений. Один предпочитает, чтобы его обманули, лишь бы об этом довели до его сведения; другой предпочитает, чтобы от него скрывали обман (V, 31);

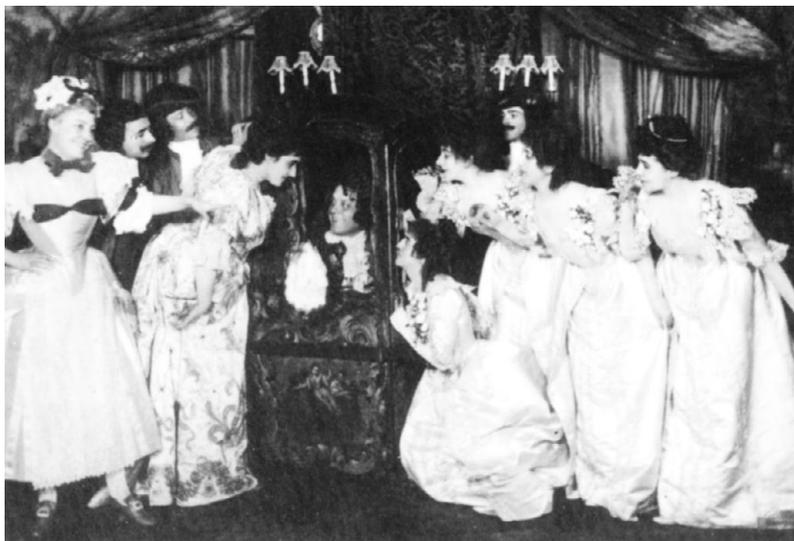
Ревность — это еще и демон, которого нельзя заклясть, который возникает все время, под всевозможными личинами (V, 119).

Но все эти рассуждения, подчас глубокие и верные, порой же нарочито парадоксальные, по сути дела все время повторяют друг друга, по крайней мере то, о чем говорилось в предшествующих «Пленнице» томах. Ныне чувство ревности, мучительное, эгоистическое и мазохистское, утрачивает свое созидательное, конструктивное начало. Оно и раньше не только порождало, обостряло, подхлестывало чувство любви, но и подтачивало, исподволь разрушало его. В «Пленнице» перед нами — уже результаты этой деятельности: теперь нет и речи ни о нежности, ни о каком-то родстве душ, взаимопонимании и взаимоощущении, о духовной близости и о сопереживании внешних и внутренних коллизий жизни, о сострадании (в старинном значении этого слова) как высочайшей степени слияния двух любящих существ. Вместо этого герой обуреваем даже не ревностью, не подозрениями и сомнениями, приводившими раньше к болезненным страданиям, а просто каким-то любопытством и спортивным азартом: он непременно хочет поймать Альбертину на противоречиях, на лжи, запутать ее, заманить в психологическую ловушку. То есть и здесь герой лепит воображаемый образ девушки, по сути дела борется со сконструированным его фантазией фантомом. Тем самым развитие «сюжета главного героя» ведет не к углублению и обогащению его внутреннего мира, а, напротив, к его сужению и оскудению. Это настолько очевидно, конечно, прежде всего самому автору, что в рассказ о плененной девушке далее не вклинивается, а попросту этот рассказ вытесняет очень длинное повествование о музыкальном вечере, устроенном Шарлюсом у Вердюренов, в их новой квартире на набережной Конти. Изображение этого вечера занимает примерно 120 страниц, но ему предшествуют рассказы о смерти Бергота и смерти Свана, о «содержанке» Шарлюса скрипаче Мореле, о самом Шарлюсе, его извращенных повадках и вкусах и т. д. На вечере герой почти совсем забывает об Альбертине. Впечатления более сильные и более яркие совершенно вытесняют память о ней. Цепь этих впечатлений может показаться хаотичной, но она явно структурирована, построена, выверена. Здесь можно выделить несколько тем, несколько лейтмотивов, иногда тесно связанных, иногда же сталкивающихся, контрастных. Прежде всего глубоко контрастны обстановка этого богатого буржуазного салона, его посетители, их пустые разговоры и замечательная музыка («Септет» Вентейля), исполняемая на вечере.

Следует заметить, что, как и его близкий друг художник Жак Боро (1849—1935), Пруст любил изображать сцены приемов в великосветских салонах, с их многофигурностью и пестротой (и тут писатель оказывался последователем Бальзака). Но у Боро эти сцены обычно лишены внутренней динамики, в них нет сатирических штрихов, щедро рассыпаемых Прустом, тем более нет изображения скандалов или хотя бы какого-то нарушения этикета. Пруст же, возможно вслед за Достоевским, такие скандалы охотно изображает. Особенно явно это его пристрастие обнаруживает себя как раз в изображении музыкального вечера у Вердюренов. Вечер начинается с отвратительной сцены грубого издевательства над бедным архивистом Саньетом, одним из «верных» вердюреновского «кланчика». Заканчивается вечер шумным скандалом, четко организованным четой Вердюренов, задавшихся целью непременно поссорить скрипача Мореля и его покровителя Шарлюса. Заметим в скобках, что все приемы у Вердюренов — и в романе «По направлению к Свану», и в «Содоме и Гоморре», и в «Пленнице», и, наконец, в «Обретенном времени», где г-жа Вердюрен уже выступает под именем принцессы Германтской, — окрашены в той или иной мере в сатирические тона).

А затем в «сюжете главного героя» образуется гигантский разрыв. Началась мировая война. Кто ушел в армию и попал на фронт (например, Сен-Лу), кто старается зацепиться в тылу. Некоторые оказываются яркими патриотами и печатают соответствующие статьи в газетах (Бришо, Легранден, Норпуа, Морель), что вызывает у Шарлюса буквально ненависть, так как сам он, имея и германских предков, становится убежденным пацифистом и даже пораженцем. А что же герой? Он проводит годы войны, кочуя из одного санатория в другой; он, таким образом, уходит со сцены, но без него и сама сцена пустеет. Вместе с «сюжетом главного героя» обрываются и другие сюжеты.

Появление Рассказчика в Париже в последние годы войны открывает перед ним совершенно новые картины. Как ему представляется, происходит деаристократизация высшего общества, в него врываются совсем новые персонажи, что не без горечи отмечает барон де Шарлюс, сам бесповоротно опустившийся морально и поразительно одряхлевший физически. Он брюзжит, но его суждения, с точки зрения Пруста (но не Рассказчика, для которого все это незнакомо,



все вновь), безусловно верны. Как это ни парадоксально, но именно Шарлюс выступает ожесточенным критиком света; впрочем, таким он был еще и до войны. «У нас нет общества, — говорил он тогда, — нет правил, нет приличий, нет других тем для разговора, кроме туалетов» (V, 366—367). Сейчас его оценки еще более критичны и пессимистичны. Сам герой с недоумением и болью констатирует правоту наблюдений Шарлюса:

Сломанные или ослабленные пружины этого механизма отбора уже не функционировали как подобает, в общество проникло множество посторонних тел, лишив его однородности, упругости, цвета. Сен-Жерменское предместье, словно впавшая в маразм старая светская дама, отвечало робкими улыбками на выходки наглой прислуги, которая заполонила их гостиные, выпила их лимонад и представляла им своих любовниц (VII, 280).

И тут с особой силой начинает звучать лейтмотив всего романного цикла Пруста, если угодно, его «магистральный сюжет». Этот лейтмотив — мысль о неотвратимом беге времени. Весь «бал масок» является утверждением и символической иллюстрацией этой мысли, недаром Пруст собрал здесь так много своих персонажей, и все они — после перерыва в несколько лет — предстали перед героем в преображенном

виде: все катастрофически постарели. «Бал масок» подготовлен всем предшествующим повествованием, подготовлен исподволь, о чем при чтении первых томов цикла можно не сразу догадаться. Но мысль о необратимости времени в чисто житейском смысле слова как бы преследует Рассказчика постоянно, а в последнем романе цикла получает окончательное осмысление. Как замечает Рассказчик, «у Времени есть свои экспрессы и поезда специального назначения, которые очень быстро доставляют к преждевременной старости» (VII, 267). Или в другом месте «Обретенного времени»: «Так жизнь предстает перед нами как феерия, в которой на сцене акт за актом мы видим, как ребенок становится подростком, зрелым человеком и склоняется к могиле» (VII, 247). Может показаться, что в последнем томе Рассказчик оказывается одержим непреодолимым страхом смерти (что, возможно, вполне объяснимо для Пруста, тяжело болевшего на протяжении всей своей жизни). Но этот страх оказывается созидательным: он приводит героя к мысли о том, что искусство, и только оно, позволяет преодолеть и победить этот страх, в конечном счете, преодолеть и победить однонаправленность течения времени.

Таким образом, сверхзадачей, «сверхсюжетом» романного цикла Пруста оказывается само создание этой книги, что возвращает нас к ее истокам, ее первым страницам, а частные, отдельные сюжеты (героя, персонажей, общества) сводятся к одному «сюжету создания произведения».

## ГЛАВА ЧЕЛВЕРТАЯ

### СТРУКТУРА ПОВЕСТВОВАНИЯ

#### 1

Александр Кушнер, поэт наблюдательный и точный, в одном из многочисленных стихотворений, посвященных Прусту, назвал его книгу (книги) «запутанным романом», «где сложная канва еще одной петлей пленяет»<sup>1</sup>. Мысль о хаотичности, запутанности, алогичности повествовательной структуры «Поисков утраченного времени» повторяется, особенно нашими критиками, настолько настойчиво и часто, что на этом просто нет смысла останавливаться подробно. Отметим лишь, что подобные суждения и оценки принадлежат людям, либо не имевшим (еще) возможности, либо попросту поленившимся дочитать роман до конца. Можно с уверенностью сказать, что самого Пруста все эти разговоры о «запутанности» и «алогичности» по меньшей мере удивили бы. Дело в том, что структура книги его особенно занимала, он уделял большое внимание ее композиции, ее построению, которое, для него, было как раз логично и ясно. Э. М. Потапова, один из первых наших исследователей, кто отнесся к творчеству Пруста серьезно, доброжелательно, то есть без привнесения в свои оценки «презумпции виновности», отметила, что «внутренняя тема “поисков утраченного времени” на всем протяжении цикла развивается обдуманно и доведена до своего логического разрешения <...>. Несмотря на растянутость произведения, сюжетная линия каждого героя прослеживается неуклонно»<sup>2</sup>.

Проблема структурирования текста произведения, то есть деления его последовательно на тома, на части, главы и т. д. — одна из важнейших при литературоведческом анализе (причем не только внешней формы, но и содержательной и даже идейной стороны книги). Различно членение текста при его стабильности, неизменности, постоянстве, может существенно повлиять на осмысление произведения в целом, даже

---

<sup>1</sup> См.: Кушнер А. Стихотворения. Л., 1986. С. 131.

<sup>2</sup> История французской литературы. М., 1963. Т. IV. С. 114.

на определение его принадлежности к той или иной жанровой разновидности. То есть простое изменение членения текста произведения может, в какой-то мере, изменить и осмысление его жанра.

Известно, например, что Бальзак при первых изданиях своих книг разделял их текст на части и, что еще важнее, на главы, выбирая для последних весьма звучные и содержательные названия. Однако, когда в 1842—1848 годах парижский издатель Шарль Фюрн (1794—1859) предпринял выпуск всей «Человеческой комедии» в семнадцати томах, он потребовал от писателя деление на главы убрать, их названия уничтожить (ради простой экономии бумаги), на что Бальзак скрепя сердце вынужден был согласиться. Это, конечно, не изменило общего содержания его романов и повестей, но совершенно преобразовало ритм повествования, о чем автор очень сожалел.

Еще с большей определенностью это можно показать на примере «Войны и мира» Л. Н. Толстого (этому вопросу посвящена довольно большая научная литература, поэтому подробных ссылок делать не будем, быть может, за исключением одной недавней обобщающей работы<sup>3</sup>).

Во втором издании романа 1868—1869 годов Толстой разделил весь текст «Войны и мира» на шесть томов и очень настаивал именно на такой структуре своей книги. Каждый том делился в свою очередь на части, причем их число в отдельных томах было неодинаковым, и чередовалось, (подчиняясь) определенному ритму, вряд ли произвольному, — 3 — 2 — 3 — 2 — 3 — 2. Следует отметить, что каждая из этих пятнадцати частей обладала несомненной, легко ощутимой завершенностью. Покажем это на нескольких примерах. Так, часть I первого тома начинается с разговора (в салоне Анны Павловны Шерер) о надвигающейся войне с Францией, заканчивается — объявлением войны и сборами на нее князя Андрея и Николая Ростова; часть I второго тома начинается приездом Ростова и Денисова в Москву, кончается — гигантским проигрышем Николая и его отъездом в армию; часть I тома четвертого начинается с открытия военных действий, заканчивается —

---

<sup>3</sup> См.: Великанова Н. П. «Война и мир»: поэтика и текстология // Современная текстология: теория и практика. М., 1997. С. 134—161. Впрочем, см. также: Фойер К. Б. Генезис «Войны и мира». СПб., 2002 (К сожалению, эта работа не дает сколько-нибудь нового, оригинального материала).

приближением их кульминации; часть 2 тома четвертого начинается с описания боев за Смоленск, завершается — рассказом о Бородинском сражении, и т. д.

Еще важнее завершенность, замкнутость, композиционная закругленность отдельных томов. В самом деле, весь первый том посвящен войне 1805 года, даже «мирные» события (смерть старого графа Безухова, женитьба Пьера на Элен Курагиной и многое другое) происходят на ее фоне. Заканчивается том поражением русских под Аустерлицем и ранением князя Андрея. Отметим, что Наполеон не только наполняет весь том, но и его обрамляет: он упоминается уже в первой строке тома, а на его последней странице появляется сам и пытается заговорить с раненым Болконским. Том второй начинается с передышки в войне, кончается полным миром (Тильзит). Том третий целиком посвящен мирной жизни и частным судьбам основных героев — князя Андрея, Пьера, Ростовых и т. д. Отметим, что в центре повествования — судьбы Болконского и Безухова, причем к концу тома Пьер выдвигается в основные протагонисты. Том четвертый рассказывает почти исключительно о военных действиях — от начала войны до Бородина.

Перед тем как перейти к тому пятому, временно прервемся. Состав тома первого в издании 1868—1869 года и в большинстве последующих, вплоть до современных (так сказать, с одной стороны «массовых», с другой стороны — «канонических»), один и тот же. Первоначальные второй и третий тома теперь объединяются в один, что не очень нарушает структуру всего произведения, хотя тома ощутимо самозамкнуты и противостоят друг другу (даже относительно судеб главных героев, а не только противоположения «войны» и «мира»).

А теперь — о пятом (первоначально) томе. Ныне с ним возникают всякие несуразности. Теперь к старому четвертому присоединяют первую часть пятого, совершенно разрушая тщательно продуманную Толстым структуру последнего. Дело в том, что первоначальный пятый том, состоявший из трех частей, очень самозамкнут. Он весь посвящен пребыванию Пьера в Москве от вступления в нее французов и до их ухода (вместе с пленным Пьером). Как писала Н. П. Великанова, «в томе, посвященном Москве, происходят самые важные события, духовно значимые для внутреннего содержания всей книги: смерть князя Андрея и духовное освобождение Пьера, осознание им первооснов

жизни, когда завалившийся мир начал строиться на новых, не ведомых ему прежде основах»<sup>4</sup>. Но помимо этого философского, мировоззренческого содержания пятого тома, предопределившего его единство и исключительную замкнутость, не менее важна была замкнутость событийная, сюжетная. Вот почему отсечение первой части тома в «пользу» предыдущего нарушает эту замкнутость и смещает сюжетные акценты.

Первоначальный шестой том рисовал картины партизанской войны и повествовал об изгнании французов из России. Судьбы основных героев были в этом томе несколько оттеснены на второй план изображением и анализом политических событий, о чем значительно меньше говорилось в предыдущем томе. Нельзя не заметить, что расчленение пятого тома смещает повествование в сторону рассказа о народных судьбах, превращая «Войну и мир» из многослойного и многопланового, но все-таки и семейного романа в некую «народную эпопею», элементы которой, конечно, были в книге Толстого, но не были столь выдвинуты вперед. К сожалению, сторонники четырехтомного, а не шеститомного произведения (как задумывал его Толстой) этого не хотят понять; впрочем для них «народная эпопея» явно понятнее и предпочтительнее семейного романа.

Повторим: и для Пруста структура повествования и его членение были предметом постоянных раздумий, «проб и ошибок», возможно, занимаая в осмыслении книги первостепенное место.

«Поиски утраченного времени» — книга очень большая (она безусловно больше «Современной истории» Анатоля Франса, «Жана-Кристофа» Ромена Роллана, даже «Саги о Форсайтах» Голсуорси, по крайней мере ее основной части), и это вызывает известные трудности. К тому же эта книга очень гомогенна и по мере своего развертывания все с большим трудом поддается членению на самостоятельные повествовательные отрезки. Как увидим, это было связано как с особенностями замысла книги, так и с обстоятельствами работы Пруста над «Поисками».

Но внушительные размеры книги (не менее 3500 стандартных страниц) — это не единственные трудности ее восприятия и анализа. Важна и временная, событийная протяженность романа. Это действи-

---

<sup>4</sup> Великанова Н. П. Указ. соч. С. 157.

тельно работа очень «долгого дыхания» («*lingue haleine*»), написание книги заняло достаточно много времени, строго говоря, почти четверть века (если принимать во внимание предшествующие книге два других произведения Пруста, теснейшим образом с «поисками» связанных, — «Жан Сантей» и «Против Сент-Бева»). По временной разбросанности упоминаемых или описываемых в книге событий это тоже очень большое произведение: обстоятельства — как личной жизни героя, как узкого круга его общения, так и жизни страны и даже Европы — охватывают по меньшей мере сорок лет (условно говоря, от 1879 до 1919 года). Мы знаем, что «Поиски» начинаются с рассказа об отвергнутом предвечернем поцелуе матери, когда герою-Рассказчику приблизительно девять или десять лет. Если соотнести повествование с политическими событиями, о которых есть упоминания в книге (приход к власти президента Жюлья Греви), то начало романа следует отнести к 1890 году. Это в первой части первого тома. Вторая часть отодвигает повествование на десять лет назад, к 1879 или 1880 году, когда герой еще не родился или на худой конец еще в пеленках. Эта часть посвящена любви Свана к Одетте и рождению Жильберты (она всего на три-четыре месяца моложе героя).

Книгу Пруста обычно делят на семь томов (так в русских переводах, так в издании «Folio»); если их иногда бывает больше — до десяти и даже шестнадцати, то все равно «частей», «секций», «подразделений» — семь. Здесь нет какой-то приверженности к сакраментальному числу семь, обыгрывавшемуся в мировой литературе, культуре, верованиях, повседневном обиходе тысячи раз. Как говорится, просто так получилось. Первоначально Пруст думал о трилогии, которая постепенно разрасталась, разбухла и достигла в конце концов современного объема. Впрочем тройственное членение книги можно считать — с известными натяжками — сохранившимся. В самом деле, вначале писатель сообщил многим корреспондентам, что в книге будет три части: «Сторона Свана», «Сторона Германтов» и «Обретенное время». Так, когда книга уже выходила из печати, он писал одному из друзей (Андре Бонье): «Книга, которую я издаю, называется «По направлению к Свану». Но у нее есть и общее название: «В поисках утраченного времени». И название это будет стоять на обложке еще двух томов, которые появятся позже и которые будут называться (это их предварительное на-



звание) «У Германтов» и «Обретенное время»<sup>5</sup>. Вообще Пруст подробно обсуждал в 1913 году название частей, их объем и т. п. со многими друзьями, о чем рассказано в книге Ж.-И. Тадье<sup>6</sup>. Первая и последняя части задуманной книги, как очевидно, сохранились, пусть и в сильно переработанном виде, особенно последняя часть, где все события были передвинуты ко времени мировой войны (первоначально роман должен был закончиться 1912-м годом, что естественно, коль скоро Пруст как

<sup>5</sup> Proust M. Correspondance. P., 1984. Т. II. P. 278.

<sup>6</sup> См.: Tadié J.-Y. Marcel Proust. Biographie. P., 1996. P. 702 и сл.

раз к этому времени завершил исходный текст). Затем в структуру книги стали вмешиваться внешние и чисто творческие факторы. Во-первых, первый том, получивший окончательное название «По направлению к Свану», оказался, с точки зрения издателя Бернара Грассе, слишком большим по объему, том пришлось сокращать, поэтому конец тома (то, что станет затем первой частью романа «Под сенью девушек в цвету» — «Вокруг госпожи Сван») был отложен для тома следующего. Но второй том, начало которого уже было стали набирать для издательства Грассе (часть этих гранок сохранилась), из-за разразившиеся войны и призыва Бернара Грассе в армию в свет не вышел. У Пруста оказалось достаточно «свободного» времени, и он принялся этот том перерабатывать, дописывать и переписывать и в конце концов передал уже Гастону Галлимару текст отчасти совсем нового романа, в котором появились новые сюжетные мотивы, новые темы и эпизоды (например, подробная характеристика творческой манеры художника Эльстира, рассказ об увлечении героя «стайкой» девушек в Бальбеке, о возникшей его любви к Альбертине и т. д.; подробно был описан курортный городок Бальбек и особенно разношерстное курортное общество, в том числе отдельные представители семейства Германтов).

Тем самым, второй том («часть», «секция») «Поисков» вырос из остатков первого тома. Впрочем, не все было так просто. Появление «стайки» девушек и Альбертины (см.: II, 394 и сл.) оказался гигантским рубежом, сворачивающим другие темы, решительно начинающим новые. Ведь введение темы Альбертины не только усложнило структуру этого тома-«дополнения», но и предопределило существенное расширение всего дальнейшего повествования. Уже к концу 1915 года, то есть еще задолго до выхода романа «Под сенью девушек в цвету», эти изменения, расширения и смещения сюжетных акцентов были предрешены, продуманы и отчасти осуществлены. В первых числах ноября Пруст писал своей близкой знакомой Марии Шайкевич (1884—1964): «Вы хотели бы знать, какой стала госпожа Сван, когда начала стареть. Выполнить Вашу просьбу не так уж просто. Могу лишь сказать Вам, что она стала еще красивее <...>. Но, признаюсь, мне гораздо больше хотелось бы представить Вашему взору персонажей, с которыми Вы еще не знакомы, и особенно ту, которой отведена будет главная роль — Альбертину. В начале Вы увидите ее всего лишь «девушкой в цвету», под сенью которой я провел в Бальбеке столько

приятных часов. Но им придется уступить место приступам мучительного недоверия, вызванным совершенно пустячными поводами, сменяемым приливами искренности и откровенности из-за причин, не менее пустячных, «поскольку любви свойственно делать нас то чрезмерно подозрительными, то излишне доверчивыми». Так мне и надо было остановиться <...>. Но постепенно она начинает надоедать мне, и желание жениться на ней постепенно во мне угасает, пока однажды вечером после возвращения с ужина у «загородных Вердюренов», ужина, из описания которого Вы, наконец, поймете истинную натуру господина де Шарлюса, она не сказала мне, что подруга детства, о которой она не раз мне говорила, это дочь Вентейля. Вы увидите, какую ужасную ночь я провел после этого и как наутро, весь в слезах, я попросил у своей матери разрешения обручиться с Альбертиной. Вы увидите затем, как протекала наша жизнь на фоне этой затянувшейся помолвки и как добровольное рабство заставило мало помалу утихнуть мою ревность, но заглушило при этом и самое желание жениться, как мне тогда казалось. Но в один прекрасный день, столь прекрасный, что я, кажется, готов был заглядывать на всех проходивших мимо меня женщин и собираться одновременно во все мыслимые путешествия, в тот день, когда я наконец твердо решил просить Альбертину покинуть нас, ко мне пришла Франсуаза и протянула мне письмо от моей невесты, решившей порвать со мной и уехавшей утром. Это было именно то, чего я желал, но страдание мое оказалось столь жестоким, что я вынужден был поклясться себе самому, что непременно найду способ заставить ее вернуться <...>. Альбертина так и не вернулась, я же дошел до того, что готов был желать ей смерти, лишь бы быть уверенным, что она не принадлежит никому другому <...>. Мне суждено было узнать о смерти Альбертины. Но чтобы смерть Альбертины могла прекратить мои страдания, надо было, чтобы этот удар поразил ее не только вне меня, что он и сделал, но во и мне самом»<sup>7</sup>.

Отметим, что в этом письме, которое мы приводим далеко не полностью, можно найти фразы или пересказы кусков текста из следующих томов «Поисков», вплоть до книги «Беглянка» («Исчезнувшая Альбертина»), которые, таким образом, были если и не написаны к

---

<sup>7</sup> Proust M. Correspondance. P., 1986. T. XIV. P. 280—283.



Ж. Беров (1849—1935). Кондитерская Сюрре на Елисейских полях. 1889 г.



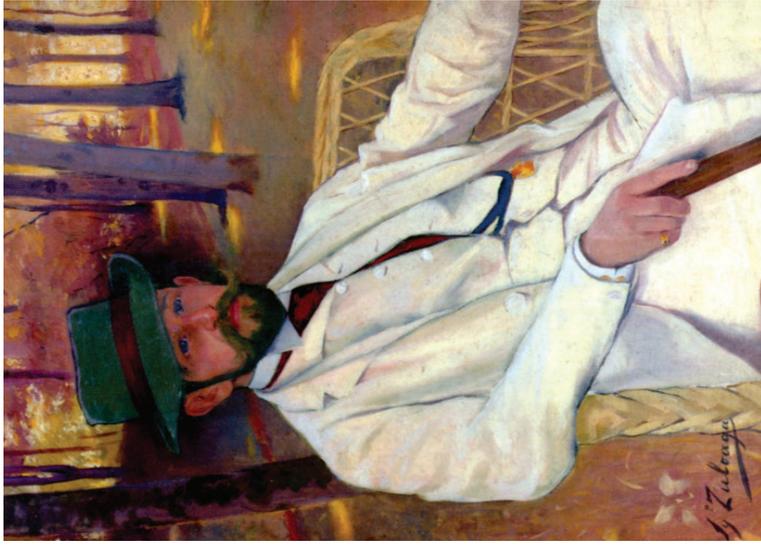
А. Жерве (1852—1929). Присуждение премии по живописи. 1883 г. (?)



Дж. Тиссо (1836—1902). Отдых. 1876 г.



Ж. Боро (1849 — 1935). Бульвар Капуцинок и театр Водевиль. 1889 г.



И. Зубоага (1870—1945).  
Портрет маркиза де Виллмарсьель. 1893 г.



Дж. Болдини (1842—1931).  
Граф Робер де Монтескьо. 1897 г.



Дж. Болдини (1842—1931). Омнибус на площади Пигаль в Париже



Дж. Болдини (1842—1931). Площадь Клиши в Париже



Ж. Бера (1849—1935). Ночные красотки. 1905 г.

тому времени целиком, то основательно продуманы, и их структура и, видимо, место в цикле окончательно определены.

Итак, появление Альбертины многое изменило в повествовании в целом, но оказало очень небольшое воздействие на соседствующий том. Впрочем и там Альбертина упоминается не очень часто, причем в основном в конце тома, готовя тем самым переход к «Содому и Гоморре». Подсчеты, приводимые Ж.-И. Тадье<sup>8</sup>, достаточно красноречивы. Если в книге «Под сенью девушек в цвету» (естественно, подавляющим образом во второй части, где описан Бальбек) Альбертина упомянута 270 раз, в «Содоме и Гоморре» — 444 раза, в «Пленнице» — 751 раз, в «Беглянке» — 731 раз, то в романе «У Германтов» — только 71 раз, то есть меньше всего (не считая, конечно, «Свана», где таких упоминаний нет совсем). Даже в «Обретенном времени» таких упоминаний чуть больше (93 раза), хотя там с Альбертиной давно было покончено. В первой части второго тома цикла Альбертина упомянута только три раза (см.: II, 98, 190, 221), да и то — только в разговорах Гильберты или госпожи Бонтан, тетки Альбертины. Вне всяких сомнений эти единичные упоминания — не что иное, как поздние вставки, сделанные тогда, когда вторая часть была написана и Пруст готовил весь том к сдаче в набор.

Между тем мотив обедневшей девушки, живущей на содержании у героя, но без их физической близости, возникает уже в первой записной книжке Пруста, датируемой 1908 годом<sup>9</sup>. Добавим, что мотив «девушек в цвету» также уже входил в первоначальный замысел писателя. При выпуске «Свана» в 1913 году (у Грассе) Пруст так обозначил на контртитule содержание третьего тома: «Под сенью девушек в цвету — Принцесса Германтская — Г-н де Шарлюс и Вердюрены — Смерть бабушки — Перебои чувств — «Пороки и Добродетели» в Падуе и Комбре — Г-жа де Камбремер — женитьба Робера де Сен-Лу — Вечное поклонение»<sup>10</sup>. Но, как видим, мотивов «пленения» девушки и ее «исчезновения» тут еще не было. Возможно, он появился после известной истории с Альфредом Агостинелли (1888—1914), шофером, секретарем и т. д. Пруста, внезапно его покинувшим и вско-

<sup>8</sup> См.: *Tadié J.-Y.* Op. cit. P. 718.

<sup>9</sup> См.: *Gahiers Marcel Proust. 8. Le Carnet de 1908, établi et présenté par Ph. Kolb.* P., 1976. P. 49, 50; Ср.: *Proust M. Carnets. Edition établie et présentée par F. Callu et A. Compagnon.* P., 2002. P. 34—35.

<sup>10</sup> См.: *Bardèche M. Marcel Proust romancier.* P., 1971. T. 2. P. 10.

ре погибшим в авиационной катастрофе. Из этого бегства и гибели, пережитых Прустом очень эмоционально, и родились основные мотивы «Беглянки», повлияв и на соседний том — на «Пленницу»<sup>11</sup>.

Итак, еще сложнее оказалась текстологическая история первоначального второго тома задуманной трилогии — книги «У Германтов» (или «Сторона Германтов»). Как свидетельствуют «эскизы», черновики, правленные машинописи, второй том, очень важный для судьбы героя (его отказ от творческих экспериментов ради светских успехов, переселение на новую квартиру в непосредственном соседстве с семьей герцогов Германтских, проникновение в их салон, где герой постепенно становится своим человеком, и т. д.), должен был вобрать и посещение Бальбека (который сначала назывался Брикбеком), сближение с Робером де Сен-Лу, знакомство с Шарлюсом, описание приема у принцев Германтских, то есть всего того, что содержится не только в романе «У Германтов», но отчасти и в следующем томе (и даже в «Пленнице»: взаимоотношения Шарлюса с Вердюренами).

---

<sup>11</sup> Владимир Набоков писал по этому поводу со свойственной ему ироничностью и гротескной заостренностью: «Наш профессор французской литературы утверждает, что в трактовке любовного романа Марселя и Альбертины имеется серьезный философский, а следовательно, и художественный просчет. В ней еще есть некий смысл, если читатель *знает*, что рассказчик — педераст и что славные поленькие щечки Альбертины — это славные поленькие ягодицы Альберта. Однако она лишается всякого смысла, если невозможно ни предположить, ни потребовать, чтобы читатель, желающий получить от произведения искусства исчерпывающее наслаждение, непременно разживался *хоть какими-то* сведениями о сексуальных предпочтениях автора. Мой профессор говорит, что если читателю ничего не известно об извращенности Пруста, то подобное описание того, как гетеросексуальный мужчина, терзаясь ревностью, следит за гомосексуальной женщиной, становится нелепым, поскольку нормальный мужчина лишь позабылся бы, а то и пришел в восторг, наблюдая, как его девушка резвится с партнершей. Отсюда профессор делает вывод, что роман, понять который во всей полноте способна лишь *quelque petite blanchisseuse*, переворошившая грязное белье автора, представляет собой — в художественном отношении — неудачу» (Набоков В. Собрание сочинений американского периода в пяти томах. СПб., 2003. Т. V. С. 165.) Отметим, однако, что и сам Набоков, и его «профессор французской литературы» глубоко ошибаются: достаточно вспомнить рассказ Мопассана «Подруга Поля», где описаны аналогичные, и очень острые, переживания героя, ревнующего возлюбленную к ее «партнерше».



В дальнейшем, то есть между 1914 и 1918 годами, кое-что передвинулось в возникший «промежуточный» том (Бальбек), но основная тема тома — проникновение героя в Сен-Жерменское предместье — остается неизменной. Связанные с этим события описаны подробно. Это и дружба героя-Рассказчика с Робером де Сен-Лу, которого он навещает в Донсьере, где тот несет гарнизонную службу, и дневной прием у маркизы де Вильпаризи, обед у герцогини Германтской и т. д. К концу тома герой узнает, что он вроде бы приглашен к принцам Германтским, куда попасть значительно труднее, чем к их родственникам герцогам. Рассказчик идет к последним, чтобы узнать, что он действительно приглашен, встречает там уже тяжело больного Свана, разговаривает с хозяевами дома, видит их сборы на прием и их отъезд туда (эпизод с черными туфлями герцогини). В первом издании на этом том «У Германтов» не кончался. Его органическим продолжением была небольшая часть, носившая название «Содом и Гоморра», целиком посвященная барону де Шарлюсу. Здесь герой убеждался в обоснованности своих первоначально смутных, пока не сформулированных подозрений относительно аморальных наклонно-

стей барона; подсмотрев из окна черной лестницы визит Шарлюса к жителю Жюльену, он теперь уже ни в чем не сомневается.

Роман «У Германтов» вышел первым изданием в двух томах — первый в августе 1920 года, второй — в начале апреля 1921-го. Показательно, что в короткой главке, называвшейся «Содом и Гоморра» и замыкавшей в 1921 году третий том-«часть» цикла («У Германтов»), Альбертина не была названа ни разу. Это говорит о том, что тема Альбертины возникла позже написания данного текста, который, видимо, должен был заканчивать вторую «секцию» «Поисков», исчерпывать, насколько возможно, тему сексуальных отклонений (столь для писателя важную с самого начала работы над циклом) и служить своеобразным переходом к «секции» третьей, по первоначальному замыслу — книге «Обретенное время».

Довольно трудно сказать, сколько романного времени прошло после тех событий, которые описаны в романе «Под сенью девушек в цвету», сколько теперь лет герою-Рассказчику — восемнадцать, двадцать, двадцать два. Впрочем, учитывая хронологию исторических событий, которые упоминаются в цикле, Филипп Шшель-Тирье полагает, что между двумя романами лежит промежуток, приблизительно равный одному году, и поэтому в книге «У Германтов» фигурирует юноша 18—19 лет<sup>12</sup>.

Как верно заметил Морис Бардеш, в этом романе очень мало событий и их временная приуроченность достаточно неопределенна. «По сравнению с книгой “По направлению к Свану”, — писал исследователь, — сюжет книги «У Германтов» может быть определен буквально в нескольких словах: Рассказчик знакомится с Германтами, которые до этого представлялись ему какими-то неземными существами. Если уж надо определить эту часть цикла, принимая в расчет те круги, которые здесь описаны, то “У Германтов” является второй створкой диптиха, контрастирующей с первой створкой — “По направлению к Свану”, — противопоставляя Сен-Жерменское предместье буржуазному миру, светскую жизнь — жизни частной, «молодого холостяка» — «подростку»<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> См.: Michel-Thiriet Guid de Marcel Proust // *Proust M. A la recherche du temps perdu*. P., 1987. Т. I. P. 155 (первой пагинации).

<sup>13</sup> *Bardèche M. Op. cit.* P. 99.

Впрочем, как это будет все в большей мере появляться в следующих томах цикла, в книге «У Германтов» есть несколько самозамкнутых сцен и эпизодов. Они, конечно, имеют выход в последующее повествование и находятся «на своем месте», но в то же время их сконцентрированность и известная обособленность очевидны. Один из таких эпизодов — это пребывание героя в Донсьере по приглашению Сен-Лу (см.: III, 67—137), второй — странный визит героя к Шарлюсу (см.: III, 560—575), третий, наиболее длинный и написанный с большой психологической силой — это болезнь и смерть бабушки Рассказчика (см.: III, 298—346).

Но мы знаем (и об этом будет еще сказано ниже), что тема сексуальных отклонений должна была стать одной из ведущих в «Поисках утраченного времени» (еще в 1909 году, завершая книгу «Против Сент-Бева», Пруст писал об этом Альфреду Валлету, руководившему тогда журналом «Меркюр де Франс»<sup>14</sup>). Тема эта была намечена в романе «У Германтов» и с наибольшей остротой и определенностью решалась в заключающих эту «секцию» в первом издании «маленьких» «Содоме и Гоморре». Но так как вторжение в повествование Альбертины потребовало серьезной перестройки всей структуры прустовского цикла, то появилась необходимость ввести параллель-антитезу порочным наклонностям Шарлюса: так возник мощнейший сюжетобразующий мотив лесбийской любви, в чем герой сначала подозревает Альбертину, а потом в этом бесповоротно убеждается (заметим, что и Сван одно время подозревал в этом Одетту, но тема эта не получила дальнейшего развития, не получила, так как тогда, в пору написания первого тома эпопеи, никакой Альбертины еще не было).

В «секции» четвертой, которую Пруст напечатал незадолго до смерти, в апреле 1922 года в трех небольших томах, — «Содом и Гоморра II», — присутствовали сюжетные мотивы, предусмотренные ранее (например, прием у принцессы Германтской, новая поездка в Бальбек, посещение Вердюренов в снятом ими имении Распельер и т. д.). В этой «секции» цикла тема однополрой любви становится доминирующей и если все яснее обнаруживаются определенные связи Альбертины либо с ее подружкой Андре, либо с дочерью композитора Вентейля и ее приятельницей, то с еще большей остротой и

---

<sup>14</sup> См.: Proust M. Correspondance. P., 1982. T. IX. P. 155—156.

сарказмом описаны отношения Шарлюса и скрипача Мореля. Как известно, «Содом и Гоморра II» — последняя книга, которую писатель успел опубликовать. Пока она печаталась, шла безостановочная работа над следующими томами — «Пленницей» и «Беглянкой». Эти три «секции», три романа составляют по сути дела единое целое, вот почему в некоторых изданиях, следуя за пометками в рукописях Пруста, «Пленница» и «Беглянка» имеют каждая двойное название; так, в рукописи и первой машинописи роман «Пленница» обозначен как «Содом и Гоморра» во второй машинописи — как «Пленница (Содом и Гоморра III)», в третьей машинописи — как «Пленница (1-ая часть Содома и Гоморры III)». Следующий роман — «Беглянка» (или «Исчезнувшая Альбертина») — сначала должен был называться или иметь подзаголовок «Содом и Гоморра IV», затем — «Вторая часть Содома и Гоморры III». Тем самым, если первоначально в многочастной композиции прустовской эпопеи картины «Содома» и «Гоморры», эти недвусмысленные символы морального падения современного писателю общества (как высшего света, так и буржуазии и зависящих от них низов), не должны были занимать много места, то затем, в ходе работы, когда замысел автора и структура его произведения стали усложняться, эта часть цикла расширилась как в объеме, так и по своей проблематике, заняв в нем, по существу, центральное место.

Следует отметить, что в отличие от других «секций» «Поисков», которые представлены подчас разрозненными рукописными тетрадами и машинописями, начиная с «Содома и Гоморры I» мы располагаем двадцатью тетрадями, заполненными подряд (в годы войны), конечно, с обильной правкой как на полях, на пустых левых полосах, на подклеиваемых и нередко очень больших листочках (так что их приходилось складывать гармошкой<sup>15</sup>), так и в специальных тетрадях «добавлений». Главное, что это именно связный текст, иногда даже без разбивки на какие-либо главы, подразделы и даже тома. Так, тетрадь I содержит текст «Содома и Гоморры I», тетради II—VII — «Содома

---

<sup>15</sup> Селеста Альбаре, экономка, горничная и фактический секретарь Пруста в период Первой мировой войны и в послевоенные годы; она приписывала себе «изобретение» этих подклеиваемых листочков, складываемых гармошкой. См.: *Albaret C. Monsieur Proust: Souvenirs recueillis par G. Belmont.* P., 1973. P. 327—328.

и Гоморры II», тетради VIII—XI и первые 12 листов тетради XII — текст «Пленницы», тетради XII (начиная с листа IЗ) — XV (заканчиваясь на листе 75) — текст «Беглянки», тетради XV (начиная с листа 78) — XX — текст романа «Обретенное время». Надо обратить внимание на тот факт, что между «Пленницей» и «Беглянкой» и между «Беглянкой» и «Обретенным временем» в рукописи нет никаких разделительных знаков, указывающих, где кончается один роман и берет начало другой. В первом случае сначала Пруст провел поперек листа небольшую линию, затем ее зачеркнул и сделал помету, что текст должен в этом месте продолжиться подряд, без абзаца. Однако, издатели все-таки обратили внимание на эту линию и как раз здесь отделили один роман от другого. Иначе обстоит дело с двумя последними романами цикла. Они также никак не отделены один от другого, и поэтому в разных изданиях рубеж между романами определяется по-разному. Готовя «Беглянку» к изданию, сотрудник «Нувель Ревю Франсез» Жак Ривьер и брат писателя доктор Робер Пруст обратили внимание на листе 75 тетради XV на следующую помету автора: «Жестокость по отношению к отцу (переписать из тетради, где это написано)»<sup>16</sup>; за этой пометой следуют три с половиной незаполненных листа, видимо, предназначенных для вставки. Между тем этот рукописный фрагмент разыскан не был: он либо не сохранился, либо вообще не существовал (Пруст лишь собирался его написать в одной из тетрадей «добавлений»). Здесь Ж. Ривьер и Р. Пруст и увидели водораздел между томами. Точно также поступает теперь и большинство современных издателей.

Однако Пьер Кларак и Андре Ферре, издавая «Поиски утраченного времени» в 1954 году в серии «Библиотека Плеяды», приняли иное решение. Они, исходя из содержания, разделили тома по-другому: у них роман «Беглянка» заканчивается на листе 69 тетради XV, где, правда, нет никаких разделительных знаков, кроме указания на абзац. Спаянность, непрерывность прустовского текста может быть показана и хорошо видна, если мы приведем последнюю фразу «Беглянки» и первую фразу «Обретенного времени» по версии Кларака и Ферре.

---

<sup>16</sup> См.: Proust M. *Albertine disparue*. Edition intégrale. Texte établi, présenté et annoté par J. Milly. P., 1992. P. 403.

Конец «Беглянки»:

«И узнай я это о ком-нибудь другом, а не о Робере, отнесся бы я к этому совершенно равнодушно. Сомнения, которые поселяли во мне слова Эме, бросали тень на нашу дружбу времен Бальбака и Доньсера, и хоть я не верил ни в дружбу, ни в то, что испытывал по-настоящему дружеские чувства к Роберу, но, порой вспоминая про историю с лифтом и про наш обед с Сен-Лу и Рахилью в ресторане, с трудом сдерживал слезы» (VI, 334—355).

Начало «Обретенного времени»:

«Впрочем, мне, наверно, не следовало бы останавливаться на пребывании в окрестностях Комбре, поскольку в этот период моей жизни я, пожалуй, меньше всего думал о нем, если бы оттуда не пришло по крайней мере приблизительное подтверждение кое-каких моих соображений, что возникли у меня сперва насчет Германтов, а потом и насчет Мезеглизов» (VI, 355).

На следующих нескольких страницах «Обретенного времени» рассказывается о продолжении прогулок героя вместе с Жильбертой в Тансонвиле, о их разговорах, о признании Жильберты в том, что когда-то она была влюблена в героя, и т. д. Как видим, тексты достаточно явно продолжают один другой.

Теперь обратимся к иному, ныне общепринятому, рубежу между двумя романами.

«Беглянка» заканчивается так (здесь речь идет о Жильберте):

«И даже в тот день, когда я столкнулся с нею у дверей своего дома, хотя она вовсе не была м-ль де л'Оржвиль, с которой Робер встречался в домах свиданий (и все же как забавно, именно ее будущего мужа я тогда просил узнать, кто она!), я ни в малой степени не ошибся ни в значении ее взгляда, ни насчет того, к какому роду женщин она принадлежала, в чем она сейчас и призналась. «Но это все в прошлом, — сказала она. — После того как мы с Робером обручились, я думала только о нем. И представьте себе, больше всего я упрекаю себя вовсе не за те детские увлечения» (VI, 361).

Далее должна была идти вставка о жестокости Жильберты по отношению к Свану, и где-то затем начинался роман «Обретенное время»:

«Весь день в этом доме, пожалуй, слишком уж деревенском, что казался не домом даже, а просто местом, где можно отдохнуть между

двумя прогулками или переждать грозу, одним из таких домов, в которых каждая гостиная напоминает зимний сад, а штоф на стенах в комнатах — садовые розы в одной и птицы на ветках в другой — словно обступают вас и составляют компанию, причем каждая роза и каждая птица изображены в отдельности, ведь это был старинный штоф, так что будь эти розы живыми, любую из них можно было бы срезать, а любую птицу посадить в клетку и унести...» (VII, 5). Эту длинную фразу тут оборвем.

Как видим, герой продолжает находиться в Тансонвиле, у Жильберты, и за описанием этого дня, что Рассказчик провел у себя в комнате, продолжается описание его прогулок с Жильбертой. В их разговорах появляется, как некое возвращение к предшествующим томам, тема половых отклонений. Вполне очевидно, что и в первом и во втором случае выбранный рубеж между томами не то чтобы произволен или спорен, он достаточно условен, и мы не знаем, как бы наметил его сам Пруст, доживи он до выхода из печати последних томов «Поисков утраченного времени».

Итак, рассмотрев деление всего цикла на «секции», «тома», «романы», можно прийти к выводу, что писатель трехчастное членение «Поисков» непременно стремился сохранить, все время вступая в борьбу с самим собой, в борьбу, обреченную на поражение. Сама логика повествования и, как увидим, сами методы его работы постоянно уводили его от задуманной изначально трилогичности. Вот, видимо, почему, на каком-то этапе, печатая второй роман цикла, Пруст предполагал объединить уже в основном написанные «Содом и Гоморру», а также появившиеся почти без спроса два продолжения этого романа с «Обретенным временем». Вот как писатель определял тогда содержание последнего тома: «Совместная жизнь с Альбертиной — Вердюрены ссорятся с г-ном де Шарлюсом — Исчезновение Альбертины — Печаль и забвение — Мадемуазель де Форшевиль — Исключение из правила — Пребывание в Венеции — Новый облик Робера де Сен-Лу — Г-н де Шарлюс во время войны: его взгляды и развлечения — Утренний прием у принцессы Германтской — Вечное поклонение — Обретенное время»<sup>17</sup>. Как видим, Пруст предполагал вместить в один «том» (точнее, «секцию», которая могла быть издана

<sup>17</sup> См.: *Bardèche M.* Op. cit. P. 11.

наверняка лишь в нескольких томах) все то или почти все, что к тому времени — в первоначальном виде, но набело, — было написано. В дальнейшем, и очень скоро, содержание этой «секции» распалось на три части — «Пленницу», «Беглянку» и «Обретенное время». Нельзя не заметить, что конспект содержания этого раздела цикла, только что нами приведенный, в основном посвящен «Обретенному времени» (пять эпизодов), тогда как к «Пленнице» относятся три (если не два) эпизода, а к «Беглянке» — три. Тем самым можно заключить, что структура цикла по мере работы над ним писателя находилась в постоянном движении, отдельные сюжетные блоки менялись местами, переходили из «тома» в «том».

Этому не противоречит тот факт, что для Пруста к концу работы над «Поисками утраченного времени» стало характерно безостановочное и, если можно так выразиться, «сплошное» продвижение текста вперед. Вот откуда эти двадцать школьных тетрадей, заполняемые подряд на протяжении более чем трех лет (с конца 1914-го до конца 1917 года). При такой работе грани между романами становились все более зыбкими, едва уловимыми, чтобы в конце концов исчезнуть во все, как мы это только что показали. Писатель шел ко все большему единству повествования, слитности и нерасчленимости его. Он действительно писал одну книгу, а не цикл романов (как Золя, Анатоль Франс или Ромен Роллан, как несколько позже Жорж Дюамель или Жюль Ромен).

## 2

Впрочем, не все так просто. О стремлении Пруста к нерасчленимости повествования и, следовательно, об условности деления второй половины цикла на «тома» или «секции» можно было бы говорить без всяких оговорок, если бы не был введен — в 1987 году — в научный обиход новый прустовский текст, броско окрещенный издателями (весьма симптоматично, что это все то же издательство «Бернар Грассе») «последним Прустом»<sup>18</sup>. История этого издания, вернее, его предыстория, связана с какими-то семейными тайнами, которые до

---

<sup>18</sup> Proust M. *Albertine disparue*. Edition originale de la dernière version revue par l'auteur établie par N. Mauriac et E. Wolff. P., 1987.

сих пор не разгаданы однозначно, вызывают предположения и споры, смелые догадки и подчас спорные текстологические решения. Поэтому скажем об этом более или менее подробно.

При подготовке к изданию «Беглянки» (роман вышел в конце ноября 1925 года) Робер Пруст и Жак Ривьер располагали соответствующими тетрадами белой рукописи (знаменитые «двадцать тетрадей»), а также сделанной на основании этих тетрадей и тетрадей «дополнений» машинописью, причем, это был не первый ее экземпляр, а второй (текст Пруста перепечатывался с использованием копировальной бумаги). В машинописи, которой располагали издатели (она сохранилась и находится в Национальной библиотеке — В. N. n. a. fr. 16748—16749), была небольшая правка, сделанная, как правило, не рукой автора, а его брата. Предполагалось, что эта правка производилась Робером Прустом по указанию автора, равно как и введение разделения текста романа на четыре главы («Печаль и Забвение», «Мадемуазель де Форшевиль», «Пребывание в Венеции», «Новый облик Робера де Сен-Лу»). По этой машинописи и был опубликован роман, которому дали название «Исчезнувшая Альбертина», хотя ни в рукописях, ни в машинописи такого названия не было. Пруст собирался дать книге название «Беглянка», дабы подчеркнуть антиномичность двух соседних романов цикла, теснейшим образом друг с другом связанных («Пленница» должна была выразительно противостоять как раз «Беглянке»). Автор «Поисков» писал 25 июня 1922 года Гастону Галлимару: «...я подумал, что я мог бы, быть может, назвать «Содом III» «Пленницей» и «Содом IV» «Беглянкой»<sup>19</sup>. Но не прошло и недели, как он переменял свое мнение. 2 или 3 июля он писал своему издателю: «Было бы хорошо, чтобы интервал между томами был не слишком велик, так как читатели вряд ли будут помнить, что в конце «Содома II» я уезжаю, чтобы жить вместе с Альбертиной, и что эта жизнь и станет содержанием «Содома III» (который так называться не будет); надо бы сделать так (насколько это в моих силах), чтобы они этого не забыли. Впрочем, есть и другое соображение, заставляющее меня отказаться от анонсирования еще не вышедших томов. Я было хотел назвать первую часть «Пленницей», а вторую «Беглянкой», но госпожа Бримон только что перевела одну книгу Тагора под названием «Беглянка». Так что не

---

<sup>19</sup> Proust M. Correspondance. P., 1993. T. XXI. P. 311.

будет «Беглянки», что могло бы породить ненужную путаницу. А уж раз не будет «Бегданки», то не будет и «Пленницы», которые ощутимо противостоят друг другу»<sup>20</sup>. 2 октября он снова пишет об этом Галлимару: «Нет, не надо давать моим следующим томам какое-нибудь иное название, только «Содом и Гоморра III». Как вы прекрасно знаете, названия «Беглянка» не будет, что нарушит симметрию»<sup>21</sup>.

После издания шестого романа цикла, в 1925 году, эта книга под названием «Исчезнувшая Альбертина» много раз перепечатывалась как раз под таким названием. Лишь в 1954 году Пьер Кларак, выпуская «Поиски утраченного времени» в галлимаровской серии «Библиотека Пляды», вернул роману его первоначальное название, придуманное Прустом, но им же тут же отвергнутое, о чем мы только что рассказывали. Нам представляется, что такая замена была обоснованной: автор отказался от названия «Беглянка» вынужденно, из-за появления под тем же названием и в том же издательстве перевода поэмы Рабиндраната Тагора. Но в 50-е годы поэма Тагора наверняка забылась и восстановлению первоначального названия романа Пруста уже ничего не мешало. Что касается симметрии названий двух соседних романов (что было так важно для автора), то она была, наконец, обретена.

Как уже говорилось, в 1986 году был случайно найден в семейном архиве родственников Пруста (потомков его брата) первый экземпляр машинописи романа, дубликат которой был использован при издании книги в 1925 году. Правнучатая племянница писателя Натали Мориак (дочь биографа Пруста Клода Мориака опубликовала эту нечаянную (якобы) находку. Анализ найденной машинописи безоговорочно говорит о том, что Робер Пруст с этим творческим документом был хорошо знаком: поправки во второй машинописи, сделанные братом писателя, в основном восходят к «машинописи Мориак» (как ее стали называть исследователи с легкой руки профессора Жана Мийи), но Робер перенес в дубликат машинописи лишь очень немного из того, что сделал автор. Думается, мотивы его действий понятны, и о них мы еще скажем. Исследователей ставило в тупик другое: в 1931 году Робер Пруст наотрез отказал издателям, готовившим новую публикацию произведе-

---

<sup>20</sup> Proust M. Correspondance. P., 1993. T. XXI. P. 331—332.

<sup>21</sup> Ibid. P. 492.

ний Пруста и желавшим ознакомиться со всем его рукописным наследием (их переписка ныне стала известна). Создается впечатление, что младший брат старательно скрывал как эту конкретную машинопись, так и сведения о приемах работы Пруста, о его черновиках, записных книжках и т. д. Почему? Ниже мы попытаемся на какой-то момент встать на его место, место первого публикатора творческого наследия автора «Поисков» (заметим, что такие произведения Пруста, как незавершенный роман «Жан Сантей» и книга «Против Сент-Бева», стали «достоянием гласности» лишь в 50-е и в 70-е годы).

Итак, новонайденная машинопись носит следы напряженной работы автора, явно создававшего новый вариант романа. Главное, что прустовский текст оказался сильно сокращенным. Так, первая глава («Печаль и забвение») лишилась своего конца, где рассказывалось о собирании героем сведений о прошлом Альбертины; вместо 145 страниц (в обычном издании) в этой главе осталось меньше половины, примерно 73 страницы. Глава вторая («Мадемуазель де Форшевиль») была вычеркнута целиком (67 страниц). Глава третья («Пребывание в Венеции»), напротив, не только была почти полностью сохранена (она потеряла из первоначального текста 7 или 8 страниц), но была дополнена переработанным и расширенным текстом, соответствовавшим прижизненной журнальной публикации этого фрагмента романа. Что касается четвертой главы («Новый облик Робера де Сен-Лу»), то она была полностью вычеркнута, как и вторая.

Публикация нового прустовского текста вызвала появление построенных совсем по иному принципу изданий и оживленную дискуссию в специальной печати (не будем излагать подробности этих споров, сошлемся лишь на обобщающую статью Жана Мийи и его последнее издание «Исчезнувшей Альбертины»<sup>22</sup>).

Об истинном смысле произведенных Прустом изменений можно, конечно, только догадываться; нигде, ни в его обширной переписке, ни в воспоминаниях современников никаких упоминаний этих переделок нет. Но все-таки кое-что очевидно: в романе, уменьшенном более чем

---

<sup>22</sup> См.: *Milly J. Les nouvelles éditions des parties postumes d'A la recherche du temps perdu // Bulletin Marcel Proust. 1944. № 44. P. 141—148; Proust M. Albertine disparue: Deuxième partie de Sodome et Gomorrhe III. Présentation par J. Milly. P., 2003.*

в два раза, была начисто снята тема Жильберты, в том числе рассказ о женитьбе на ней друга героя-Рассказчика Робера де Сен-Лу. А заодно был убран важнейший для писателя мотив гомосексуальных отклонений. Если принять во внимание тот факт, что все эти темы и мотивы должны были получить дальнейшее развитие в романе «Обретенное время», то можно заключить, что последняя «секция» «Поисков утраченного времени» также должна была претерпеть какие-то трансформации. «Обретенное время» могло быть значительно амплифицировано, то есть вобрать в себя снятые в «Исчезнувшей Альбертине» главы (что вполне вероятно) либо, напротив, должно было быть переписано коренным образом и получить совсем иное звучание (что представляется сомнительным). Тема Германтов во всей своей широте, включая столь существенные для писателя мотивы упадка аристократии (на примере Шарлюса, но также Сен-Лу, герцога Германтского и других представителей этой разветвленной семьи) и ее социального упадка (женитьба овдовевшего принца Германтского на овдовевшей же госпоже Вердюрен и женитьба юного маркиза Леонора де Камбремера на племяннице жилетника Жюльена), оказалась бы из романа исключенной. Но этого не могло бы быть. Пруст от развенчания Германтов отказаться не мог, ведь писал он еще в конце 1910 года своему другу Жорку де Лорису, что этих самых Германтов «он хотел бы одновременно прославить и замарать»<sup>23</sup>. Скорее всего, Пруст предполагал, наоборот, эти темы разработать более подробно, вот почему через несколько дней после смерти писателя его издатели, еще не успев как следует разобраться в его рукописном наследии, объявили в своем журнале, что вслед за томом «Содом и Гоморра III. Пленница. Исчезнувшая Альбертина» выйдут еще несколько томов «Содома и Гоморры», а за ними — «Обретенное время». Не исключено, что Пруст собирался именно таким образом перестроить свой цикл. Это было на писателя очень похоже: более детальная разработка интересующих его тем и мотивов уже приводила к основательному расширению цикла и к перестройке его структуры. Так, как мы помним, появление мотива любви героя к Альбертине привело к полному пересозданию романа «Под сенью девушек в цвету» (его второй части) и к написанию его продолжения, на какое-то время отложенного, — романа «Пленница». Столь

---

<sup>23</sup> Proust M. Correspondance. P., 1983. T. X. P. 217.

характерная для Пруста подвижность повествовательной структуры его «Поисков» могла обнаружить себя и при неожиданной переработке «Исчезнувшей Альбертины».

Кстати говоря, название это Робер Пруст и Жак Ривьер нашли в затем припрятанном ими первом экземпляре машинописи. Вычеркнув на ее 527-ой странице привычное для нас начало романа «Мадемуазель Альбертина уехала! Насколько страдание психологически сильнее, чем сама психология!» и т. д. (VI, 7), Пруст написал: «Здесь начинается “Исчезнувшая Альбертина”, продолжение предыдущего романа “Пленница”»<sup>24</sup>. Но на источник своих сведений душеприказчики Пруста не указали, хотя и знали, что писатель собирался приняться за новую перепланировку конца цикла.

Впрочем высказывалось мнение, что новонайденный автограф не более чем подготовленная Прустом еще одна журнальная публикация фрагмента его романа (несколько других таких публикаций были осуществлены, например, фрагмент, рассказывающий о пребывании героя и его матери в Венеции, напечатанный в журнале «*Feuillets d'Art*» в декабре 1919 года). Такое предположение вполне допустимо, ибо писатель в самом деле любил такие «предпубликации» и часто к ним прибегал, но не исключает и других. Возможно, это была просто правка белого текста («беловая рукопись» в двадцати тетрадах, — конечно же, название очень условное, так как носит черты находящегося в работе черновика), правка, которая зашла слишком далеко и была Прустом остановлена и тем самым отменена (вернее, болезнь и смерть автора ее остановили и отменили). Младший брат писателя не только наверняка знал о существовании этой столь основательно правленной машинописи, но знал и о том, что эта правка не была доведена до конца (не «перешагнула» в роман «Обретенное время») и не может, за небольшими исключениями, учитываться при публикации книги. Робер Пруст как бы снимал верхний слой рукописи как незавершенный и ориентировался на слой предшествующий, заверченный, представленный дубликатом машинописи. Это было единственно правильным решением, хотя доктор Пруст придерживался ему не стопроцентно: небольшую правку «машинописи Мориак» он все-таки перенес в дубликат.

---

<sup>24</sup> Proust M. *Albertine disparue*. P., 1987. P. 21.

Позволим себе привести суждение нашего выдающегося текстолога Сергея Михайловича Бонди, высказанное относительно одного небольшого текста Пушкина, но имеющее обобщающий характер. «Текстолог, — писал С. М. Бонди, — должен вслед за писателем пройти все стадии создания им данного текста, он должен точно уяснить себе, в какой момент работы возник данный вариант, какой текст этот вариант заменил в рукописи и (в случае, если он сам оказался зачеркнут автором) что написано было вместо него. Дойдя таким образом до конца работы писателя над данным местом, до последнего слоя его поправок, текстолог (в черновике, подобном разбираемому) убедится, что автор бросил свою работу незавершенной, то есть, отменив, зачеркнув в рукописи предпоследний слой и начав вместо этого текста записывать придуманный новый, он не довел до конца этой последней работы и оставил вместо связного текста только, так сказать, наброски создаваемого им последнего слоя. Так как редактор не имеет права заканчивать, доделывать за автора не доделанную им работу, то он обязан дать в своей публикации последний законченный автором текст, то есть предпоследний слой работы писателя»<sup>25</sup>. К этому можно было бы добавить, что подчас в рукописи обнаруживается несколько слоев, каждый из которых является незавершенным. Впрочем, это не относится к рассматриваемому нами случаю: дубликат машинописи представляет собой, возможно, за минимальными исключениями, как раз завершенный слой.

Вот почему обнаруженная в 1986 году машинопись дает совсем немного материала для установления дефинитивного («интегрального», «критического» и т. д.) текста книги. Поэтому предпринятые после публикации «Последнего Пруста» издания, в том числе два издания Жана Мийи, по сути дела предлагают контаминированный текст «Исчезнувшей Альбертины», что вряд ли правильно. Не меняет дела и тот факт, что система подачи текста позволяет легко отделить версию белой рукописи от версии «машинописи Мориак», то есть увидеть, какие части своего произведения Пруст вычеркнул совсем, что он в машинопись вписал, что и чем заменил. Все это действительно выглядит достаточно убедительно и наглядно, за исключением венецианского эпизода: версию белой рукописи Пруст в данном случае пытался заменить текстом журнальной публикации. Поэтому Ж. Мийи

---

<sup>25</sup> Бонди С. Черновики Пушкина. М., 1971. С. 121.

проявил не то чтобы непоследовательность, а, скорее, просто не справился с этой задачей, в самом деле весьма трудной. В данном случае публикатор отказался от контаминации вариантов при создании своего «интегрального» текста, который в противном случае превратился бы в сплошную невразумительную черезполосицу.

Совсем иначе подошла к делу Н. Мориак. Она справедливо увидела в новонайденной машинописи благодарный материал не для текстологических новаций, а для более углубленного понимания методов работы писателя, его принципов циклизации и вообще его поэтики (Н. Мориак изложила свои взгляды в ряде статей<sup>26</sup> и в двух публикациях<sup>27</sup>). Согласно точке зрения исследовательницы, обнаруженная в 1986 году выправленная машинопись романа безоговорочно говорит о том, что Пруст в последний месяц своей жизни решил коренным образом перестроить структуру заключительных «секций» «Поисков утраченного времени». Он собирался создать роман под условным названием «Содом и Гоморра III», первой частью которого стала бы «Пленница», а второй — «Исчезнувшая Альбертина» в своей урезанной автором редакции. Тем самым, выброшенные целиком две главы должны бы были быть основательно расширены и укрупнены и, что еще существеннее, соединены с какими-то фрагментами последнего тома цикла. Н. Мориак предполагает, что могли бы быть созданы из этих остатков и фрагментов «Обретенного времени» еще два тома «Поисков», скажем, «Содом и Гоморра IV» и «Содом и Гоморра V»; первый рассказывал бы о пребывании героя-Рассказчика в Тансонвиле,

---

<sup>26</sup> См.: Mauriac Dyer N. Les mirages du double. Albertine disparue selon la Pléiade (1989) // Bulletin Marcel Proust. 1990. № 40. P. 117—153; *Idem*. Le cycle de Sodome et Gomorrhe; remarques sur la tomaisson d'A la recherche du temps perdu // Bulletin Marcel Proust. 1991. № 41. P. 133—145; *Idem*. Sur une enveloppe souillée de tisane, un plan pour la suite d'Albertine disparue // Bulletin Marcel Proust. 1992. № 42. P. 19—28; *Idem*. Editions et lectures de Sodome et Gomorrhe // Bulletin Marcel Proust. 2001. № 51. P. 67—78.

<sup>27</sup> См.: Proust M. Sodome et Gomorrhe III. La Prisonnière suivie de Albertine disparue (dernière version revue par l'auteur), texte établi, présenté et annoté par N. Mauriac Dyer. P., 1993; Proust M. La Fugitive. Cahiers d'Albertine disparue, texte établi, présenté et annoté par N. Mauriac Dyer. P., 1993. Ср.: Milly J. Problèmes génétiques et éditoriaux à propos d'Albertine disparue // Marcel Proust: Ecrire sans fin. P., 1996. P. 51—78.

его общении с Жильбертой и о разительных трансформациях морально-го облика Робера де Сен-Лу, второй — о поведении Шарлюса в годы войны, о его германофильстве, но главное — его моральном падении и социальной деградации. В этом случае на долю «Обретенного времени» пришелся бы лишь рассказ о «бале масок» у принцев Германтских.

Н. Мориак ставит вопрос о принципиально новой циклизации «поисков утраченного времени»: вместо «цикла Альбертины», о котором так много писали<sup>28</sup>, появляется «цикл Содома и Гоморры», растягивающийся на несколько томов. При такой смене циклообразующего сюжетного ядра героиня Пруста перестает быть в центре цикла, ей посвященного первоначально, и становится лишь одним из персонажей, наряду с Шарлюсом, оказывающихся носителями тех сексуальных отклонений, которым теперь становится посвящен этот микроцикл.

Такая гипотетическая перестройка конца «поисков» вполне возможна. В пользу такого предположения говорит, например, тот факт, что тема лесбийской любви не сразу входит в «большую» книгу (хотя Сван и подзревает, правда мимолетно, Одетту, в подобной сексуальной нацеленности). Появление во второй части «Девушек в цвету» Альбертины не сразу влечет за собой возникновение тем «Содома» и «Гоморры» (точно также и извращенность Шарлюса обнаруживается в полной мере лишь тогда, когда все повествование достигает своей середины). Но особенности прустовской циклизации состоят, в частности, в том, что какой-нибудь цикл (Альбертины ли, Шарлюса, Германтов и т. д.) совершенно не обязательно вмещается в соседние «тома», «секции», «романы». Напротив, разорванность какого-либо цикла, его раздробленность, его «растасценность» по различным частям «поисков утраченного времени» являются повсеместными и даже неперменными. Сюжетные, «циклосоставляющие» подхваты и скрепы пронизывают всю книгу Пруста. Вот почему в действиях писателя, столь радикально сократившего «Беглянку», не стоит видеть непременно неосуществленного намерения заменить «цикл Альбертины» «циклом Содома и Гоморры».

К тому же Пруст, как мы знаем, переписывания конца «Поисков» не осуществил. Тщательнейший текстологический (даже в известной мере палеографический) анализ «машинописи Мориак» позволяет за-

---

<sup>28</sup> См., например: *Dubois J. Pour Albertine: Proust et le sens du social.* P., 1997.

ключить, что эта правка делалась не одновременно, не в едином творческом порыве, но в то же время в очень многих случаях наверняка поспешно, к тому же не просто больным человеком (больным человеком написаны все «Поиски»), а человеком умирающим, ощущающим, что силы его оставляют и он не сможет довести работу до конца — и работу по сокращению «Беглянки», и вообще работу над всем произведением.

О методах работы Пруста мы знаем достаточно много (в частности, благодаря свидетельствам Селесты Альбаре), но все-таки, видимо, не все. Так, мы мало что можем сказать о том, как относился писатель к своим законченным и опубликованным произведениям. Некоторые авторы (тут наиболее яркий пример — это Стендаль и Бальзак), когда к ним в руки попадала какая-нибудь их ранее опубликованная книга, начинали, почти произвольно, править текст, вносить в него дополнения, заменять слова, что-то вычеркивать и т. д. После долгой работы над белой рукописью конца «Поисков» Пруст стал читать машинопись, сделанную относительно (очень относительно!) давно. Для него это был уже в чем-то «чужой» текст, по крайней мере текст «новый» (так часто случается при переходе от рукописи, особенно сильно правленной, с пометками, вставками и вычерками, к машинописному тексту: в этом случае промахи, нестыковки, повторения однокорневых слов становятся видны особенно хорошо). И Пруст начал поправлять этот новый для него текст, этой работой увлекся, явно слишком увлекся, и отложил правку белой рукописи «Обретенного времени».

Натали Мориак довольно остроумно объясняет сокращение, точнее, вычеркивание второй половины первой главы «Беглянки». В чем суть этих сокращений? Прежде всего было убрано очень много событийного, фабульного материала. Вспомним, что первая глава носит название «Печаль и Забвение». Что касается «печали», то о ней рассказано подробно, и это все в машинописи осталось. Что касается «забвения», то есть освобождения героя от страданий, вызванных не бегством Альбертины, а мучительными подозрениями, то от них Рассказчик в самом деле в конце концов освобождается. Но для этого ему приходится вести планомерные поиски, вовлекать в них близких друзей (Робер де Сен-Лу), знакомых (работник отеля в Бальбеке Эме) и т. д. Тем временем он продолжает анализировать свое чувство к Альбертине, приходит к заключению, что в его любви не было ничего исключительного и

неотвратимого, с таким же успехом он мог бы полюбить какую-нибудь другую, например мадемуазель де Стермарья или любую другую девушку из Бальбека. Эме приезжает после своих розысков и сообщает, что у Альбертины действительно бывали связи с женщинами. Герой отправляет Эме к г-же Бонтан, опять в Бальбек, и тот раздобывает новые доказательства «виновности» Альбертины (ее связь с молоденькой пригожей прачкой). Впрочем, подруга Альбертины Андре утверждает в разговорах с героем, что его возлюбленная совершенно ни в чем не виновата, так как не была лесбиянкой. Это признание погружает Рассказчика в новые сомнения и тревоги. Вот все это, что мы пересказали так кратко (и о чем можно найти более подробный рассказ в разных изданиях «Исчезнувшей Альбертины», где есть соответствующее «резюме», например, в изданиях Ж. Мийи<sup>29</sup>), Прустом было вычеркнуто.

На конце главы действительно приходилось немало событий — и психологических, и чисто детективных, но все это, как полагает Н. Мориак, оказывается ни к чему: Пруст меняет в машинописи всего одно слово — местом гибели Альбертины становится теперь не Турень (см.: VI, 23), где г-жа Бонтан имеет домик и куда приезжает ее племянница, а берега Вивоны, то есть Мезеглиз, то есть обиталище дочери композитора Вентейля и ее подруги. Тем самым Альбертина себя выдает, ее порочность уже не вызывает сомнений, а следовательно, все эти поиски, расспросы, вычисления и домыслы оказываются уже ни к чему. В этом-то Н. Мориак и видит обоснование прустовских сокращений. Видимо, так и было на самом деле: Пруст именно из-за этой сюжетной перестройки и сократил первую главу.

Это существенно для уяснения приемов и принципов работы писателя над текстом и в особенности над структурой своей книги. Но это не решает текстологических проблем. Готовя свое во многом гибридное издание, Н. Мориак была вынуждена следом за «Пленницей» и «Исчезнувшей Альбертиной» (в сокращенной автором редакции) помещать полный текст «Беглянки», как она была впервые напечатана Робером Прустом и как с тех пор многократно печаталась. В противном случае вычеркнутый писателем текст, и очень большой, просто бы «повисал», его некуда было бы девать; а ведь в этом вычеркнутом тексте была подготовка, был переход к следующему роману, к «Обретенному

---

<sup>29</sup> См.: *Proust M. Albertine disparue*. P., 2003. P. 406.



времени». Иного выхода у исследовательницы не было, но такое издание — не оригинальное решение текстологических проблем, а демонстрация полной текстологической беспомощности.

Так стоило ли публиковать в 1987 году «машинопись Мориак»? Безусловно стоило, но не для текстологических новаций. Эта публикация лишний раз подтвердила, что книга Пруста — это по своему живой организм, о чем мы уже говорили не раз, и изменение, переработка, сюжетная переориентация какой-то части его неминуемо отражается на других частях, вызывает и в них изменения и сдвиги. Когда В. Набоков как-то напечатал «Дар» без главы о Чернышевском, это не отразилось

на остальных главах романа; у Пруста это было бы невозможно. И так, Пруст начал перепланировку книги, но ее не завершил. Поэтому конец «Поисков утраченного времени» остается таким, каким он представлен в соответствующих тетрадях белой рукописи.

## 3

Но вернемся ненадолго к макроструктуре произведения Пруста.

«Поиски» иногда делят не на семь (как в издательской практике), а на пять частей. Это «По направлению к Свану», «Под сенью девушек в цвету», «У Германтов», «Содом и Гоморра» (собственно «Содом и Гоморра», а также «Пленница» и «Беглянка») и «Обретенное время». Но с известной натяжкой мы можем говорить и о трех частях, которые как бы получились сами собой, даже немного помимо желания автора. Впрочем, эти три части складываются довольно своеобразно. Это первые три романа (причем второй несамостоятелен: первая его часть, как мы уже говорили, примыкает к первому, отколовшись — довольно искусственно — от первого и его непосредственно продолжая, второй же — примыкает к третьему или даже перебрасывает мостик к последующим, тем самым третий роман, «У Германтов», пропуская) и некий третий, не имеющий самостоятельного названия, представленный двадцатью тетрадями белой рукописи и распадающийся на четыре самостоятельных, но теснейшим образом между собою связанных романов (условно говоря, эти четыре знакомых нам тома можно было бы назвать «Содомом и Гоморрой»). Тут важно отметить, что в отличие от первых «частей», «секций», «романов», последние четыре написаны подряд, без заметных разрывов, членений и т. п., настолько «поряд», что границы между ними не всегда могут быть установлены с непреложной точностью (о чем нам уже приходилось говорить). В этой связи возникает вопрос о месте маленькой «секции», которую обычно называют «Содом и Гоморра I» и присоединяют в качестве первой части к собственно «Содому и Гоморре» (точнее, «Содому и Гоморре II»). Как мы помним, эта маленькая «секция» была первоначально напечатана вместе с романом «У Германтов» как замыкающая его часть. Лишь после смерти писателя, исходя из соображений эдичионно-утилитарных, «Содом и Гоморра I» перекечевала в следующий том серии; очевидно, это было сделано если и не вопреки, то явно помимо воли автора.

Как почти всегда случалось у Пруста, обращение к новой, пусть даже ранее и предусмотренной, и заявленной теме, и в данном случае привело к существенной перекомпановке цикла. Тема сексуальных отклонений была намечена уже при самом возникновении книги, в пору работы над предшествовавшей, подготовительной книгой — «против Сент-Бева». В завершении романа «У Германтов» эта задача как бы была решена (недаром «Содом и Гоморра I» занимает отдельную (первую) и полную (61 лист) тетрадь белой рукописи; остальные «секции» в одну тетрадь не укладывались, о чем уже говорилось. Но напечатав эту «секцию», Пруст уже не мог остановиться и стал разворачивать эту тему более подробно. Первоначально тема половых извращений, гомосексуализма, должна была быть разработана лишь в рамках рассказа о личной судьбе барона де Шарлюса. Но вскоре границы этой трудной, но столь важной по разным обстоятельствам темы стали раздвигаться, в рассуждения о ней стали вовлекаться новые персонажи — подчас самые неожиданные и непредсказуемые (Робер де Сен-Лу, принц Германтский; не говорим уж о персонажах второстепенных, вроде маркиза де Вогубера и т. д.), и тема эта стала сквозной на протяжении всей второй половины цикла. Сюда оказалась вплетена и судьба Альбертины, но не начиная с ее первого появления в Бальбеке в романе «Под сенью девушек в цвету» (там есть лишь предощущение такого сюжетного поворота), а как раз с книги «Содом и Гоморра II». Попутно обратим внимание на такой факт; в «секции» «Содом и Гоморра I» Альбертина совершенно отсутствует, между тем в заголовке уже присутствуют оба библейских города, погрязших в пороках; из этого можно заключить, что в планах Пруста «судьба» Альбертины уже была предопределена. В дальнейшем Шарлюс и Альбертина становятся основными носителями этого порока, в равной мере занимая мысли и переживания героя, отражаясь на его действиях и поступках.

Поэтому, как нам представляется, «Содом и Гоморра I» в равной мере имеет право входить в состав соседствующих томов, своеобразной «перемычкой» между которыми эта «часть» является. Ведь строго говоря, описанное здесь свидание Шарлюса с жилетником Жюпьеном происходит «у Германтов», в боковом крыле (или подворотне) их особняка. К тому же, как мы знаем, изображенный здесь эпизод хронологически чуть-чуть предшествует описанному в конце романа

«У Германтов» визиту героя к герцогам Германтским, где он видит постаревшего и больного Свана, визиту, заканчивающемуся знаменитой сценой с красными туфлями герцогини.

Итак, «Содом и Гоморра I» в равной мере может завершать третий том «Поисков» и начинать новый. В последующих, уже посмертных изданиях книги, вышедших без наблюдения автора, «Содом и Гоморра I» переместилась, но, думается, сделано это было прежде всего из соображений полиграфических. Возможность подобных сдвигов в повествовательной структуре книги — одна из особенностей прустовской поэтики.

С этим в той или иной мере связан вопрос о завершенности/незавершенности «Поисков утраченного времени».

У нас очень любили писать о том, что Пруст свою книгу не завершил. Это бывало еще одним поводом для разоблачения творческого метода писателя как непродуктивного и даже тупикового. Странники взгляда на «Поиски утраченного времени» как на произведение незавершенное расходились лишь в деталях: одни полагали, что Пруст не смог завершить свой цикл романов из-за тяжелой болезни и ранней смерти, то есть не завершил, потому что не успел; другие полагали, что автор не закончил «Поиски», потому что не смог, не сумел: материал оказался писателю не по плечу; третьи же считали, что такова была творческая установка Пруста: непременно создать произведение незаконченное, то есть в чем-то ущербное.

С последней точкой зрения не имеет смысла спорить, настолько она абсурдна (хотя в истории мировой литературы подобные случаи, вероятно, бывали; быть может, «Тайна Эдвина Друда» Диккенса?). Вторая точка зрения также не заслуживает внимания. Остается первая: не успел. Эта точка зрения верна, но лишь отчасти. Действительно, если бы Пруст так себя не истощал работой, следовал бы указаниям врачей, не простудился бы в осенний дождливый день и не получил бы в результате почти наверняка смертельное воспаление легких, он продолжал бы вносить в свои беловые тетради все новые исправления и дополнения. Дело в том, что книга Пруста представляет собой «открытую форму». Почти каждый из самых мелких фабульных эпизодов может быть расширен и породить новую сюжетную линию, которая обогатит и разнообразит содержание, но не вступит в противоречие с основным замыслом произведения и основной повествовательной структурой.

В последней возможны незначительные перестановки и сдвиги, ибо структура книги Пруста подвижна.

Этому не противоречит тот факт, что «Поиски утраченного времени» были писателем закончены, причем закончены по меньшей мере два раза, первый раз к началу 1914 года, после вывода у Бернара Грассе первого тома («По направлению к Свану»), и второй раз — в 1918-м, когда началась у Гастона Галлимара бесперебойная публикация всего цикла (впрочем, завершившаяся только в 1927 году, то есть почти через пять лет после смерти автора).

Незавершенность книги обнаруживает себя лишь в мелких деталях. Напряженная работа, когда на какие-то частности писатель — пока — не обращал внимание, продвигаясь в создании окончательного текста вперед и вперед, и внезапная смерть (хотя Пруст чувствовал, что силы его покидают и жить остается мало), не позволили «все концы свести с концами». Основной остов произведения обрастал новыми эпизодами, подобно тому, как строящийся гигантский собор обрастает со временем новыми приделами, капеллами и часовнями. Подобное сопоставление позволяют нам сделать слова самого Пруста из «Обретенного времени»: «пришпилив булавкой дополнительный листок, я создавал бы свою книгу, осмелюсь выразиться высокопарно, как собор, или хотя бы скажу более скромно, как платье» (VII, 361). Иногда такие дополнения требовали изменения, подчас основательной переработки последующего, уже готового текста, но Пруст сделать всего этого просто не успевал, в некоторых же случаях на появление возникших противоречий не обращал внимания, быть может, просто их не замечал. Ограничимся здесь лишь несколькими примерами. Так, описывая в «Пленнице» большой прием у Вердюренов, устроенный Шарлюсом ради своего протеже скрипача Мореля, Пруст рассказывает, как хозяева необоснованно грубо встречают одного из постоянных посетителей их салона, одного из «верных», архивиста Саньета (См.: V, 268—269), затем просто выставляют его за дверь, причем без какой-либо вины с его стороны. Это оказывается для бедняги сильнейшим потрясением, он переносит апоплексический удар и, почти не приходя в сознание, умирает через несколько недель (См.: V, 314—315). Об этом рассказывается на отдельном листочке, подклеенном к соответствующей странице белой рукописи, то есть эта вставка является безусловно поздней, сделанной уже после завершения основного текста. Зачем была сделана эта вставка — понятно:

так Пруст усиливал скандальную тональность всего этого эпизода, завершившегося, как мы знаем, ссорой Шарлюса с Морелем и изгнанием барона из салона Вердюренов. Но Пруст не успел привести рассказ об этой короткой сцене в соответствии с дальнейшим повествованием; ведь первоначально чета Вердюренов собиралась выплачивать разорившемуся на бирже Саньету небольшую ренту, что позволяло ему протянуть еще несколько лет (См.: V, 385—388). Точно также Пруст не устранил возникшие противоречия в рассказе о судьбе другого вердюреновского завсегдатая доктора Котара. В начале музыкального вечера, устроенного Шарлюсом у Вердюренов, хозяйка дома вставляет в свой нескончаемый монолог такую фразу: «Бедный профессор так быстро убрался! Ну да ничего не поделаешь, он умер, как умирают все люди; он на своем веку отправил на тот свет многих, а теперь пришла очередь отправиться ему самому» (V, 284). В дальнейшем это печальное известие не опровергается, что же касается самого доктора, то он вновь появляется на страницах книги, доживает до начала мировой войны, принимает в ней участие, дослуживается до звания полковника медицинской службы и в конце войны умирает от переутомления.

Оставляем без внимания мелкие неувязки и нестыковки, которыми пестрят «Поиски утраченного времени». Впрочем, вот все-таки самые пустяковые. В Бальбеке в сопровождении какой-то актриски не раз появляется на набережной и на пляже родственница Блока; она называется то его сестрой, то кузиной. Родственница же жилетника Жюльена оказывается то его дочерью, то племянницей. День, когда Вердюрены принимают, — это то понедельник, то среда. И т. д. Все это — результаты забывчивости Пруста, остатки предшествующих версий либо изменения, связанные с новыми вставками. Повторяем: писателя такие мелкие фабульные противоречия не пугали, он их, скорее всего, не замечал, они ему совершенно не мешали. Но бывали случаи иного рода. Неожиданное и существенное вторжение автора в уже, казалось бы, совершенно готовый текст должно было бы привести к внесению изменений в дальнейшее повествование. Думается, Пруст отдавал себе в этом отчет и в целом ряде случаев так и поступал. Но не всегда.

Самый известный пример таких неустраненных сюжетных противоречий — это знаменитый рассказ о смерти писателя Бергота на голландской выставке, перед картиной Вермеера «Вид Дельфта» (См.: V, 212—219). Первоначально предполагалось, что этот литератор

тоже доживет до военных лет и будет, в частности, помогать скрипачу Морелю в его опытах на журналистской стезе, и это сохранилось в последних тетрадах белой рукописи Пруста и попало в посмертное издание последних томов цикла. Но в жизни Пруста произошло одно знаковое событие. Между 18 и 24 мая 1921 года писатель осматривал в сопровождении художественного критика Жана-Луи Водуайе голландскую выставку, развернутую в музее «Жё де Пом». Существует легенда, согласно которой во время этого визита Пруст почувствовал головокружение и дурноту, а затем эти свои ощущения передал умирающему Берготу. Впрочем, Ж.-И. Тадье<sup>30</sup> приводя свидетельства современников (Селеста Альбаре, Ж.-Л. Водуайе), берет под сомнение эту красивую легенду. Но так или иначе, рассказ о смерти Бергота находится в тетрадах дополнений, то есть является поздней вставкой, написанной где-то в последние годы (или даже год) жизни Пруста.

Итак, макроструктура прустовской книги определилась очень давно, еще до выхода в 1913 году первого тома. В дальнейшем она оставалась, по большому счету, неизменной, лишь появление новых мотивов, например любви героя к Альбертине и затем ее гибели (что все-таки не обязательно следует связывать только с исчезновением и гибелью Альфреда Агостинелли) или «Содома» и «Гоморры» (этот цикл сильно разросся), привели к созданию больших повествовательных периодов, которые вставлялись в готовую структуру, ее существенным образом раздвигали, но не ломали. Поэтому схема книги была все той же; общее повествование продолжало тяготеть к трехчастному членению, но из-за сильно увеличившегося объема могло делиться уже не на три, а на пять, семь и даже еще большее количество «секций» (если, скажем, считать самостоятельной секцией «Содом и Гоморру I»).

Тем самым повествовательная структура «Поисков утраченного времени» подчинялась как бы двум противоположным импульсам — она была стабильна и одновременно динамична. Этому не противоречило свойственное Прусту «сплошное» движение текста вперед, когда вставки и серьезные сюжетные развертывания делались тогда, когда непрерывный текст бывал в основном готов.

---

<sup>30</sup> *Tadié J.-Y.* Op. cit. P. 873—874.

## 4

Это непрерывное повествование, где даже деление на абзацы крайне редко, а при передаче прямой речи абзацы почти начисто отсутствуют (и в этом книга Пруста напоминает издания XVIII века), в пределах одного тома все-таки имеет то или иное членение. Оно особенно четко проведено в первом романе — «По направлению к Свану». Это и понятно: рукопись этой книги писатель готовил особенно тщательно, так как у него для этого было достаточно времени (как мы знаем, он совсем не торопился, хотя и работал очень быстро), а также понимал, что сплошной текст почти в 700 страниц не может не насторожить будущих издателей (о их долгих поисках хорошо известно<sup>31</sup>, и на этом останавливаться не имеет смысла).

Но четкое деление первого тома на части, помимо «тактических» соображений, имело и иное основание. Части этого первого тома, который состоялся лишь частично, были в той или иной степени автономны. В самом деле, первая часть («Комбре») имеет еще дополнительное деление на две главы (обозначены римскими цифрами), но в целом достаточно едина. В целом она как бы вводит читателя в повествование, будучи посвященной детству героя-Рассказчика. Построена первая глава по принципу «двойного регистра»: это и передача сиюминутных переживаний мальчика, засыпающего в своей комнатке в провинциальном доме родителей, внезапно просыпающегося и не сразу осознающего, где он и что его окружает, и воспоминания и об этой комнатке, об ужинах в кругу семьи и о вечерних посещениях Свана, и о тех комнатах, где он засыпал и просыпался много позже — в Донсьере, Бальбеке, Париже, Венеции и т. д. (См.: I, 49), причем вспоминает об этом уже не мальчик и не юноша, а человек, проживший долгую жизнь, о которой и будет здесь рассказано. Среди этих картин-воспоминаний можно выделить несколько сцен, самая яркая, трогательная, лиричная из которых — это отвергнутый ею вечерний поцелуй матери, ибо у нее гости, и она не может подняться на второй этаж к сыну (См.: I, 69—81). Вторая глава — это тоже перемежающиеся воспоминания и сиюминутные картины. Эта глава все-таки более гомогенна, хотя ее и можно разделить на несколько подглавок, которые в тексте Пруста никак не

---

<sup>31</sup> См., например: *Tadić J.-Y.* Op. cit. P. 683—695.

выделены (ни белой рукописью, ни тем более рукописью наборной первого тома книги Пруста исследователи не располагают; существует легенда, что писатель велел Селесте Альбаре уничтожить тетради со «сплошным» текстом<sup>32</sup>). В первой из подглавок второй главы рассказывается об обитателях дома героя в Комбре — о тетке Леонии, служанке Франсуазе, приживалке Евлалии, о бабушке героя и ее сестрах, о визитах местного кюре, затем — о церкви Святого Илария, о торговцах на городской площади, о местном жителе Леграндене, болтуне и снобе, о чтении юного героя, о саде, окружающем дом, и т. д. Здесь тоже есть яркие микросцены и временные выходы за пределы описываемого детства Рассказчика. От «крупных планов» писатель переходит к «общим», постепенно рамки повествования раздвигаются, причем раздвигаются буквально: теперь герой совершает длительные и далекие прогулки с родителями, родственниками и их гостями не только по улицам Комбре, но и по окрестным полям.

Нам уже не раз приходилось говорить о некоторых хронологических и сюжетных неувязках в книге Пруста, о том, как и почему они возникали. Есть нечто подобное и в этом начальном повествовательном блоке. Рассказывая о детстве героя, Пруст несколько забегает вперед и описывает посещение героем, уже в Париже, его деда Адольфа, у которого он встречает «даму в розовом»<sup>33</sup>. Как потом обнаруживается, «дама в розовом» — это Одетта, у которой с дедом героя Адольфом вполне недвусмысленные отношения. На этом эпизоде исследователи обычно надолго не останавливаются. Но тут вот что следовало бы отметить. Казалось бы, Пруст допускает здесь хронологическую ошибку. Такой встречи героя с Одеттой просто не могло бы быть, так как Одетта была содержанкой деда Адольфа задолго до рождения Рассказчика, то есть до выхода замуж за Свана. Предположить же, что она продолжала бывать у своего давнего любовника, уже став г-жой Сван, вряд ли возможно (См.: I, 122—127; ср.: I, 385—386).

За описание встречи с «дамой в розовом» Пруст принимался несколько раз (в подготовительных тетрадях сохранилось два соответ-

---

<sup>32</sup> См.: *Albaret C. Op. cit. P. 325*; см. также: *Tadié J.-Y. Op. cit. P. 782*.

<sup>33</sup> Это почти наверняка воспоминание писателя об одноименной картине бельгийского художника Альфреда Стевенса, много работавшего в Париже; эта картина была написана в 1866 году и ныне находится в Брюсселе в Королевском музее изящных искусств.

ствующих «эскиза»), поэтому он вряд ли мог не обратить внимание на невозможность этого эпизода. Его наличие говорит не о невнимательности и небрежности писателя, а о том, что здесь перед ним стояла вполне определенная задача: описать семью героя (в том числе и его двоюродного деда Адольфа), взаимоотношения в этой семье, а также и нравы полусвета, к которому принадлежит дорогая кокетка — «дама в розовом», позже ставшая женой Шарля Свана. То есть в данном случае хронологическая соотнесенность событий была для писателя совершенно безразлична. При внимательном чтении романного цикла Пруста, как мы знаем, обнаруживаются и другие анахронизмы, но они не столь очевидны и, если угодно, скорее бессознательны и являются плодом невнимательности и забывчивости аттора. Недаром в одном месте «Поисков» Пруст напишет: «Наша жизнь так не хронологична, в вереницу дней врывается столько анахронизмов!» (II, 238). Объединяющим началом первого повествовательного блока является обусловленная содержанием его и с этим содержанием тесно связанная хронологичность. Здесь как бы нет движения времени, есть быт, бытие, существование замкнутого маленького семейного мира, поэтому последовательность событий не только не важна, ее попросту нет. Этим первая часть романа, «Комбре», отличается от остальных. Показательно, что в этой главке мы найдем рассказы о прогулках «в сторону Свана» и «в сторону Германтов». Первая связана с впечатлениями от цветущего боярышника, вторая — с кувшинками на водной глади Вивоны. Это вообще прогулки, не имеющие никакой хронологической приуроченности, но в них есть и некоторые маркированные моменты, например, когда герой видит сквозь изгородь из боярышника рыженькую девочку — Жильберту, или когда смотрит во все глаза на пришедшую в церковь Святого Илария герцогиню Германтскую. Как отдельная самозамкнутая сцена описан эпизод в Монжувене между дочерью композитора Вентейля и ее приятельницей (См.: I, 216—222). Сцена сама по себе почти мимолетна, но в дальнейшем повествовании она получит мощнейший отзвук, став толчком и к определенному сюжетному развертыванию и к появлению основополагающего «идейного» мотива (об этом будет сказано ниже).

Таким образом, в первой части («Комбре») первого тома цикла время имеет двойную направленность (а следовательно, и само повествование); с одной стороны, оно как бы почти неподвижно, описывае-



мые эпизоды — одни из многих: это один из приходов местного кюре к тетке Леонии, один из разговоров тетки с Евлалией, одно из приготовлений Франсуазой обеда, один из вечерних визитов Свана, одна (все-таки!) из встреч с Легранденом, одна из прогулок по берегам Вивоны и т. д. Итеративность — одно из свойств повествовательной манеры Пруста; здесь, в этой части тома, она особенно очевидна (с этим связан и настойчивый выбор имперфекта как основной видо-временной формы глагола).

Вторая часть — «Любовь Свана» — это резкий поворот к событиям, примерно на десятилетие (или чуть меньше) предшествующим тем, которые описаны в «Комбре». Это и поворот в манере повест-

вования: теперь в книге появляется однократная событийность, хотя и здесь немало «итеративных» эпизодов и сцен. В этой части нет деления на главы, но самостоятельные повествовательные блоки выделить все-таки можно. К тому же они более обособленны, в большей степени могут восприниматься как законченные (и однократные) сценки (Сван, заглядывающий в окно Одетты или читающий сквозь просвечивающий конверт ее письмо к Форшевилю и т. п.) и сцены (сборище у Вердюренов, прием у г-жи де Сент-Эверт и др.). Эти сцены и сценки (микросцены), как некие вехи, обозначают этапы влюбленности Свана в Одетту — его сомнения, ревность, радость первого поцелуя и почти безразличие обладания. В этой части нет забегания вперед и возвращения вспять, вот почему вторая часть тома «По направлению к Свану» столь часто печатается как самостоятельный роман (так было и с одним из первых русских изданий<sup>34</sup>), становится предметом специального исследования<sup>35</sup> и легко поддается экранизации.

Третья часть тома — «Имена стран — имя» — как бы распадается на три повествовательных блока. Первый, предельно краткий — не более десяти-двенадцати страниц (См.: I, 465—477) — посвящен размышлениям героя о возможных путешествиях — и в Бальбек, и по прекрасным городам Италии и т. д. (отсюда, возможно, — и название этой части). Второй, тоже не очень длинный, повествует о прогулках героя под присмотром Франсуазы по Елисейским полям, знакомстве с Жильбертой, их играм, возникновении первого любовного чувства, о сомнениях, надеждах, наконец, о первом посещении дома Свана. Третий повествовательный блок почти целиком посвящен Одетте, теперь госпоже Сван. Герой видит, как она гуляет по Булонскому лесу, по Аллее акаций, вызывая восхищение встречаемых. Эти изящные зарисовки в духе Жана Боро сменяются вдруг (типичный для Пруста прием) картиной Леса много лет спустя, в совсем иное время (видимо, в начале ноября 1913 года), Леса совершенно изменившегося, какого-то чужого, наполненного толпой чуждых герою гуляющих, в странных нарядах, вычурных и безвкусных, не имеющих ничего общего с теми нарядами, простыми и изысканными, в которых прогуливалась здесь когда-то, в бесконечно давние времена, госпожа Сван (I, 508—515).

<sup>34</sup> См.: *Пруст М. Любовь Свана* / Пер. В. Парнаха. М., 1928.

<sup>35</sup> См., например: *Laget Th. Un amour de Swann de Marcel Proust*. P., 1991.

Этот короткий повествовательный блок с его двумя створками-антиподами, служит переходом к следующему тому, точнее его первой части, которая сначала просто называлась «Госпожа Сван», но затем в издании 1918 года получила название «Вокруг госпожи Сван». Можно предположить, что «прослойка» о новом облике Булонского леса — это поздняя вставка, написанная специально для того, чтобы как-то завершить, закруглить том в издании Бернара Грассе.

Второй том эпопеи тоже имеет ясное членение. Книга делится на две части, почти одинаковые по протяженности.

Первая часть представляет собой достаточно связное повествование, содержание которого было так обозначено в оглавлении (но не в самом тексте!) первого издания (1918): «Внезапный поворот и изменения в обрисовке характеров персонажей, — Маркиз де Норпуа. — Бергот. — Как я вдруг прекращаю встречаться с Жильбертой; первый легкий набросок изображения печали, вызванной разлукой, и беспорядочное нарастание забвения». Границы изображаемого здесь сильно раздвигаются: тут и визит дипломата Норпуа к родителям героя, и первое посещение героем театра, и все учащающиеся визиты Рассказчика в дом Сванов, знакомство с Берготом и т. д. Расширяется житейский опыт героя и в интимной области: его друг Блок как-то раз ведет его в заштатный публичный дом. Отметим некоторую калейдоскопичность описываемых в этой части событий. Здесь нет непреложной хронологической канвы, так как описываемые эпизоды и сцены могут быть легко переставлены (так, трудно сказать, куда следует поместить посещение борделя): такие перестановки не мешают разворачиванию основной личной темы героя (здесь, в этой части) — его отношений с Жильбертой, постепенного охлаждения, нарастания индифферентности, переходящей в забвение (здесь проигрывается — в суженом и менее мотивированном виде — предстоящее развитие отношений с Альбертиной, имя которой уже названо (См.: II, 98), но сама она еще не выведена на сцену). Применительно к этой части повествования мы можем говорить о его суммарности, тут нет значительных «вех», которые могли бы стать поворотными хотя бы в жизни Рассказчика. Упоминание Альбертины, без ее появления собственной персоной, еще не предсказывает грядущих изменений в судьбе героя и всего повествования. Мы не знаем, когда имя Альбертины было вписано в текст и когда там появилась ее тетка г-жа Бонтан. Но наверняка тогда, когда Пруст

уже придумал, что за этим должно последовать. Но это было для писателя несомненным сигналом, сигналом, который — ретроспективно — окажется значимым и для прустовского читателя. Для писательской манеры Пруста разбрасывание подобных «сигналов», подчас не очень заметных и понятных, является отличительной чертой. Но у Пруста «все ружья выстреливают». Позже мы специально остановимся на сигналах, возвращающих читателя и героя вспять; причем это не только замусоленные критикой печенье «мадленка» или Мартенвильские колокольни, это и встречи и прогулки героя с Жильбертой в Тансонвиле, описанные в «Обретенном времени», и политические разглагольствования маркиза де Норпуа в венецианском ресторанчике, отсылающие нас к его первому визиту к родителям герой.

Не становятся такими «вехами» ни посещение театра, где герой видит актрису Берма (Сару Бернар?) в роли Федры, ни знакомство с литератором Берготом, ни визит в мастерскую Эльстира, хотя сами по себе все эти встречи и знакомства чрезвычайно важны для внутренней эволюции Рассказчика.

Возвращаясь к первой части второго тома, отметим, что здесь нет «больших» сцен, описание которых растягивалось бы на десятки страниц. Как и в «Комбре», перед нами одно из посещений салона Сванов, даже одно из посещений публичного дома, и т. д. Поэтому-то и нет тут и точных хронологических привязок (визит короля Феодосия, персонажа вымышленного, сопоставляют иногда с приездом в Париж 6—8 октября 1896 года российского императора Николая II, но выстраивать, исходя из этого, внутреннюю хронологию романа все-таки несколько опрочетчиво). Как и в «Комбре» первого тома, временная характеристика повествования — это его итеративность, с чем связано и тяготение к имперфекту. И тут вот что можно предположить. Эта часть когда-то составляла единое целое с первым томом, в составе которого и должна была быть издана, не вмешайся издатель Бернар Грассе. Вот почему манера повествования этой части так близка к повествовательной манере первого тома.

Итак, множество микросцен, микрособытий, не становящихся поворотными (из таких мелочей, собственно, и складывается повседневная жизнь). Иначе построена вторая часть романа, названием своим перекликающаяся с третьей частью первого тома («Имена местностей: имя» — «Имена местностей: местность»).

Эта часть имеет подзаголовок, который воспроизводят не во всех изданиях (так, в последней, четырехтомной «Плеяде» его нет), — «Первое пребывание в Бальбеке, девушки на берегу моря», а также дополнительный «аналитический» подзаголовок, помещенный лишь в оглавлении первого издания, который несколько расширяет представление о содержании этой части, — «Первые наброски портретов г-на Шарлюса и Робера де Сен-Лу. — Ужин у Блока. Ужины в Ривбеле. — Альбертина появляется». Это краткое изложение сюжета очень напоминает аналогичные «резюме», которые печатались на контртитule первого и второго изданий романа «По направлению к Свану» (1913—1919 годы). Однако это лишь самое приблизительное «резюме»; показательно, что здесь не упомянут художник Эльстир, а ведь знакомство с ним в Бальбеке и с его творчеством переплетается с началом влюбленности героя в Альбертину и оказывает существенное влияние на формирование эстетических взглядов Рассказчика, становясь еще одним доводом в пользу выбора им литературной карьеры.

Отметим еще одну важную черту повествования в «Девушках в цвету». В отличие от первого тома и от первой части тома второго, резко меняется временной масштаб описываемых событий. Раньше время было достаточно протяженно и даже аморфно: год следовал за годом, Рассказчик постепенно взрослел, расширялся круг его знакомств, вообще круг «осваемой» действительности. Никто из окружающих не старел — ни отец, ни бабушка, ни Сван, ни Одетта, ни г-жа Вердюрен. Конечно, взрослела и менялась Жильберта. Но никто не умирал, жизнь вокруг героя была стабильна, основательна, надежна. И длинна. Даже отбросив «Любовь Свана» и считая, что в начале рассказа герою лет семь или восемь, мы приходим к выводу, что все, что предшествует первой поездке в Бальбек, охватывает не меньше десяти лет. Сам же Бальбек — это один курортный сезон, то есть два, от силы три месяца. А сколько здесь завязывается связей, сколько происходит событий и встреч, которые определяют все дальнейшее повествование! Его ритм меняется. Меняются и принципы описаний и сама рубрикация текста.

Между тем в следующих томах своей эпопеи Пруст все с меньшей последовательностью и уверенностью членит свое повествование на самозамкнутые и обозначенные хоть каким-то образом части. Так, роман «У Германтов» еще делится на две части (а в первом издании —



на три, о чем уже говорилось выше), достаточно замкнутые, хотя и очень между собою связанные, причем вторая часть подхватывает некоторые темы и фабульные элементы, «начатые» в первой (а одна из таких тем без всякой «купюры» переходит из первой части во вторую, о чем будет сказано ниже). Не только первая часть, а весь том посвящен по сути дела приобщению героя к обществу Сен-Жерменского предместья, и эта тема будет во многом продолжена и развита в следующем романе. Вторая часть книги «У Германтов» разделена на две гла-

вы, «заголовки-резюме» которых Пруст поместил и в оглавление, и в сам текст (что теперь тоже почти неукоснительно делают современные издатели; есть они в «первой» и «второй» «Плеядах», но этим почему-то пренебрегли О. Е. Волчек и С. Л. Фокин, то есть подготовители того издания, на которое мы в основном ссылаемся). Первая глава второй части посвящена рассказу о смерти бабушки героя (о том, как эта глава организована см. ниже), вторая по своей тематике, калейдоскопу событий, временной протяженности и объему намного превосходит первую главу. Вот каким «резюме» снабдил Пруст эту главу: «Визит Альбертины. — Перспективы выгодных браков нескольких друзей Сен-Лу. — Склад мыслей Германтов и принцесса Пармская. — Странный визит к г-ну де Шарлюсу. — Я начинаю все хуже понимать его характер. — Красные туфли герцогини».

Здесь опять в повествовании преобладает итеративность (чего не было в первой части, где был описан, в частности, гарнизонный городок Донсьер (в действительности Орлеан) и затем — начало болезни бабушки). Это и понятно: скажем, одно посещение дома герцогини Германтской не может открыть герою все двери Сен-Жерменского предместья, следовательно, таких визитов было много, и не только к самим Германтам, но и к их родственникам — Сен-Лу, Вильпаризи и т. д. Но описан обычно один визит, причем, визит первый, когда герою все внове, а то, что за ним могли последовать и следующие, само собой разумеется. Вполне понятно, что на все это уходит много времени, скажем, один или два парижских сезона. Показательно, что умирающую бабушку навещает герцог Германтский (См.: III, 337—339), но приходит он еще не как близкий человек, а как сосед, и это визит вежливости и сострадания, не больше. Но к концу второй главы Рассказчик уже принят в герцогском доме, может приходиться туда запросто.

Роман «Содом и Гоморра», как известно, распадается на «Содом и Гоморру I» и, как говорится, все остальное. Первая часть (печатавшаяся первоначально вместе с книгой «У Германтов») — это законченный, вполне исчерпанный эпизод, и занимает он — по романной хронологии — каких-нибудь полчаса. Напротив, вторая часть, разбитая на четыре главы, которые тоже снабжены «подзаголовками-резюме», достаточно протяженна — она вмещает и очень длинное и сатирически острое описание торжественного приема у принцев Германтских (типичное для книги Пруста «обозрение»), и растянувшееся на несколько

месяцев второе пребывание героя в Бальбеке, наконец, его возвращение в Париж вместе с Альбертиной.

Мы знаем, что это последний том, опубликованный самим автором (книга вышла в апреле 1922 года). Следующие выходили уже без его окончательной подготовки и контроля.

«Пленница» не имеет деления на части и на главы. Вообще, текст романа — «сплошной», даже с довольно редкими абзацами. Однако в книге, так или иначе, можно выделить три крупных повествовательных блока. В первом описана жизнь героя в Париже вместе с Альбертиной, которая находится теперь на положении пленницы. Здесь очень мало сюжетного развития, много разговоров героя с возлюбленной, много его раздумий о любви, ревности и т. д. И как вставной эпизод — рассказ о смерти Бергота, рассказ, написанный в тетради «дополнений», видимо, в 1921 году и имеющий вставку уже на полях машинописи. С точки зрения временной протяженности этот блок неопределен — он может охватить и целый год. Второй блок, напротив, очень короток по времени — всего несколько часов; это очень длинный рассказ о вечере у Вердюренов (См.: V, 265—383), куда вклиниваются размышления героя-Рассказчика-автора о музыке, ее восприятии и воздействии на человека, о ее месте в ряду других искусств. Завершается вечер, как известно, скандально, вполне в духе Достоевского, и вот, возможно, почему в последнем повествовательном блоке герой так много говорит с Альбертиной о литературе, и в частности об этом русском писателе (См.: V, 449—454; ср.: ВР III, 879—882). Этот, третий блок опять протяжен по времени; завершается он, весной, внезапным исчезновением Альбертины.

Структуру следующего романа «Беглянка» («Исчезнувшая Альбертина») мы уже рассмотрели выше, в связи с начатой, но не завершенной автором переработкой книги.

Где уже говорилось, роман «Обретенное время» трудно отделим от предыдущей «секции» «Поисков». Что касается внутреннего членения, то перед нами еще в большей мере сплошной текст без делений на части, главы и т. п. Между тем, здесь все-таки можно выделить отгороженные друг от друга повествовательные блоки. Рубежами здесь оказываются временные перебивы, провалы, пропуски.

Первый блок подхватывает основные темы и положения последней главы предыдущей книги; герой в Тансонвиле общается с Жильбертой, убеждается в прискорбном преображении Робера де Сен-Лу, мыслен-

но возвращается к былым прогулкам по Елисейским полям, когда он был влюблен в дочь Свана и Одетты и не испытывает теперь по отношению к ней ни симпатии, ни, тем более, влечения. Жильберта же признается, что в то далекое время была увлечена героем. Затем наступает очень большая временная пауза: Рассказчик проводит несколько лет (не меньше трех или даже четырех, то есть все начало Первой мировой войны) вне Парижа, проходя разные курсы лечения в клиниках и санаториях. Лишь в начале 1916 года он вновь появляется в столице и поражен произошедшими изменениями в облике города, в настроениях и поведении своих бывших знакомых (Шарлюс, Бришо, Блок, Норпуа и др.), в ориентации высшего света, резко сменившего и свою иерархическую структуру, и систему ценностей. Отметим, что первоначально (то есть еще до напечатания «Свана») герой должен был появиться в Париже после долгого отсутствия где-то около 1912 года. Начавшаяся война все изменила, все сдвинула, и поэтому кончается весь цикл, скорее всего, в наступлении 1919 года.

Большой повествовательный блок, посвященный Парижу в военные годы, был написан, как говорится, по горячим следам, но мало что изменил в повествовательной концепции Пруста. Даже напротив: идея неумолимого бега времени, который все и всех меняет до неузнаваемости, получает теперь дополнительное фабульное подкрепление: меняет все и всех и само время, и смена жизненных обстоятельств, неизбежно связанная с войной (не только жизненные неудобства, вторгнувшиеся в размеренное бытие светского общества, но и необходимость определяться политически — еще в большей мере, чем в годы знаменитого «Дела»). Затем следует опять большой временной перерыв в два-три года. Герой снова кочует по санаториям и вновь приезжает в Париж.

Выше мы уже писали о том, что первый том «Поисков утраченного времени» заканчивался внезапной картиной Булонского леса, изменившегося, наполненного безвкусно одетой публикой, не напоминающего тот Лес, где когда-то гуляла изысканно красивая г-жа Сван, и предполагали, что это было написано автором, чтобы как-то «закруглить», закончить том по просьбе Бернара Грассе. Не отказываясь от этого предположения, выскажем и другое, также наверняка возможное. Пассаж об изменившемся облике Булонского леса был нужен Прусту как очень дальняя подготовка последнего тома (тогда третьего), точнее его окон-

чания, заключительного эпизода, где идея бега времени получает очень зримое подкрепление в сцене приема у принцев Германтских. Такая далекая подготовка важного, ключевого эпизода — одна из особенностей поэтики Пруста.

Последний повествовательный блок последнего тома — в «идейном» плане связан с размышлениями Рассказчика об искусстве, которое одно может остановить и преобразовать время, в плане чисто событийном — с так называемым «балом масок», последним светским приемом, описанным Прустом. На «утреннике» у принцев Германтских (а принцессой Германтской стала теперь дважды до того овдовевшая г-жа Вердюрен) перед героем проходят почти все бывлые посетители бывлых приемов (один Шарлюс сюда не допущен, настолько он опустился), но не просто измененные, а буквально изуродованные временем. Весьма вероятно, что этот третий повествовательный блок и был последней частью задуманной Прустом трилогии. Причем, первый написанный автором набросок «бала масок» датируют 1909-ым, второй, более расширенный и уже близкий к окончательному тексту (то есть тексту XX-ой тетради белой рукописи) — 1910-м годом (См.: ВР IV, 1426). Тем самым «бал масок» стал последней и важнейшей «вехой» повествования Пруста, «вехой», намеченной и подготовленной очень давно.

Можно отметить, что вместо частей и глав в последних «секциях», «романах», «книгах» цикла появляются все с большей определенностью и настойчивостью законченные, «закругленные» куски (или, напротив, открытые для дальнейшего, но не сиюминутного развертывания) — эпизоды, сцены, микросцены и т. д. Они как бы всплывают на поверхность повествования и их границы часто вполне ощутимы. Таким образом, можно говорить о двух тенденциях, встречающихся, но не противоречащих друг другу — создании сплошного непрерывного повествования, пронизанного внутренними связями, и выделении в нем значительных эпизодов и сцен, не обязательно укладываемых в обозначенные писателем рубрики.

И еще одно небольшое наблюдение. Вопреки вводимой Прустом рубрикации (части, главы), повествование в каждом томе «Поисков» (и в известной мере в каждой части) тяготеет к трехчастному членению. Это, скорее всего, не было Прустом задумано изначально, просто так у него получилось, Лишь три тома эпопеи были задуманы с самого начала, что, однако, не было писателем осуществлено.

## 5

Внутри этих «частей» и «глав», если они есть, повествование у Пруста бывает организовано очень по-разному. Вместе с тем можно заметить тяготение автора к изображению протяженных эпизодов, внутри которых отчетливо выделяются сцены и микросцены. Такие сцены и микросцены могут и не входить в большой эпизод, а как бы являться своеобразными прослойками между соседними эпизодами. Конечно, отличие эпизода от большой сцены не всегда очевидно. Эпизодом можно было бы считать отрезок текста (повествования), рассказывающий о чем-то в жизни героя или его окружения, что обладает достаточной продолжительностью, имеет фабульные выходы в другие протяженные эпизоды.

С этой точки зрения «эпизодом» оказывается вся вторая часть первого тома («Любовь Свана»); она имеет фабульную завершенность и, если так можно выразиться, сюжетную исчерпанность: от начала увлечения Свана Одеттой до его женитьбы на этой куртизанке и полного охлаждения к ней. Однако, на этих двухстах двадцати страницах не только претерпевает решительный поворот судьба одного из самых главных персонажей «Поисков», но и закладываются основы дальнейшей эволюции сюжета. Поэтому «Любовь Свана» — это не просто «роман в романе», хотя эта часть первого тома может существовать самостоятельно; все же остальное повествование без этого эпизода существовать не может. В самом деле, без этой влюбленности Свана не было бы ни Жильберты (да, пожалуй, и Альбертины), ни неожиданного брака Сен-Лу, ни не менее неожиданных изменений в облике последнего, не было бы, возможно, ни Бальбека, ни Бергота, ни Эльстира и т. д. Пруст очень обдуманно и тонко не начинает с этой части свою книгу, хотя она, эта часть, по внутренней романной хронологии — первая. Отсылки к ней есть уже в «Комбре», и без «Любви Свана» они останутся непонятными. Но отсылки эти и эти намеки, как это всегда бывает у Пруста, рассказ о любви Свана исподволь подготавливают. Но тут важнее другое: от этой части естественен и органичен переход к дальнейшему разворачиванию сюжета; конец «Любви Свана» и третья часть первого тома очень плотно состыкованы не только сюжетно, но и хронологически, хотя между ними наличествует значительный временной промежуток, который отчасти заполняется содержанием первой части («Комбре»).

Отметим также, что внутри этого большого эпизода можно выделить пусть и подчиненные основному, но тоже достаточно большие эпизоды. Большую часть из них следовало бы назвать эпизодами панорамными или эпизодами-обозрениями.

На таких повествовательных единицах следует остановиться особо, ибо они чрезвычайно характерны для творческой манеры Пруста. Очень многие из них представляют собой описание светских (или «полусветских») приемов. Это и понятно: изображаемое Прустом светское общество самореализуется как раз на таких приемах, вечерах, ужинах, «утренниках». Но, естественно, такие приемы не идентичны — они зависят от аристократического ранга хозяев, от места и времени года (в Париже либо в загородном доме), от «уровня» приема, его «тематики» (с участием актеров, музыкантов или без этого) и т. д. Беремся предположить, что описания таких приемов неизменно, почти обязательно носят если и не откровенно гротескный, но сатирический характер (даже камерные приемы у Сванов, где, например, герой знакомится с Берготом; см.: II, 135 сл.), навеяны неосознанными воспоминаниями об аналогичных сценах в романах Достоевского и Толстого. У этих русских писателей и у Пруста, изображение аристократии почти всегда дается снизу вверх, а поэтому критично. Недаром в «Пленнице», как уже упоминалось, приведен длинный разговор героя с Альбертиной о Достоевском и Толстом (См.: V, 449—454); здесь Пруст отдает пальму первенства автору «Братьев Карамазовых», полагая, что Толстой «во многом ему подражал» (V, 454). Однако автор «Поисков утраченного времени» не учитывал, что Толстой и Достоевский описывали все-таки разные круги светского общества, и «шутов» Достоевского (Лебедев, Карамазов, Иволгин, Снегирев и т. д.) трудно встретить в книгах Толстого (его Ипполит Курагин все-таки дурак, но не шут).

Количество описанных Прустом светских приемов трудно точно сосчитать: иногда они обозначены кратко, как простое упоминание, иногда визит героя в светский дом (например, к герцогам Германтским в конце третьего тома) «приемом» назвать нельзя, иногда же — это развернутое «Обозрение», описание которого растягивается на многие десятки страниц. При этом следует отметить, что некоторые такие приемы оказываются не чем-то исключительным и единичным, а одними из многих в таком роде: тут подчеркнута множественность подобных светских «мероприятий», и описанный прием выступает только лишь

как характерный пример повседневного быта аристократического общества. Особенно это относится к несколько раз изображенным приемам у Вердюренов, неизменно описываемых сатирически (вначале), а затем все более гротескно.

Первая сцена у Вердюренов (См.: I, 260—278), подготовленная предварительным описанием «кланчика» и распределением в нем соответствующих ролей (доктор Котар и его жена, профессор Бришо, художник Биш, который окажется затем знаменитым живописцем Эльстиром, и др.). Но эти сцены (как и эта первая сцена, что особенно характерно для повествовательной манеры Пруста) носят поначалу вспомогательный характер: на их фоне, точнее в этой обстановке, происходит знакомство Свана с Одеттой и затем протекает их роман, причем роман этот, не одобряемый хозяевами дома, постепенно вычлняет влюбленных из «ядрышка» Вердюренов, противопоставляет «кланчику». Число участников этих сцен постепенно растет, у Вердюренов начинают появляться все новые приглашенные (и Сван, и Шарлюс, но и княгиня Щербатова, и скрипач Морель, и некий норвежских философ, и княгиня Юрбелетьева и т. д.). Многие из них станут заметными действующими лицами эпопеи (по крайней мере некоторые из них), ведущими «свою» тему, несущими свою фабульную нагрузку; они вступают в сложные взаимоотношения друг с другом, с центральными персонажами и с главным героем-Рассказчиком, доктора Котара не спутаешь с профессором Бришо и т. д., так как все прустовские персонажи очень индивидуализированы — с социальной, психологической, возрастной и многих иных точек зрения.

Вечера у Вердюренов, как мы уже отмечали, изображаются, как правило, гротескно, и здесь мы можем говорить об элементах освоения Прустом опыта Достоевского, который не раз изображал скандальные ситуации, в том числе в «Идиоте» и «Братьях Карамазовых», то есть в тех романах, которые Пруст хорошо знал. (Отметим в скобках, что в книге «У Германтов» один из персонажей, друг Рассказчика Блок, во время светского приема невзначай опрокидывает дорогую китайскую вазу (III, 213), совсем как князь Мышкин; французские комментаторы связывают это место романа с аналогичным случаем из жизни писателя (См.: ВР II, 1630<sup>36</sup>), не видя здесь возможного отголоска чтения Прустом «Идиота» Достоевского).

---

<sup>36</sup> Ср.: Proust M. Correspondance. P., 1978. T. IV. P. 195—197.

К приемам у Вердюренов мы еще вернемся, сейчас же обратимся к иным социальным кругам, изображенным Прустом также в рамках больших светских картин. Как представляется, все эти большие сцены написаны — не с оглядкой, не под влиянием, не с использованием опыта Толстого, — но безусловно в его «ключе». Это объясняется как сходством взгляда обоих писателей на светское общество, так и близостью, по крайней мере сопоставимостью повествовательных приемов при раскрытии характера персонажа через его общественные, сословные связи.

При этом отметим, что Пруст знает оттенки: у него аристократический прием изображен иначе, чем прием в буржуазных кругах. Состоятельные буржуазные круги ограничиваются у Пруста по сути дела только «кланчиком» Вердюренов. Совершенно иначе (но тоже остраненно и иронически) изображен музыкальный вечер у маркизы де Сент-Эвэрт (См.: I, 397—431), на который приходит измученный своей трудной любовью Сван и где герцогиня Германтская «отбивала веером такт, но, чтобы подчеркнуть свою независимость, невпопад»<sup>37</sup> (I, 407). В изображении вечера у Сент-Эвэрт нет откровенного гротеска, но сатирически остро изображены разъедающие аристократическое общество чувства зависти, уязвленной гордости, недоброжелательности и т. д. К тому же эта относительно небольшая сцена не занимает значительного места в повествовании, хотя и соотносена с любовными переживаниями Свана, которые становятся особенно острыми, когда он слышит музыкальную «фразу» Вентейля (для Свана это символ его любви).

Повторит вечер у маркизы де Сент-Эвэрт — это одна из многих возможных сцен из жизни светского общества (как и описанный в романе «Содом и Гоморра» прием у Камбремеров; см.: IV, 584—589). И тут подчеркнута обыденность, итеративность таких сцен.

Другие сходные эпизоды разворачиваются у Пруста в обширные картины, в которых задействовано много персонажей, представляющих разные прослойки аристократии, отличающиеся одна от другой не только знатностью, но и состоятельностью, занимаемым положением

---

<sup>37</sup> Эту короткую зарисовку использовал, как известно, Осип Манделъштам в статье «Веер герцогини». См.: *Манделъштам О. Слово и культура*. М., 1987. С. 240.

(если речь идет о чиновничестве) и т. д. Пруст любил создавать такие панорамные картины, по несколько раз переписывая соответствующие повествовательные куски в подготовительных, рабочих тетрадах, затем перенося в тетради, содержащие беловой текст (как мы знаем, применительно к трем первым томам «Поисков» мы этими тетрадами не располагаем), который в свою очередь подвергался переработке, дополнялся в специальных тетрадах и на полях машинописи. Многие из этих подготовительных набросков теперь опубликованы во «второй» «Плеяде», что позволяет увидеть методы и приемы творческой работы Пруста. Как убедительно показал Патрик Брюнель<sup>38</sup>, многие прустовские вставки относятся как раз к сценам светских раутов и приемов и в большой степени сатирически окрашены. Иногда это вносимые автором дополнительные сатирические штрихи, усиливающие характеристику (естественно, снижающую, разоблачительную) того или иного достаточно заметного (если не одного из основных, вроде Шарлюса) персонажа, иногда же это совсем новое действующее лицо, которое появляется только в этом эпизоде, чтобы усилить и еще больше заострить сатирическое изображение светского общества. Такова, например, некая «Алиса», причесанная в стиле Марии-Антуанетты» (III, 193), этакий осколок далекого прошлого, цепляющаяся за свое благородное родство, но впавшая в полное ничтожество и вынужденная «принимать у себя всякое отребье, не допускаясь больше никуда» (там же). Она появляется только в сцене приема у маркизы де Вильпаризи; в опубликованных подготовительных «эскизах» этого персонажа нет. Также только в одном эпизоде появляется некий немецкий министр (неизвестно по какому ведомству, возможно, посол) князь Фафенгейм-Мюнстербург-Вейнинген (См.: III, 256 и сл.), еще один комический персонаж, оживляющий картину приема у герцогов Германтских.

Эти обширные эпизоды, посвященные светским приемам, не только явно увлекают Пруста, но и необходимы ему — старательному аналитику аристократического быта. Объем таких эпизодов от тома к тому растет (сопоставим: музыкальный вечер у маркизы де Сент-Эверт — I, 397—431 и раут у маркизы де Вильпаризи — III, 186—285, ужин у герцогов Германтских — III, 420—555, прием у принцессы Германтской — IV, 44—151). Как видим, эти эпизоды

<sup>38</sup> См.: Brunel P. Le rire de Proust. P., 1997. P. 45—55.

приходятся на срединные тома «Поисков утраченного времени», где жизнь аристократических кругов описана особенно тщательно и подробно.

Но особенностью таких развернутых эпизодов у Пруста является их многоплановость и многосмысленность. Это не только забавные (но и резкие, и разоблачительные) картинки из жизни светского общества. Рядом с ними, с этими характерологическими и социологическими<sup>39</sup> зарисовками, которые делаются не «просто так», а с ясно осознаваемыми идейными установками, например, чтобы понять, в чем же привлекательность этой столь непривлекательной аристократии (в одном из писем Жоржу де Лорису Пруст признавался, что хотел бы «одновременно прославить и облить грязью» Германтов<sup>40</sup>), мы найдем рассуждения о политике, о деле Дрейфуса, антисемитизме, гомосексуализме, но и о музыке, живописи, литературе, природе. Причем писатель раздает своим персонажам разные, подчас противоположные точки зрения, которые сталкиваются, вызывают споры, ссорят их носителей; все они связаны с той или иной позицией, которая придает каждому из них индивидуализированные черты. И вся эта разногласица мнений обдумывается и оценивается Рассказчиком. У последнего свои задачи. Он лицо воспринимающее. Это не значит, что он лицо пассивное. Вот почему в эти обширные эпизоды, как своеобразные лирические отступления, вставляются повествовательные фрагменты, в которых главный герой оказывается наедине с собой — либо буквально остается на «сцене» один, когда, например, рассматривает у герцога Германтского картины Эльстира, или у принца Германтского — его библиотеку, либо замыкается в себе, будучи, тем не менее, окружен посетителями салона, например, когда слушает исполнение септета Венгейля.

Вот такое сочетание чисто внешних впечатлений и впечатлений внутренних, глубоко пережитых, объясняет в том числе увеличение подобных панорамных эпизодов-обзрений по мере развертывания повествования. Это относится и к описанию приемов у Вердюренов, Как мы помним, первая сцена у них совсем невелика (См.: I,

---

<sup>39</sup> См., кстати: *Bidou-Zachariasen C. Proust sociologue: De la maison aristocratique au salon bourgeois*, P., 1997.

<sup>40</sup> См. сноску 23.

260—278). Следующие — значительно больше. Это, например, длинная сцена в Распельере, замке недалеко от Бальбека, снятом на лето этой буржуазной семьей (См.: IV, 363—452), или музыкальный вечер, устроенный в их парижском доме Шарлюсом (См.: V, 265—383). Следует заметить, что реальная продолжительность таких «вечеров», «утренников», «ужинов» и т. п. бывает короче того времени, которое нужно затратить на прочтение описанных Прустом светских раутов (не только у Вердюрен, но и в настоящих аристократических домах).

Естественно, в этих больших эпизодах повествование разворачивается не однолинейно, оно знает смену ритма, то убыстряется, то замедляется, то «пропускает» какие-то мелкие сценки-детали, то, напротив, на них задерживается. Как уже говорилось, Пруст любит в процессе работы развертывать ранее кратко намеченную деталь и неожиданно вводить нового персонажа, который нужен ему только в этот момент. Как полагал Я. Брюнель, на которого мы уже ссылались, это особенно характерно для комических (сатирических, гротескных) ситуаций и соответствующих персонажей. Впрочем, такая яркая деталь совсем не всегда оказывается позднейшей вставкой.

Вот два коротких примера. Пруст так описывает манеру смеяться четы Вердюрен. Г-жа Вердюрен: «Стоило кому-нибудь из завсегдатаев <...> отпустить слово по адресу скучного или по адресу бывшего завсегдатая, попавшего в разряд скучных, — и г-жа Вердюрен вскрикивала, зажмуривала свои птичьи глаза, которые уже начинали завлакиваться бельмами, а потом вдруг, словно застигнутая врасплох неприятным зрелищем или отражая смертельный удар, плотно закрывала лицо руками, чтобы ничего не видеть, и изображала усилия подавить душивший ее смех, который, если б она не выдержала, мог бы довести ее до обморока. Так, огушенная весельем верных, упоенная духом товарищества, злословием и поклонением, г-жа Вердюрен, подобно птице, которой подлили в корм глинтвейну, из любезности кудахтала на насесте» (I, 266—267). Г-н Вердюрен: «Недавно он открыл способ изображать веселое расположение духа, не похожий на способ, применявшийся его женой, но такой же простой и понятный. Он начинал подергивать головой и плечами, как человек, который давится хохотом, а потом закашливался, словно в горле у него першило от дыма. И, не выпуская трубки изо рта, он мог до бесконечности разыгрывать уду-

шье и приступ смеха» (I, 330). Подготовительных материалов для этих двух зарисовок в опубликованных «эскизах» нет, что позволяет заключить, что либо они сразу появились в белой рукописи (которой мы не располагаем), либо были вставлены в нее на каком-то этапе работы над текстом. Но, повторим, позднее появление подобных зарисовок типично для методов работы писателя.

Пруст постоянно вставляет подобные микросцены в большие эпизоды. Эти микросцены как бы прослаивают повествование, являясь задерживающими на себе деталями, отвлекающими внимание, и это бывает связано с некоторым замедлением дискурсивного ритма. При этом отметим, что подобная микросцена, как правило, не носит единичного характера, напротив, она является результатом некоего обобщения, ведь г-жа Вердюрен смеется так не только в данный момент, но, по видимому, всегда.

Микроэпизод может быть построен вокруг речевых особенностей того или иного персонажа. Вообще, к речи действующих лиц Пруст всегда очень внимателен, он, например, многократно возвращается к манере говорить герцогини Германтской, чья речь напоминает речь французской крестьянки былых времен. Герцог Германтский сознательно стилизует свою речь, подбирая выражения простоватые; «благодаря тому что Германты играли в простоту, — замечает Рассказчик, — самые грубые выражения в их устах становились аристократическими» (III, 555). Особенно часто Пруст создает микроэпизод, используя особенности речи барона де Шарлюса. Таково, например, посещение героем барона (См.: III, 561—574), где переходы настроения последнего переданы через его речь, яркую, гротескную, непредсказуемую. Другим персонажем, речевые несуразницы которого писатель специально подчеркивает, создавая яркие микросцены, является житель Комбре Легранден (См., например: I, 183—165). Отметим, что в подготовительных «эскизах» витиеватые и бессодержательные монологи Леграндена еще более обширны и сатирически заострены (См.: ВР I, 750—752).

Рядом с большими, протяженными эпизодами, где описываются светские (и иные) вечера и приемы, которые по романному времени занимают всего несколько часов, в книге Пруста немало больших эпизодов совсем иного характера. Они, как правило, посвящены большому временному промежутку. Их протяженность подчас неопределенна, но всегда достаточно велика. Так, как уже говорилось, таким

протяженным эпизодом можно считать всю вторую часть первого тома — «Любовь Свана». Впрочем, этот маленький «роман в романе», в силу своей сюжетной завершенности и выключенности из основного повествования, представляет собой все-таки некое обособленное целое; поставленный на второе место в томе, он, как мы помним, по сути дела, предваряет все длиннейшее и многослойное повествование «Поисков». Предваряет хронологически, но не более того: тональность книги, ее аура, заданы первой частью — «Комбре»; что касается «Любви Свана», то она становится антитезой первой части, второй створкой своеобразного диптиха (что так часто употреблял в своей книге Пруст), причем эта «створка» неоднократно предсказана в первой части (В самом деле, прочитав «Комбре», мы уже много знаем и о Сване как представителе светских кругов, а не только соседе родителей героя, и об Одетте, и даже, пусть самую малость, — о Жильберте, да и о Шарлюсе).

«Любовь Свана» как очень важная, поистине ключевая часть эпопеи Пруста, откуда берут начало многие сюжетные линии «поисков», вполне естественно, включает и менее крупные эпизоды, одни из которых (например, вечер у Вердюренов) лишь отчасти связаны с фабульным стержнем этой части и всей эпопеи, другие же в фабульную линию тесно вплетены (Сван, разыскивающий Одетту в вечернем Париже, объяснение на берегу озера в Булонском лесу, первый поцелуй в коляске, Сван, подсматривающий у чужого окна, читающий письмо Форшвиля, и т. д.).

Вообще же протяженные эпизоды имеют, как правило, сюжетные продолжения, «подхваты» в других эпизодах эпопеи, совсем не обязательно соседствующих, нередко перешагивая в один из следующих томов. Таков, например, рассказ о пребывании героя в Донсьере, где проходит военную службу Робер де Сен-Лу (III, 67—137). Здесь повествование складывается из отдельных сцен (герой в гостинице осваивает новую комнату, вот он в ресторане с Сен-Лу, вот смотрит проход мимо гостиницы кавалерийского эскадрона, вот ведет с бабушкой разговор по телефону и др./). Все эти микроэпизоды будут затем подхвачены и продолжены в следующих томах книги Пруста.

Некоторые небольшие эпизоды, вкрапленные в эпизоды большие, панорамные, протяженные, носят характер «примера», то есть это один из случаев такого рода (скажем, визит местного кюре к тет-

ке Леонии — см.: I, 153—157). Вот из таких мелких и мельчайших событий складывается повседневная жизнь маленького провинциального городка. Такие эпизодики не единичны, а, напротив, повторяемы многократно, и на жизнь персонажей никак не влияют; это — приметы быта. Но книга Пруста насыщена эпизодами совсем иного рода. Они тоже коротки, быстротечны, но становятся значительными вехами в повествовании, к ним постоянно возвращается мысленно герой, они не только события сами по себе, но и определенные символы — и человеческих характеров, и человеческих отношений. Такова, например, сцена, подсмотренная героем в Монжувене (см.: I, 215—222/: дочь композитора Вентейля и ее подруга, предающиеся нескромным забавам. Героя-Рассказчика увиденное постоянно мучит, не выходит у него из головы, и на этом основывается мнение о предосудительных склонностях Альбертины. В «Пленнице» «дочь Вентейля» становится для героя сильнейшим раздражителем. Так, совсем небольшая сцена оказывается мощным сюжетообразующим элементом; вот почему Пруст так за нее «держался».

Таким образом, большие, протяженные эпизоды в книге Пруста однотипны; они могут быть «велики», «значительны» по меньшей мере с двух точек зрения: их протяженность может быть «фабульной», то есть играть значительную роль в повествовании, но не выходить (почти не выходить) за пределы эпизода. Отсюда их дискурсивный континуум. Это, как правило, эпизоды-обозрения, существенные сами по себе, повествовательно яркие, острые, но не имеющие сюжетных выходов в остальное повествование. Так, подробнейшим образом, со сменой стилистических регистров, описанный прием у принцев Германтских не становится существенной сюжетной вехой, судьбы ведущих персонажей «Поисков» в ходе этого приема не меняют своей направленности; лишь заостренной, разоблачительней вырисовывается общая картина светского общества, причем две темы резко выдвинуты здесь на первый план: это почти не скрывааемые антисемитские взгляды, присущие многим членам высшего света, и столь же откровенные, никак не скрывааемые, даже прокламируемые сексуальные отклонения, все в большей мере распространяющиеся в этом обществе. Напротив, длинное описание музыкального вечера у Вердюренов имеет существенные фабульные выходы; это не только как бы частная, не затрагивающая основное «ядрышко» ссора Шарлюса с хозяевами дома, не только его разрыв



со скрипачем Морелем (судьба которого делает резкий поворот, но и начало окончательной, бесповоротной деградации барона, деградации моральной, а затем и социальной). Показательно, что отныне барон де Шарлюс становится персонажем во многом маргинальным, его отбрасывает на задворки общества, он все реже появляется в свете, его почти не приглашают, его сторонятся, и конец его в «Обретенном времени» постыден и жалок.

Но в книге Пруста есть и эпизоды совсем иного рода. Во-первых, они имеют постоянные выходы в другие, соседствующие эпизоды, то есть сюжетно с ними связаны; во-вторых, их временная протяженность

по сути дела неопределима. В самом деле, трудно сказать, как долго тянется пребывание героя в Бальбеке (оба пребывания), сколько времени томится Альбертина в добровольном плену в доме героя, как долго предается герой-Рассказчик поискам сомнительного прошлого Альбертины, и т. д. Не приходится удивляться, что в такие протяженные и хронологически неопределенные эпизоды вклиниваются более мелкие, с одной стороны, как бы вполне самостоятельные, «боковые», с другой же стороны, укрепляющие и проясняющие связи и переклички с соседними.

Итак, дробность, «чересполосица», «раздерганность», «повторяемость сюжетных мотивов, фабульных единиц типичны для «Поисков утраченного времени». Но это не нарушает дискурсивного потока: у каждого даже самого минимального и, казалось бы, случайного, не-обязательного эпизода — свое место, своя подчиненность общему макроритму повествования. Это можно показать на целом ряде примеров. Обратимся к такому яркому (хоть и не очень протяженному) эпизоду, как болезнь и кончина бабушки героя.

## 6

Этот сравнительно небольшой повествовательный блок вполне сопоставим благодаря своей фабульной завершенности, сконцентрированности и напряженности, скажем, с такими тоже самозамкнутыми частями «Поисков» как «Любовь Свана». В самом деле, рассказ о кончине бабушки мог бы составить совершенно самостоятельную повествовательную единицу, хотя все это теснейшим образом связано с множеством мотивов и сюжетных положений прустовской книги. Отзвуки, «рефлексы» этого эпизода мы найдем в последующих томах «Поисков», а над текстом самого эпизода писатель работал долго и тщательно, о чем можно заключить по опубликованным (но явно еще не полностью и не всегда корректно) подготовительным «эскизам» (См.: ВР, II, 1205—1211).

На то, как «сделан», как построен этот эпизод, стоит присмотреться внимательно, ибо тут с наибольшей очевидностью и убедительностью обнаруживают себя писательское мастерство Пруста, приемы его работы и творческая (и человеческая тоже) одухотворенность мастера. Эпизод с болезнью и смертью бабушки вполне сопоставим

с такими «великими смертями» мировой литературы, как смерть князя Андрея в «Войне и мире» или смерть Николая Левина в «Анне Карениной» (называем произведения, которые Пруст, безусловно, хорошо знал).

Пруст задумал этот эпизод достаточно давно, еще в пору работы над книгой «против Сент-Бева», хотя в ней соответствующих повествовательных мотивов нет. Для писателя эта тема была, очевидно, очень важна сама по себе, он ее обдумывал на протяжении многих лет, все время к ней возвращаясь. Так, если пролистать обширную переписку Пруста, то мы найдем там немало писем-соболезнований в связи с кончиной каких-нибудь родственников, близких и дальних, кого-либо из друзей и даже не очень близких знакомых. И во всех подобных письмах, даже самых светских и официальных, неизменно звучат искренние ноты.

А 23 июля 1907 года писатель печатает в газете «Фигаро» большую статью «Бабушка» в связи со смертью г-жи де Розьер, бабушки его близкого друга Робера де Флера. Как верно заметил Ж.-И. Тадье<sup>41</sup>, эта газетная заметка предвосхищает эпизод из романа «У Германтов», по крайней мере заставляет подумать о нем. В статье «Фигаро» немало мыслей, которые будут затем повторены — совсем в ином изложении, конечно, и в несколько иной ситуации (психологической) — в романе «У Германтов», а также и в книге «Содом и Гоморра».

Статья в «Фигаро» заканчивается так: «О тех, кого мы больше всего любили, мы и не думаем в те мгновения, когда особенно горячо их оплакиваем, посылая им со всей страстью, на которую мы только способны, нежные улыбки. Для чего же это, чтобы попытаться их обмануть, ободрить, сказать этим, что они могут быть спокойны, что у нас достанет мужества? Чтобы заставить их поверить, что мы не несчастны? Или, скорее, улыбки эти — лишь некая замена нескончаемого, беззвучного и невидимого поцелуя?»<sup>42</sup>

Прусту пришлось потерять немало близких, в том числе деда по материнской линии Нате Вейля (1814—1896), двух бабушек — Виржини Пруст (1808—1889) и Адель Вейль (1824—1890), а также дядей и теток и т. д. Сильнейшим ударом была для него кончина отца (26 но-

<sup>41</sup> Tadié J.-Y. Op. cit. P. 586.

<sup>42</sup> Proust M. Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles. P., 1971. P. 548.

ября 1905 г.) и во сто крат большим — потеря матери (26 сентября 1905 г.), человека ему бесконечно близкого, с которым он старался никогда не расставаться. В одной из дружеских полушутливых «анкет» Пруст-подросток написал: «высшая степень несчастья — быть разлученным с Мамой»<sup>43</sup>, а в другой: «для меня самым большим несчастьем было бы не знать ни моей матери, ни бабушки»<sup>44</sup>. Ни материнской, ни семейной любви он не был лишен. Давно замечено, что интересующий нас эпизод создан под сильнейшим впечатлением смерти г-жи Пруст, то есть в действительности умирала мать писателя, а не бабушка, но смысл этой подмены понятен: в трагичнейшей ситуации Рассказчик обращает внимание на поведение матери, степень горя от страшной потери героем осознается еще не сразу, это придет позже. Более того, Рассказчик какое-то время остается даже почти равнодушным (чего с самим Прустом в действительности не было: после смерти матери он тяжело заболел, провел почти два года в санаториях и клиниках, и только работа над романом, чему он теперь отдается целиком, вернула его к жизни).

Мы знаем, что писатель не всегда признавал автобиографичность своей книги (хотя, пересказывая близким знакомым сюжет будущих томов, он постоянно писал: «я приезжаю в Венецию», «я провожу лето в Бальбеке» и т. п.). Но рассматриваемый нами эпизод наиболее автобиографичен, вот почему он столь эмоционален, волнующ и искренен. Когда будущий писатель столкнулся со смертью бабушек, одной за другой, с промежутком всего в девять с половиной месяцев, он, возможно, как и его герой, не сразу испытал истинного горя; но у него с ними не было такой нерасторжимой близости, как у Рассказчика с «г-жой Амеде», они, эти реальные бабушки Пруста, не играли такой роли в его жизни, не сопровождали его всюду, как мать, не были его наставницами и confidentками. Таким образом, реакцию на смерть бабушки, одного из самых близких герою людей (а в романе, пожалуй, и самого близкого), Пруст описывает дважды и эти две «реакции» хронологически разводит. Сначала это реакция матери Рассказчика, а уж потом, какое-то время спустя — его самого. На первых порах герой видит реакцию матери, понимает ее чув-

---

<sup>43</sup> *Моруа А.* В поисках Марселя Пруста. СПб., 2000. С. 17.

<sup>44</sup> Там же. С. 47.

тва, но не вполне разделяет их. Горечь утраты, ее невосполнимость начинает им осознаться как бы «дистанционно», но тогда уже очень проникновенно и сильно.

И вот на что следовало бы обратить внимание. На какое-то время мать начинает заменять герою бабушку. По крайней мере, функционально, в бытовом плане. Но нерасторжимого единения, психологической и родственной слиянности, как было с бабушкой, у Рассказчика и его матери уже в полной мере не получается. Сначала мать начинает очень походить на бабушку, но замены все-таки не происходит. Отметим, что в «Поисках утраченного времени» мать героя сходит со страниц книги почти незаметно; ее роль в пору «пленения» Альбертины невелика, отношение ее к возникшей ситуации двусмысленно, если просто не аморальна (в самом деле, в добропорядочном буржуазном доме с сыном-юношей живет то ли откровенная соержанка, то ли невеста — но невесты в добропорядочных буржуазных домах так не живут, хотя случаи такие можно было встретить как тогда, так и в наши дни). На какое-то время мать заменяет герою бабушку; она даже становится похожа на нее и внешне. В «Беглянке» она еще полна сил, достаточно активна, но в жизнь героя почти не вмешивается; впрочем, она едет с ним в Венецию, но там их отношения все более портятся, вернее, они друг к другу охлаждаются. Да мать неизбежно стареет, но стареет не так решительно и кричаще, как встреченные в каком-то венецианском ресторанчике г-жа де Вильпаризи и маркиз де Норпуа, которые будто бы пришли на «бал масок», в соседнем томе, на бал, что по художественной хронологии романа должен состояться через несколько лет, то есть достаточно не скоро, когда матери героя, видимо, уже нет на свете. В «Обретенном времени» мать героя появляется только как воспоминание — о Комбре, о вечернем поцелуе, о чтении «Франсуа-Найденыша», о пирожном, размоченном в чае. Об уходе матери Пруст не написал, не написал потому, что по сути дела уже написал, рассказав о смерти бабушки, и тут нечего было добавить, не написал еще и потому, что говорить о смерти столь дорогого существа, пусть это была мать героя, а не мать его самого, ему было слишком тяжело — эта рана всегда была в нем, о чем можно заключить по многочисленным, но как бы мимолетным упоминаниям и намекам в его письмах. До конца преодолеть автобиографизм этого эпизода, отнести к нему как к чему-то постороннему он не мог (Заметим в скобках, что автобиографическая

напряженность проглядывает, хотя и в меньшей степени, в описании Жильберты и отношений с ней героя).

Итак, бабушка занимает в жизни Рассказчика очень большое место, на первых порах, вернее, в первых томах, даже большее, чем занимает мать, которую герой долго будет воспринимать дистанцированно. Это бабушка ненавязчиво следит за его воспитанием, дарит книжки и т. д., именно с ней он едет первый раз в Бальбек. Поэтому ее уход из жизни Рассказчика — для последнего момент поворотный. Обратим внимание на известную симметрию в повествовании: нарастание сближения с бабушкой происходит в первых томах, особенно во втором, где описана их жизнь на курорте. Второй курортный эпизод (все тот же Бальбек) — уже без бабушки, здесь происходит и горькое осознание потери, и сближение с матерью, принимающей на себя функции бабушки (то есть более тщательную заботу о герое). Поэтому эпизод из романа «У Германтов» — срединный и, как само собой разумеется, по-своему кульминационный.

Пруст работал над этим эпизодом хотя и достаточно долго, но, видимо, без каких бы то ни было «творческих мук». На это указывают сохранившиеся подготовительные «эскизы» (их немного) и краткие заметки во второй записной книжке<sup>45</sup>. Повторим, связанной рукописью романа, не говоря уже о рукописи белой, мы не располагаем. Особо следует отметить, что эпизода «болезни и смерти бабушки» в сохранившихся тетрадях нет, нет и во фрагментах машинописи. Быть может, эпизод содержался в особой тетради? Учитывая композиционную законченность, «закругленность» эпизода, такой возможности не следует исключать. Из нее готовый (более или менее) текст мог перейти в белую рукопись, отправленную машинистке и издателю. Видимо, работа над текстом эпизода происходила в 1909—1910 годах, какая-то доработка могла происходить и несколько позже — в 1911—1912 годы. Возможно, текстовые заготовки, по крайней мере многие из них, а не сам замысел эпизода, — достаточно поздние. То есть разработка этой темы приходится на годы, когда основной костяк книги был если и не завершен, то основательно продуман и тем самым продвинут вперед. На это, например, указывает краткая ремарка о профессоре Дьяляфуа: «его уже нет на свете» (III, 344). Профессор Жорж Дьяляфуа (1839—1911), в

<sup>45</sup> См.: Proust M. Garnets. P., 2002. P.203.

отличие от других врачей, лечащих бабушку героя, — лицо реальное: коллега отца писателя и модный в начале века врач-клиницист. Есть сведения, что он прожил несколько больше, чем указывает большинство источников<sup>46</sup> (он якобы скончался в 1913 году), поэтому не только упоминание о его смерти в тексте романа, но и само его приглашение к заболевшей бабушке, — почти наверняка поздняя вставка, которую можно датировать 1912 и даже 1913 годом. Как раз тогда работа над эпизодом и могла завершиться. Так или иначе, соответствующие отдельные куски текста были опубликованы (под названием «Агония») в «Нувель Ревю Франсез» 1 июля 1914 года<sup>47</sup> и не обнаруживают существенных отличий от окончательной редакции.

Рассказ о болезни и смерти бабушки занимает конец части первой романа «У Германтов» и всю первую главу части второй (См.: III, 298—313, 314—346). Деление книги на части разрывает этот рассказ, но он в свою очередь эти две части объединяет. Между частями нет никакой повествовательной паузы, что так характерно для Пруста.

Этот эпизод появляется в повествовании не сразу и не вдруг; он как бы исподволь готовится, и «предчувствие» этого эпизода, его неизбежное приближение от одного краткого, даже мимолетного упоминания и даже просто намек, до другого нарастает. Ему, этому эпизоду, предшествуют по меньшей мере три других значительных эпизода (пребывание героя в Донсьере, где проходит воинскую службу друг Рассказчика Робер де Сен-Лу, посещение героем подробно описанного и в идейном плане весьма важного приема у маркизы де Вильпаризи, наконец, длинный разговор Рассказчика с бароном де Шарлюсом), но тревога о здоровье бабушки так или иначе непременно промелькивает в этих сценах.

Для повествовательной манеры Пруста характерно частое использование «прелиминариев» (употребим этот придуманный нами термин из-за отсутствия более подходящего и точного). Мы имеем в виду короткие фрагменты текста, как бы предвосхищающие предстоящие события — существенные и нередко поворотные. Эти «прелиминарии»

---

<sup>46</sup> См.: *Dictionnaire Marcel Proust*. P., 2004. P. 607.

<sup>47</sup> См.: *Proust M. Correspondance*. P., 1985. T. XIII. P. 171. См. также письмо Пруста к Антуану Бибеско (конец января 1916 г.) — *Correspondance*. P., 1987. T. XV. P. 45.

нельзя считать повествовательными «вехами», так как они сами по себе незначительны и легко могут потеряться в общем потоке повествования. Это можно сопоставить с отдаленными раскатами грома, подчас еле слышного и даже едва угадываемого, но указывающего на приближении грозы, которая — а вдруг! — и пройдет стороной. Или, если быть более близким к Прусту, такие повествовательные «прелиминарии» можно отождествить с появлением в музыкальном произведении краткой фразы, которая в дальнейшем станет доминирующей мелодией, лейтмотивом всего произведения, а может и вообще едва промелькнуть.

Подчас такой «прелиминарий» может показаться неожиданным и ничем сюжетно не оправданным. Поясним это одним примером. Рассказывая о болезни бабушки героя, Пруст упоминает целый ряд посетителей, заходящих навестить больную. Наиболее частым таким визитером оказывается литератор Бергот, которого трудно отнести к числу близких друзей бабушки. Бергот приходит едвали не каждый день, с больной он почти не разговаривает (иногда — с героем, и, конечно же, все больше о литературе, но и о ней он говорит как-то вяло и герою совершенно неинтересно; см.: III, 327—329). Первые наброски, связанные с Берготом, появляются в рабочих тетрадях Пруста и в сохранившихся машинописях довольно поздно (См.: ВР II, 1694—1698); в опубликованных подготовительных «эскизах» таких набросков нет. Вместе с тем точно датировать эти наброски рабочих тетрадей довольно трудно из-за до сих пор недостаточной изученности прустовской текстологии и неопубликованности все-таки еще большого массива черновых текстов писателя (часть которых еще как следует и не расшифрована). Пруст в ходе этих посещений больной отмечает болезненный вид писателя, его моральную угнетенность, неожиданные разговоры о некоем «новом писателе» (см.: III, 327), который как бы должен прийти ему на смену. Упоминание этого «писателя» исследователи связывают (см.: ВР II, 1698) с появлением в печати в 1919 году некоторых текстов молодого Жана Жироду (творчеством которого Пруст интересовался), в том числе его рецензии на переиздание первого тома прустовской эпопеи. Бергот остается герою писателем понятным, но, быть может, чуточку менее любимым, но писателем, олицетворяющим «старую» литературу, на смену которой неизбежно приходит другая, совсем новая. Визиты Бергота к умирающей бабушке героя — это акты прощания с прошлой

литературой, вообще прощания с прошлым, которое уйдет, и для героя тоже, с последним дыханием умирающей. Таким образом, визиты Бергота совсем не случайны. Дело не в том, что почти буквальное упоминание Жана Жироду (текстов которых, между прочим, герой не понимает) помогает нам точнее датировать работу Пруста над данным эпизодом, и увидеть во всем этом маленьком «прелиминарии» предвестие значительно более поздней, очень знаменитой сцены смерти Бергота перед картиной Вермеера «Вид Дельфта». Тем самым «прелиминарии» одного сюжетного мотива могут у Пруста сложно переплетаться с «прелиминарием» же другого мотива, казалось бы с первым мотивом никак не связанного.

Только прочитав «Пленницу», становится понятным, почему Бергот появляется у ложа умирающей. Как пишет Пруст, «раньше Бергот любил ходить туда, где он мог говорить без умолку и где его не прерывали, а теперь — туда, где он мог подолгу молчать и где с ним не заговаривали. Дело в том, что он был очень болен. Одни говорили, что у него альбуминурия, как у бабушки; по другим сведениям — злокачественная опухоль. Он слабел; ему трудно было подняться по нашей лестнице, еще труднее — спуститься. Он держался за перила и все же спотыкался; у меня создалось впечатление, что он предпочел бы сидеть дома, если бы не боялся отвыкнуть, разучиться выходить, а ведь я помнил «человека с бородкой» таким подвижным, но он давно утратил это свойство. Потом он ослеп и порой даже говорил бессвязно» (III, 326). И несколько ниже: «Он отоцал, точно после операции, во время которой из него вынули мысли. Как только он произвел на свет все, о чем думал, инстинкт продолжения рода отмер в нем. Теперь он вел растительный образ жизни — образ жизни выздоравливающего, образ жизни роженицы; его красивые глаза были неподвижны, чуть затуманены, как у человека, который лежит на берегу моря и следит за мелкой рябью» (III, 329).

На первый взгляд довольно трудно сказать, почему бабушку навещает заболевший Бергот, а не заболевший Сван, что было бы более оправданно, если учесть давние и тесные связи последнего с семьей героя. Скорее всего потому, что Прусту был нужен этот «прелиминарий», так как сцена смерти Бергота была задумана именно теперь, как параллель эпизода со смертью бабушки, хотя в белой рукописи кончины писателя еще не было; она появилась только теперь в тетрадях дополнений. На первых же порах, как известно, Бергот доживал у



Пруста до Первой мировой войны и был лишен столь эффектной кончины. Собственный опыт (посещение голландской выставки) подсказал Прусту детали этой сцены. Не исключено, что Бергот появился среди навещающих бабушку очень поздно, то есть не ранее 1921 года. Что касается смерти Свана, то она Прустом не описана, дана лишь реакция героя на это событие, хотя соответствующий «прелиминарий» в прустовском тексте мы находим, и даже не один: это Сван у герцогов Германтских перед их сборами на торжественный прием, а потом и на самом этом приеме, где, как кажется герою, Сван стареет и становится все более больным прямо на глазах.

Возвращаясь к эпизоду болезни и смерти бабушки, отметим, что Пруст при его разработке использует прием сочетания трех повество-

вательных регистров. Одним из них можно считать «регистр автора», который все в общих чертах продумал (что не мешает ему вносить множество поправок и дополнений в первоначальный план), поэтому «прелиминарии» принадлежат именно ему. Второй регистр — это «регистр рассказчика», который — рассказчик — «знает», как будут развиваться события как будет протекать действие, так как для него оно — позади, он об этом вспоминает, причем, как о уже достаточно далеком прошлом. Наконец, третий регистр — это «регистр героя», который он переживает (на худой конец наблюдает), происходящий здесь и сейчас; благодаря «прелиминариям», из-за которых, сейчас скажем, он испытывает чувство тревоги, но еще не уверен в безвозвратной неизбежности трагического конца.

Итак, рассматриваемый нами эпизод подготовлен несколькими «прелиминариями».

Из Донсьера герой звонит по телефону бабушке (См., III, 132—133) и поражен ее изменившимся голосом (правда, отчасти списывает это на «технику»). Отметим попутно, что над этой микросценой Пруст работал старательно, и сохранился соответствующий подготовительный «эскиз» (См.: ВР II, 1142—1144), а в неоконченном романе «Жан Сантей» есть аналогичная сцена<sup>48</sup>, но там герой разговаривает с матерью, что же касается смерти бабушки, то такого эпизода в том, первом романе, естественно, нет. Вернувшись в Париж из Донсьера, герой невзначай застаёт бабушку в гостиной и поражен изменениями в ее облике (а ведь не виделись они совсем недолго): «Именно этот призрак я увидел, без предупреждения войдя в гостиную и застав бабушку за чтением. Я был в гостиной, или, вернее, меня там еще не было, потому что бабушка еще не знала, что я здесь, и, подобно женщине, застигнутой за работой, которую она спрячет, если к ней войдут, думала о чем-то таком, чего она никогда бы мне не поверила <...> И, как больной, который давно не смотрел на себя, но поминутно придумывал себе лицо, не глядя в зеркало, в соответствии с тем идеальным образом, который он хранил в сознании, отшатывается, увидев в зеркале на высохшем, пустынном лице косую, розовую возвышенность носа, громадного, как египетская пирамида, я, для кого бабушка была мною

---

<sup>48</sup> См.: Proust M. Jean Santeuil précédé de les plaisirs et les jours. P., 1971. P. 356—361.

самим, но только мною, какого я видел в душе, в одном и том же уголке прошлого, сквозь прозрачность прилегающих одно к другому или одно на другое наслоенных воспоминаний, вдруг в нашей гостиной, составляющей часть некоего нового мира, мира времени, мира, где живут чужие люди, о которых мы говорим: «Как он постарел!» — впервые и всего лишь на мгновение, потому что она очень скоро исчезла, увидел на диване красную при свете лампы, рыхлую, ничем не примечательную, больную, задумавшуюся, бродившую поверх книги слегка безумными глазами, удрученную, незнакомую мне старуху» (III, 137—139). По затем он окунается в светскую жизнь и лишь вернувшись как-то раз домой, обнаруживает, что бабушка явно больна.

Вполне в духе традиций французской литературы, еще средневековой (фаблио и фарсы) Пруст описывает вереницу комических персонажей — это следующие один за другим врачи, приглашаемые к заболевшей бабушке (в конце далеко не случайно мелькнет и имя Мольера). Пруст на протяжении своей жизни не то чтобы много, а постоянно болел и, естественно, обращался к врачам, но плохо исполнял их предписания. «Медицина, — напишет он в этом месте романа, — это целый компендиум нагромождающихся одна на другую ошибок врачей, их противоположных суждений, — таким образом, если даже мы пригласим лучших врачей и почти наверное вымолим у них истину, спустя несколько лет окажется, что это не истина, а заблуждение. Вот почему верить в медицину — это величайшее безумие, а не верить — еще большее, так как из груды ошибок с течением времени было извлечено несколько правильных умозаключений» (III, 299). Постоянно высмеиваемый на протяжении всего цикла романов (особенно как посетитель кружка Вердюренов), доктор Котар, домашний врач семьи героя, сажает бабушку на молочную диету. Приглашенный затем профессор дю Бульбон, невропатолог по специальности, находит у бабушки невротические явления, старается убедить больную, что с нею все в порядке и велит ей больше быть на воздухе. Врач X. полагает, что все недуги проистекают от насморка и советует лечить носоглотку. Лишь профессор Э., встреченный около своего дома, бегло взглянув на бабушку, оценивает ее положение как очень серьезное.

Разговор с ним происходит уже на первых страницах второй части романа (См.: III, 315—318). Здесь, после этого разговора, происходит заметная смена тональности повествования. Пока у бабушки было лишь

легкое недомогание (как казалось герою, членам его семьи и большинству приглашаемых медицинских светил), было возможно появление комических и даже гротескных сцен. Одна из них — это достаточно острый сатирический монолог смотрительницы общественных туалетов на Елисейских полях. Герой пришел туда с бабушкой, уже тяжело больной, но так как эта сцена увидена только глазами героя (а не автора и не Рассказчика), трагическая напряженность эпизода временно заглушается, можно даже сказать «отключается», уступая место забавной и очень социально точно маркированной болтовней «маркизы» (См.: III, 310—311). Этот монолог настолько ярок и настолько широко известен, что вряд ли нужно его приводить, хотя бы частично.

Резкая смена тональности в повествовании Пруста (высокий лиризм, доверительная задушевность, саркастичность, неожиданное вторжение натуралистических деталей и т. д.), как правило, мотивированна, органична, если угодно, естественна. Переход от серьезного (хотя бы нейтрального и даже потенциально трагического, напряженного) повествования к юмору, сатире, заостренному гротеску и обратно — одна из существенных примет стиливых предпочтений писателя. Точно также напряженной атмосфере, воцарившейся в доме героя, где тяжело и бесповоротно умирает бабушка, не противоречат рассуждения о литературе вообще, о «новом писателе», о Ренуаре и т. д. Напряженность момента передается описанием поведения матери Рассказчика (она — дочь бабушки), молчаливой, впавшей в какое-то оцепенение, и — напротив — изображением хлопотливости служанки Франсуазы, искренне жалеющей «г-жу Амеде», но стремящейся «ничего» не упустить, во все вмешивающейся и полагающей, что только она имеет право ухаживать за бабушкой (См.: III, 322, 341—342).

На этом фоне выделяется простонародная реакция дочери Франсуазы (Пруст был мастером передачи и простонародной речи, и повадок «слуг») и чопорная холодность герцога Германтского, посчитавшего необходимым навестить семью больной. Совсем в толстовском духе описана реакция родственников: они хоть и зашли к бабушке, но не стремятся побыть с ней, спешат выйти из ее комнаты, живо болтая о погоде (См.: III, 343). Но особенно поражает героя отношение к случившемуся родных сестер бабушки; им послали в Комбре телеграмму, «но они не приехали. Они открыли певца, который устраивал для них концерты чудесной камерной музыки, которая, по их мнению, в боль-

шей мере способствовала самоуглублению и настраивала на скорбно-возвышенный лад, чем сиденье у изголовья больной, как бы странно это ни казалось другим» (III, 326).

Тут вот на что, пожалуй, следует попутно обратить внимание. Такое прямое, даже по-толстовски «лобовое» разоблачение человеческого бездушия, ханжества и эгоизма, может показаться — для Пруста, тонкого психолога, — несколько чрезмерным, натянутым, а потому выламывающимся из художественной структуры его книги. Между тем, подобная оценка была бы неверной. Дело в том, что брошенные там и сям ироничные, шуточные, саркастические и даже достаточно резкие замечания и суждения переполняют книгу Пруста, писатель умеет их сочетать, делать между ними логичные переходы, поэтому прустовский дискурс не производит впечатления разностильности, отсутствия чувства меры, даже безвкусицы.

Вернемся, однако, к прустовским приемам структурирования и организации текста. Его «прелиминарии» — это элементы фабулы, это, как уже говорилось, подготовительные микросцены, которые в дальнейшем будут иметь не просто продолжение и фабульное развитие, а будут развернуты в большой, нередко весьма протяженный и сюжетно важный эпизод. Вместе с тем, не следует любое «предуведомление» считать сюжетным «прелиминарием». Так, как мы помним, уже на первых страницах книги герой вспоминает о тех комнатах (в Бальбеке, Донсере, Тансонвиле, какой-нибудь гостинице, конечно же в Комбре и т. д.), где ему пришлось (и предстоит еще) проводить ночь. Такие воспоминания о будущем в прошлом, как правило, лишены событийности, они не подготавливают и не организуют какой-либо предстоящий эпизод, ибо эпизод этот уже состоялся — в жизни Рассказчика, а не в жизни героя, и поэтому, скажем, упоминание какой бы то ни было комнаты или чего-нибудь другого не участвует в поступательном движении повествования, не продвигает фабулу ни на шаг, не влияет на развитие сюжета.

Помимо «прелиминария», Пруст использует прием введения «постлиминария», то есть такой фабульной единицы, которая завершает, замыкает, разрешает значимый, существенный эпизод. Подобно тому, как «прелиминарии» обычно бывают не просто сдвинуты вперед, не просто предшествуют эпизоду, а даются с некоторым упреждением, некоторым отрывом от «своего» эпизода, то и «постлиминарии»

у Пруста обычно отделены от эпизода достаточно большим массивом текста. Если между «прелиминарием» и эпизодом могут вклиниваться другие эпизоды либо «прелиминарии» других эпизодов, то точно также «постлиминарии» нередко отстоят от эпизода достаточно далеко. Подчас такой «постлиминарий», сам по себе, готовится исподволь, то есть как бы имеет собственные «прелиминарии».

Это можно доказать, опять обратившись к рассказу о болезни и кончине бабушки героя.

Как мы знаем, этот эпизод, начавшись в первой части книги «У Германтов», занимает целиком первую главу второй части и здесь и завершается. В этой, второй части еще три главы, и в них бабушка упоминается не столь часто. Тут совсем иной фабульный материал, сам по себе очень важный и задуманный, видимо, чуть ли не изначально.

Неодолимая горечь утраты в полной мере осознается героем-Рассказчиком значительно позже, уже после прибытия героя, теперь в сопровождении матери, в Бальбек. То есть осознание этой утраты отодвинуто другими переживаниями, просто другими событиями в жизни героя, в том числе длинным описанием визита Рассказчика к герцогам Германтским, собирающимся на светский прием.

Теперь, покинув Париж и его светскую жизнь, в Бальбеке герой, наконец, «созрел», он осознал, что расстался с бабушкой навсегда. Этим переживаниям посвящены многие страницы романа «Содом и Гоморра». Рассказ об этих переживаниях готовит заключительный аккорд, как бы закрывающий эту тему. Это рассказы о двух снах, которые подряд, почти один за другим видит герой. Рассказ о первом сне эмоционально очень напряжен и содержит наверняка немало с трудом разгадываемых намеков, особенно заключительные слова этого рассказа: «олени, олени. Франсис Жамм, вилка» (IV, 194). Наш комментаторы удачно суммируют многочисленные французские исследования (статьи и особенно примечания), посвященные этому месту «Содома и Гоморры»; приведем их выводы: «Возможно, имеется в виду “Легенда о святом Юлиане странноприимце” Флобера, в которой раненный Юлианом олень предсказывает ему, что тот станет убийцей своих родителей. Образ Юлиана был использован Прустом в знаменитой статье “Сыновние чувства одного матерубийцы”, опубликованной 1 февраля 1907 г. в “Фигаро”. В этой статье, размышляя об убийстве матери, совершенном в приступе безумия его знакомым Анри Ван Бларенбергом,

Пруст пытается разделаться со своим собственным прошлым, освободить себя от гнетущего чувства вины, связанного со смертью его собственной матери. Упоминание имени известного французского писателя и поэта Франсиса Жамма (1868—1938) подтверждает значимость темы садизма сына в отношении матеря. Пруст, восхищавшийся творчеством Жамма, послал ему экземпляр “Свана” и, получив ответ поэта, очень гордился его оценкой своего романа: “Получил письмо от Франсиса Жамма, в котором он меня сравнивает с Шекспиром и Бальзаком!” <...> Вилка, возможно, упоминается как своего рода орудие вызова реминисценций, что соответствует некоторым ранним редакциям романа “По направлению к Свану”, в “Обретенном времени”, однако таким орудием становятся ложечка» (XV, 648). Отметим, что через несколько страниц Пруст рассказывает, на этот раз очень кратко и без трагического напряжения, о новом сне героя, где вновь возникает тема умершей бабушки: «Сквозь мои полуопущенные веки проникал свет, розовый-розовый, — эту розовость придавали ему кровеносные сосудики в толще век. Затем веки сомкнулись. И тут я увидел бабушку, сидевшую в кресле. Это было слабое, почти безжизненное существо. И все же мой слух различал ее дыхание; по временам можно было догадаться, что она понимает, о чем мы с отцом говорим. Но, сколько я ни целовал ее, в глазах ее не светилась любовь, на щеках не проступал хотя бы и бледный румянец. Чужая даже самой себе, она, должно быть, не любила меня, не узнавала, может быть, и не видела. Я не мог разгадать тайну ее безразличия, упадка духа, молчаливого ее неудовольствия. Я отозвал отца в сторону. “Ну что, теперь убедился? — заговорил я. — Ведь это же яснее ясного: до ее сознания дошло решительно все. Полная иллюзия жизни. Вот бы сюда твоего родственника, который утверждает, что мертвые не живут! Бабушка умерла больше года назад, а ведь, в общем-то, она жива! Но только почему она не поцеловала меня?” — “Посмотри: у бедняжки опять свесилась голова”. — “Ей хочется на Елисейские поля”. — “Это безумие!” — “Ты уверен, что это ей повредит, что от этого она еще больше умрет? Разлюбить меня она не могла. Так неужели же, сколько бы я ни целовал ее, она мне так и не улыбнется?” — “Тут уж ничего не поделаешь: мертвые — они мертвые”» (IV, 214—215). Это — окончательное решение темы. Вместе с осознанием необратимости процессов жизни уходят колебания, надежды, а вместе со всем этим оказывается исчерпанным столь

важный в жизни героя эпизод. Второй сон о бабушке — это последний в данном случае «постлиминарий». Отметим попутно, что в снах о бабушке — опять соединение трех регистров — автора, Рассказчика и героя, причем, во втором сне их позиции заметно сближаются.

Подобная организация большого эпизода, с «прелиминариями» и «постлиминариями», вообще характерна для поэтических приемов Пруста, для структуры повествования в «Поисках утраченного времени». Например, эпизод «Любовь Свана» исподволь подготовлен в первой части («Комбре») первого тома рассказами о вечерних визитах Свана, об отношении к нему родственников героя, но о многом приходится только догадываться, ибо все разъяснится во второй части, которая этому персонажу посвящена целиком. В дальнейшем Сван отходит на второй план, оттесненный туда самим Рассказчиком, да и Шарлюсом. Он начинает появляться в повествовании все более спорадически, но автор, естественно, о нем не забывает. Но теперь Сван подается через восприятие героя; сюда, конечно, относится рассказ о реакции героя на такую тихую, незаметную кончину Свана.

Точно также «Донсьер» предсказан предшествующим рассказом о знакомстве героя с Сен-Лу; в известной мере «постлиминарием» этого эпизода можно считать рассказ о пребывании героя в Тансонвиле у Жильберты и Робера и о получении известия о гибели Сен-Лу на фронте.

Большие, протяженные по времени эпизоды, как правило, концентрируются вокруг какого-нибудь персонажа — бабушки героя, Альбертины, Робера де Сен-Лу, Шарлюса, Свана и т. д. Не исключение здесь и Жильберта Сван. Третья часть первого тома по сути дела посвящена ей. В этом случае «прелиминарием» будет короткая сцена (в «Комбре»), где герой видит за изгородью из боярышника рыжеволосую девочку. Завершение темы Жильберты дано дважды — в конце «Исчезнувшей Альбертины», когда герой гостит в Тансонвиле, много разговаривает со своей приятельницей (которая, в частности, признается ему, что была к нему равнодушна), и в «Обретенном времени» («бал масок»), когда герой принимает постаревшую Жильберту за ее мать, то есть Одетту, а дочь Жильберты и Робера («мадемуазель де Сен-Лу») за нее саму.

Вместе с тем не всякий завершённый повествовательный блок мы можем считать фабульным эпизодом. В книге Пруста есть персонажи

небольшого («микро») эпизода; например, Легранден, Камбремеры, Норпуа, жилетник Жюпьен, подружка Альбертины Андре, принцесса Германтская с ее влюбленностью в Шарлюса и мн. др. Впрочем, такие персонажи появляются в повествовании не однажды, находятся в сложных взаимоотношениях с персонажами первого плана, принимают то или иное участие в судьбе последних. Сюда можно отнести и едва мелькнувшую на страницах книги дочь композитора Вентейля. Это как бы персонажи-скрепы, без них отдельные части книги теряют порой согласованность между собой. Поэтому даже второстепенные персонажи в той или иной мере проходят через все повествование. Мы помним очень верное наблюдение Э. М. Потаповой о том, что «сюжетная линия каждого героя прослеживается неуклонно»<sup>49</sup>. Но не все персонажи наделены собственной сюжетной линией, проходящей через всю книгу. Даже такие персонажи первого, «первейшего» ряда, как Сван или Альбертина, обречены на фабульный «спад». Они, естественно, играют в повествовании важнейшие роли, являясь героями не одного какого-то очень значительного эпизода, а заполняя чуть ли не целиком отдельные «романы», «секции», «части» «поисков утраченного времени», но в конце концов автору приходится каким-либо способом от них избавляться: Сван заболевает, постепенно выпадает из повествования и в один прекрасный день тихо и почти незаметно уходит из жизни; Альбертина, напротив, погибает драматично, «ярко», но в общем искусственно — только для того, чтобы дать повод Рассказчику покопаться в ее прошлом (с живой Альбертиной это было бы сложнее).

Такие персонажи, как Сван, Шарлюс, герцоги Германтские, Вердюрены, Альбертина, Жильберта, «участвуют» во многих эпизодах, некоторые из которых обладают несомненной замкнутостью, завершенностью (что позволяло Прусту без особого труда готовить их самостоятельные журнальные публикации), и потому бывают снабжены соответствующими «прелиминарными» и «постлиминарными», впрочем, учитывая их широчайшую включенность в повествование, такие персонажи обладают собственными *Vorgeschichte* и *Nachgeschichte*, но не в качестве «прелиминариев» и т. д., а как введение персонажа в общую структуру произведения.

---

<sup>49</sup> См.: История французской литературы. М., 1963. Т. IV. С. 114.

На протяжении всех тех лет, что шла работа над «поисками утраченного времени», Пруст не уставал обдумывать и — особенно — объяснять и растолковывать друзьям, коллегам-писателям, издателям и даже случайным корреспондентам, в чем состоит «конструкция» его книги. Многое из таких авторских свидетельств и интерпретаций сохранилось, и позиция Пруста достаточно ясна. Рецензий на книгу «По направлению к Свану» было опубликовано немного (и из-за того, что писатель в широких литературных кругах был совершенно неизвестен, и из-за начавшейся вскоре войны); поэтому основные отклики на появление «Свана» мы находим в прустовской переписке. Рядом с похвалами мы находим некоторые критические замечания. Например, известный поэт Франсис Жамм (1868—1938), в частности, просил Пруста убрать при переиздании романа сцену между дочерью композитора Вентейля и ее подругой<sup>50</sup>. Реакция Пруста интересна не сама по себе; в ней отразилось его понимание своей книги как целого, в котором все между собою связано и соразмерно. Позже писатель так рассказывал об этом Франсуа Мориаку: «Ваш друг, которым я восхищаюсь более, чем всеми прочими, господин Франсис Жамм, среди бесконечных и незаслуженных мною похвал попросил меня убрать из первого тома того произведения, название которого, к моему удовольствию, пришлось вам по вкусу, один эпизод, показавшийся ему шокирующим. Я был бы не прочь последовать его совету, но я так тщательно выстроил это здание, и эпизод из первого тома послужит объяснением ревности моего юного героя в четвертом и пятом томах. Так что, разбив колонну, увенчанную непристойным капителем, я бы обрушил весь свод. И это то, что критики обычно называют произведением без композиции, написанным согласно логике случайных воспоминаний». (К образу обрушиваемого свода Пруст возвращается и в других письмах).

О том, что «Поиски утраченного времени» представляют собой тщательно продуманное и «выстроенное» единство, Пруст, как известно, заявлял не раз. Например, Полю Суде (1869—1929), влия-

---

<sup>50</sup> Об этом Пруст упомянул, например, в письме Анри Геону (См.: Р., 1985. Т. XIII. Р. 26) и ряду других корреспондентов; переписка же Пруста с Франсисом Жаммом по этому поводу не сохранилась).

тельному в свое время литературному критику и журналисту, 17 декабря 1919 года: «Это произведение (неудачно выбранное заглавие которого несколько вводит в заблуждение) так тщательно «скомпановано» (могу привести вам множество тому доказательств), что последняя глава последнего тома была написана тотчас после первой главы первой книги. Вся «середина» создана позже, но уже довольно давно».

Здесь следует сделать одно уточнение. В письме к Суде, а также в ряде других, некоторые из которых мы тоже приведем, Пруст употребляет производные от глагола *composer*. Значение этого глагола достаточно емко, его можно перевести как «составлять», «сочинять», «создавать» и даже «выстраивать» (причем в обоих значениях этого слова). Причем Прусту, естественно, не надо было иметь в виду какое-то одно из этих значений, они все ему «подходили», все отражали суть его творческого процесса. Вот почему довольно трудно дать перевод небольшого отрывка из письма Пруста Андре Жиду от 6 марта 1914 года.

Вот этот текст: «...ayant mis tout mon effort à composer mon livre, et ensuite à effacer les traces trop grossières de composition... Все-таки попытаемся перевести: «...приложив все силы для созидания моей книги и затем для уничтожения слишком явных следов этого созидания...» То есть для Пруста, как мы уже видели, была важна гомогенность, целостность, цельность его книги, и он старался убирать следы стыковки отдельных ее фрагментов. С этой точки зрения интересно рассуждение Пруста о «Человеческой комедии» Бальзака, тоже произведении «большой формы», но ставшей такой не изначально, а постепенно, когда многие ее части были уже созданы, вне зависимости друг от друга. Мы приблизительно знаем, когда Бальзак пришел к мысли о том, что его книги могут быть объединены в единое гигантское произведение, при этом не нарушая и не разрушая самозамкнутости каждого из них, хотя герои одного из этих произведений стали легко переходить в другое, вступая в сложные связи с героями соседних произведений. С Бальзаком это «озарение» произошло в 1834 году, когда начал сформировываться план «Человеческой комедий» как единого целого. Пруст ставит Бальзака рядом с Вагнером как автором «Тетралогии», тоже произведения, состоящего из самостоятельных, но тесно связанных друг с другом частей. В «Пленнице» Пруст писал: «Вагнер <...>»,

сочинив первую мифологическую оперу, потом вторую, потом еще несколько и вдруг обнаружив, что создал целую тетралогию, вероятно, испытал нечто похожее на восторг, который охватил Бальзака, когда тот, окинув свои книги взглядом постороннего и вместе с тем отца, найдя в одной чистоту Рафаэля, а в другом простоту Евангелия, вдруг все понял; когда его в конце концов озарила мысль, что его книги станут еще прекраснее, если их объединить в один цикл, где персонажи будут появляться снова и снова, и когда он добавил к своей эпопее, при этой ее пригонке, еще один взмах кисти, последний и наиболее совершенный. То было объединение уже написанных книг, объединение не искусственное, иначе оно рассыпалось бы в прах, подобно стольким сериям произведений посредственных писателей, которые, при мощной поддержке заглавий и подзаголовков, делают вид, что у них единый сверхчувственный замысел. То было единство не искусственное и, быть может, более реальное в силу того, что мысль о нем родилась, когда произведение было уже создано, что мысль о нем родилась в порыве восторга, когда единство было найдено и оставалось только слепить отрывки; единство, ничего о себе не знавшее, следовательно, жизнеспособное и не схематичное, не исключающее разнообразия, не охлажденное исполнением» (V, 187—188). Такое же единство в многообразии, в многофигурности и многосмысленности Пруст увидел еще в двух книгах, оказавших очень большое воздействие на формирование его замысла: это «Мемуары» Сен-Симона и «Тысяча и одна ночь». Весьма симптоматично, что упоминания Бальзака, Сен-Симона и арабских сказок у Пруста часто соседствуют, а если они и далеко разведены, то все равно незримо присутствуют рядом. Мы знаем, что Бальзак не без гордости говорил, что создал «Тысячу и одну ночь Запада». Пруст, размышляя о своей книге, которую он собирается написать, которую пишет и которую уже написал, скажет в «Обретенном времени»: «Это будет книга, столь же длинная, как и “Тысяча и одна ночь”, но совсем другая. Конечно, когда ты очень любишь какое-то произведение, велик соблазн сделать нечто похожее, но необходимо пожертвовать этой своей любовью, руководствоваться не собственным вкусом, но истиной, что не нуждается в ваших предпочтениях и не позволяет вам слишком думать о них. И только лишь следуя ей, истине, удастся порой отыскать то, что было утрачено, и

написать, прежде позабыв, “Арабские сказки” или “Мемуары” Сен-Симона нового времени» (VII, 372).

Как верно отметил С. Г. Бочаров в одной из недавних своих статей, «Пруст претендует на “подлинное единство”, которое существует (что было важно для него) не как внешнее объединение самостоятельных произведений (серия, цикл), но как единая большая книга, к тому же особенным образом совместившаяся с существованием автора»<sup>51</sup>. Здесь — коренное расхождение с Бальзаком.

Тема «Бальзак и Пруст» основательно разработана и обросла солидной научной литературой, поэтому останавливаться на этом нет смысла. Бальзак действительно оказал большое влияние на Пруста (о чем нам уже приходилось говорить) и был одним из его самых любимых писателей. Но структуры и становление, «сложение» «Поисков утраченного времени» и «Человеческой комедии» несопоставимы. Именно структуры, «конструкции», а не принципы описания современного общества, выбор и обрисовка персонажей и т. д. Это — один из мифов, который Пруст, возможно, даже бессознательно, придумал и который культивировал. У Бальзака идея создания единой книги возникла тогда, когда уже многие «сцены» жизни современного писателю общества были написаны. Бальзак лишь стал дополнять их новыми и подгонять друг к другу (хотя подчас полностью устранить следы такой «подгонки», то есть сюжетные противоречия, ему не удавалось; красноречивый пример — роман «Тридцатилетняя женщина», сложившийся из отдельных плохо пригнанных друг к другу фрагментов). У Пруста — все иначе, все наоборот: сначала появилась идея создания единого большого произведения, которое стало разрастаться до бесконечности (что приводило иногда к сюжетным противоречиям, нестыковкам, хронологической запутанности и неясности).

Мы уже приводили слова Пруста из письма Андре Жииду о том, что он стремится всячески затушевать следы «сделанности», «сконструированности» своей книги. А в письме к Полю Суде он выражается еще определеннее (некоторые из этих замечаний перекликаются с мыслями, высказанными в уже цитированном письме к

---

<sup>51</sup> Бочаров С. Г. О «конструкции» книги Пруста // Свободный взгляд на литературу: Проблемы современной филологии: Сб. ст. к 60-летию научной деятельности академика Н. И. Балашова. М., 2002. С. 84.

Ф. Мориак): «Мое созидание (но и «создание», и «построение». — А. М.) завуалировано, и это не сразу становится заметно из-за того, что все разворачивается на большом пространстве <...>; но для того, чтобы показать, насколько такое построение жестко, мне достаточно вспомнить некоторые ваши критические замечания, не очень, по-моему, обоснованные, когда вы осуждаете отдельные сцены из «Свана», сцены тревожащие и ненужные. Если вы имели в виду сцену с участием двух девушек (Г-н Франсис Жамм горячо просил меня убрать эту сцену из книги), то сцена эта в самом деле «лишняя» в первом томе. Но воспоминание о ней станет опорой томов четвертого и пятого (из-за ревности, которую эта сцена внушает и т. д.). Убрав ее, в первом томе я ничего существенного не изменю; зато из-за согласованности частей я бы просто обрушил на головы читателей целых два тома, ибо для них эта сцена является краеугольным камнем».

Для понимания «конструкции» книги Пруста, как он сам ее толковал, чрезвычайно важна его переписка с Жаком Ривьером, представителем журнала и издательства «Нувель Ревю Франсез», который вел подготовку к печати очередных томов «Поисков утраченного времени». Одно из высказываний писателя из этой переписки уже несколько раз цитировалось, переводилось и обсуждалось в научной литературе. Впрочем, как нам представляется, перевод (а следовательно и толкование) некоторых терминов (точнее, метафор), употребленных Прустом, вызывает сомнение, а это — ключевые, определяющие позицию писателя слова. Поэтому сначала дадим все-таки французский текст.

Говоря о своем произведении, характеризуя его, Пруст писал Ривьеру:

«Comme elle (то есть его книга. — А. М.) est une construction, forcément il y a des pleins, des piliers et dans l'intervalle de deux piliers, je peux me livrer aux minutieuses peintures».

Приводим перевод Э. М. Потаповой, безоговорочно принятый и С. Г. Бочаровым: «Так как оно представляет собой конструкцию, в ней по необходимости есть пролеты и столбы, и в интервале между двумя столбами я могу предаваться мелочным описаниям»<sup>52</sup>.

Для Пруста, столь погруженного в мир изобразительного искусства (тут не надо никаких примеров и ссылок, настолько это очевид-

<sup>52</sup> Потапова Э. М. Указ. соч. С. 114.

но), «reintures» (отлагательность этого существительного в данном конкретном случае не вызывает сомнения) — это не просто «описания», а, скорее, «живописания». Слово «мелочный» имеет в русском языке все-таки ясно слышимый уничижительный оттенок, поэтому было бы лучше — «тщательным», «подробнейшим», даже «кропотливым». Затем, forcément было бы лучше перевести не «по необходимости», а «неизбежно», так как предложенный Э. М. Потаповой перевод не передает императивности, которая, видимо, была для Пруста важна.

Остаются два ключевых слова, от перевода которых зависит понимание не только данной конкретной фразы, а всего творческого (в смысле «писательского») метода Пруста. Слова эти — «pleins» и «piliers». Употреблены они, конечно же, метафорически. На первых порах возникает представление о некоем мосте или лестничной клетке, где действительно есть и «пролеты», и «столбы» (правда, применительно к мостам и лестничным клеткам, эти слова обозначают не одно и то же). Пруст бесспорно обыгрывает многозначность этих ключевых слов, то есть возможность истолковывать его мысль в чисто «конструктивном», «инженерно-строительном» плане.

Перевод одного из этих ключевых слов как «пролеты» представляется нам по меньшей мере спорным. Ведь о чем говорит Пруст в письме к Ривьеру? — о том, что он заполняет всевозможными описаниями некие пустоты между «столбами», «опорами» и т. д. Но писатель употребляет как раз антоним слова «пустоты» (les vides) — «pleins». Как справедливо полагает С. Г. Бочаров, «конструктивные “пролеты” у Пруста — это заполненное воспоминаниями, впечатлениями и тому подобным пространство его романа, но с конструктивной точки зрения это лишь “интервалы” между опорными пунктами»<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> Бочаров С. Г. Указ. соч. С. 81.

## ГЛАВА ПЯТАЯ

### ПЕРСОНАЖИ И СИТУАЦИИ

#### 1. Персонажи

Не приходится удивляться, что художественное пространство книги Пруста, художественное пространство, как увидим в дальнейшем, зависящее от персонажей, данное в их восприятии, плотно населено. Существующие перечни действующих лиц «Поисков утраченного времени» зафиксировали не десятки, а многие сотни имен и обозначений (типа, «кучер», «лакей», «горничная», «лифтер», «прохожий» и т. п.). Поэтому было бы ошибкой считать книгу Пруста произведением камерным, дающим лишь суженную картину французского общества рубежа веков, сконцентрированную лишь на изображении великосветских кругов и их, так сказать, «технического» окружения. Однако Пруст не стремился, вслед за Золя, на примере одной семьи обрисовать все общество, все общественные слои, дать, таким образом, исчерпывающий социальный срез.

Вместе с тем, социальная приуроченность, определенность прустовского персонажа непременно подчеркивается, хотя здесь и могут возникать ошибки и предвзятости; так, герой-Рассказчик, встретив в пригородном поезде княгиню Цербатову, тоже едущую в гости к Вердюренам, не сразу распознает в этой вульгарной толстухе подлинную аристократку (см.: IV, 306—307, 328 и сл.). Социальная принадлежность не определяет, однако, вполне однозначно душевные качества персонажа (что может быть показано на примере служанки Франсуазы).

Для Пруста изображенное им общество не просто обширно, разнообразно и многообразно, оно выстраивается в определенную систему, все части которой так или иначе связаны между собой, сложно взаимодействуют, меняются местами, то выходят на первый план, то надолго уходят в тень и т. д. Героя, бросающего ретроспективный взгляд назад, на прожитую им самим и особенно его персонажами длинную жизнь, поражает переплетенность жизненных линий, их взаимная зависи-

мость и предопределенность. «А разве не дед мадемуазель де Сен-Лу, Сван, первым заговорил со мною о музыке Вентейля, точно так же и Жильберта первая рассказала мне об Альбертине? Именно разговаривая о музыке Вентейля с Альбертиной, я обнаружил, кто была ее близкая подруга, и так началась наша с ней жизнь, что ее привела к смерти, а мне причинила столько горя. А разве не отец мадемуазель де Сен-Лу пытался заставить Альбертину вернуться? И даже вся моя жизнь в свете, будь то в Париже, в салоне Свана или Германтов, или, совсем напротив, у Вердюренов, уравнивала таким образом две стороны Комбре, Елисейские поля, чудесную террасу Распельера» (VII, 357).

И второе обстоятельство, еще более важное для Пруста, — это общество и отдельные его члены постоянно претерпевают изменения, существеннейшим образом меняются на протяжении всей книги. Это особенно ярко и выпукло показано в последнем томе, в «Обретенном времени», но мотив однонаправленного движения всего общества и конкретного персонажа подчеркивается повсеместно, является по сути дела доминирующим. Весьма показательным, что в книге Пруста нет ни одного описания рождения, появления на свет (даже столь значимое, многое изменившее или решившее рождение Жильберты не удостоилось хотя бы минимального описания), в то время как кончина того или иного действующего лица описывается подчас тщательно и, если угодно, мастерски. В этом ряду прустовских смертей первое место бесспорно принадлежит описанию смерти бабушки Рассказчика. Можно также упомянуть хрестоматийную сцену смерти литератора Бергота на выставке, перед картиной Вермеера. Упоминание смертей, иногда даже мнимых, встречается у Пруста постоянно. Можно даже подумать, что в этом видел писатель некую жизненную закономерность (что, конечно же, верно) и показатель поступательного движения и непрерывного изменения общества. Необходимо отметить, что у Пруста изображение смерти подкрепляется и закрепляется возвращением к этой теме, что происходит подчас достаточно далеко от первого рассказа о кончине персонажа, и это приводит к неожиданному и безысходному осознанию невозможности утраты. В некоторых случаях это осознание оказывается равновеликим самой сцене смерти или сообщения о ней (смерть бабушки Рассказчика), иногда же, — в случае Свана, Альбертины и Сен-Лу — подменяет саму такую сцену, об обстоятельствах которой

говорится достаточно кратко (Альбертина, Сен-Лу), либо не говорится совсем (Сван, принцесса Германтская).

Однонаправленное поступательное движение времени, а вместе с ним и судеб людей и, как уже говорилось, основного магистрального сюжета, с особой определенностью выявлено, конечно же, в последнем томе (романе) эпопеи, в «Обретенном времени», но беглые замечания на этот счет встречаются и раньше, например, в «Содоме и Гоморре», где герой с удивлением замечает, как же постарел барон де Шарлюс (см.: IV, 310); а ведь тому еще предстояло долго жить и продолжать неудержимо стареть. Не раз Рассказчик отмечает, как постарела его мать, ставшая напоминать своим внешним видом недавно скончавшуюся бабушку (IV, 203), как почти на глазах стремительно стареет Сван (см. ниже).

В «Обретенном времени» Пруст с тонкостью и блеском изображает и осмысляет многообразный механизм старения. Во-первых, как это постоянно бывает в прустовских описаниях, дается чисто внешнее впечатление, которое тут же реализуется в наблюдаемых Рассказчиком чертах характера. «Какие неожиданные возможности, — пишет, например, Пруст, — извлекло время из этой юной девушки, но возможности эти, при всей их телесности и материальности, имели и нравственную подоплеку. Черты лица, если они меняются, если компонуется по-другому, вместе с другим внешним видом приобретают и другое значение. Вот, к примеру, была такая-то женщина, казавшаяся вам ограниченной и черствой, у которой расплывшиеся щеки, сделавшиеся совсем неузнаваемыми, неожиданная горбинка на носу вызывали то же удивление, зачастую приятное удивление, что и прочувствованные, глубокие слова, мужественный и благородный поступок, каких вы никогда от нее не ожидали. У нее не просто появился новый нос, но открылись новые горизонты, на которые нельзя было и надеяться. Доброта, нежность, прежде совершенно немислимые, вдруг сделались возможными вместе с этими щеками. Этот рот стал вдруг произносить слова, какие нельзя было услышать из того рта, что был на этом месте прежде. Все эти новые черты лица предполагали и новые черты характера, черствая и сухая девица превратилась в расплывшуюся и снисходительную пожилую даму» (VII, 246). Отмечая «разрушительное воздействие времени» (VII, 251), Рассказчик обнаруживает, что те, кого он знал когда-то и кто продолжал носить те же имена, предстают теперь перед ним

в совсем новом обличье. Каждый стареет по-своему, одни меняются до неузнаваемости, другие, напротив, сохраняют все свои прежние приметы, но предстают «до крайней степени увядшими восемнадцатилетними юношами» (VII, 257). Рассказчик обращает внимание на неизбежные «подстановки»: дети и внуки начинают приобретать черты отцов и дедов, и возникает всяческая путаница (см.: VII, 253); далеко не случайно герой принимает Жильберту за ее мать Одетту, а в дочери Жильберты находит былые черты той девушки, с которой играл и гулял на Елисейских полях. Можно было бы ждать заостренности гротеска во всех этих фигурах стариков и старух, что собрались на утреннем приеме у новоиспеченной принцессы Германтской (бывшей г-жи Вердюрен). Но в пространном описании этого «бала масок» Пруст избегает саркастических нот. Он даже отмечает, что старость многих в какой-то мере облагородила, сделала добрее и мягче, даже исцелила от недостатков (см.: VII, 258). Писатель полагал, что вместе с изменением внешности меняется и характер.

Все эти индивидуальные изменения накладываются на серьезные социальные сдвиги, «Сама эта среда, — пишет Пруст-Рассказчик, — в своей подлинной структуре, казавшаяся мне всегда устойчивой и прочной, подверглась глубоким изменениям» (VII, 279).

Итак, меняется среда, само общество как результат индивидуальных изменений, но и как результат изменения «соотношения сил», это общество движущих. Протяженность сюжета книги и просто беспрецедентная протяженность прустовского текста позволяют персонажу вступать в самые разные бинарные оппозиции (построение которых наверняка очень занимало Пруста), и тем самым сама система персонажей «Поисков утраченного времени» была неизбежно подвижной.

Пруст считал, что число человеческих типов невелико; он писал: «с точки зрения эстетической число человеческих типов до такой степени ограничено, что, где бы мы ни находились, мы не нуждаемся в частых встречах со знакомыми людьми, нам не надо по примеру Свана искать их на картинах старинных мастеров. Так я в первые же дни нашей жизни в Бальбеке встретил Леграндена, швейцара Свана и самое г-жу Сван: Легранден превратился в старшего официанта в кафе, швейцар — в незнакомого проезжего, а г-жа Сван — в содержателя купальни» (II, 283—284). А коль скоро число человеческих типов мало, постоянно происходят всякие подмены и замены. Что же каса-

ется человеческого типа отдельно взятого, конкретного, данного, то он идет от одного своего «воплощения» к другому, так как «человеческое существо способно претерпевать сложнейшие метаморфозы подобно некоторым насекомым» (VII, 244).

Такой смене образов, таким перевоплощениям подвержены в той или иной мере все персонажи «Поисков», но у одних это происходит резко и даже грубо (если не сказать «вульгарно»), как, скажем, у Шарлюса, у других достаточно плавно и органично. Особенно показателен пример Шарля Свана.

## 2. Имена

Анна Ахматова, как вспоминала Л. К. Чуковская, однажды заметила: «У Пруста все герои опутаны тетками, дядями, папами; мамами, родственниками кухарки»<sup>1</sup>. В этом они отличаются; скажем, от героев Хемингуэя, одиноких по определению. Однако это наблюдение Ахматовой справедливо лишь отчасти. У многих персонажей Пруста действительно есть немало родственников — в основном дядей, теток, кузенов и кузин, более дальних родственников. «Пап» и «мам» значительно меньше, и они далеко не всегда играют существенную роль в содержании книги и в судьбах основных героев. Строго говоря, сказанное Ахматовой относится прежде всего к главному герою «Поисков» — к Рассказчику, в жизни которого в самом деле родственники играют очень большую роль. Фигуры отца героя, его матери, бабушки выписаны необычайно тщательно, можно сказать, лично и лирично. Герой действительно ими «опутан» — и чисто внешне, но в не меньшей степени внутренне: им принадлежит огромное место в его душевной жизни. К этим трем — отцу, матери и бабушке — следует добавить и обитателей дома в Комбре, где герой проводит так много времени в детстве. Это дедушка героя, двоюродный дедушка, многочисленные сестры бабушки, именуемые «тетками», а также парижский «дядя Адольф», с которым у семьи сложились несколько натянутые отношения, другой «клубок» родственников — это Германты; они не ограничиваются соответствующими герцогами и принцами, ведь и барон де Шарлюс, и Робер де Сен-Лу, и его мать графиня де Марсант,

<sup>1</sup> Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. М., 1997. С. 114.

и маркиза де Вильпаризи — все они близкие родственники, все они Германты.

Всему этому не приходится удивляться: при всем многообразии содержания книги Пруста, его «Поиски утраченного времени» — это также и семейный роман, и эволюция множества семейств прослежена здесь достаточно внимательно. И это вполне понятно: коль скоро писатель рассказывал прежде всего о светском обществе, о самых аристократических кругах, многие представители которых были, как выразился Осип Мандельштам, «невероятно голубой крови»<sup>2</sup>, то родственные связи, семейные отношения, вплоть до генеалогических изысканий и экспликаций, не могут не занимать здесь большого места (На основании книги Пруста можно было бы построить генеалогические таблицы некоторых родов, прежде всего, конечно же, Германтов, и писатель бывал в этой области настолько внимателен и точен, что в подобных таблицах вряд ли найдутся противоречия). И при этом нельзя не признать, что такие родовые кланы в романе Пруста не обладают какой бы то ни было замкнутостью, обособленностью, закрытостью. Напротив, как это становится очевидным к концу долгого повествования, такие кланы постоянно подвергаются напору извне, размываются, дробятся, сливаются с соседствующими, причем происходит это и путем юридического оформления такого слияния, и путем утраты, забвения сословного самосознания, когда отдельные члены клана попросту перестают «держат марку».

Что касается «теток» и «дядей», «пап» и «мам», а также «родственников кухарки», к которым следовало бы добавить «дедушек» и «бабушек», прямых и двоюродных, то все они тесно и патриархально, лично и индивидуально, «опутывают» лишь одного героя — Рассказчика, Повествователя, создателя книги. Вполне очевидно, что у него совсем иные родовые и семейные корни и связи, более интимные и лиричные, чем в клане Германтов, Камбремеров, Сент-Эвертов, Бреоте и т. д.

Интересно отметить, что в буржуазных семьях, у Пруста (а, скажем, не у его учителя Бальзака), родственные связи высвечены в значительно меньшей степени, хотя речь о таких связях все-таки идет; тут можно вспомнить Леграндена, еще в большей мере — Блока со всей

---

<sup>2</sup> Мандельштам О. Слово и культура: Статьи. М., 1987. С. 240.

его многочисленной еврейской родней, многих рядовых обитателей Комбре и т. д. Для Пруста буржуа не имели тех давних и глубинных корней, которыми обладали аристократы, хотя предки последних и не играли заметной роли в повествовании (Генеалогические рассуждения аристократов, прежде всего Шарлюса, изображены Прустом с нескрывае­мой иронией).

Показательно, что сам Пруст почти ничего не пишет, в том числе в своей обширнейшей переписке, о собственных «буржуазных» предках, особенно со стороны отца, хотя много раз проводил в их доме в Иллье летние месяцы. Впрочем, яркие портреты, но уже родственников героя (с которым Пруст себя не идентифицирует), мы находим в первых томах его эпопеи.

Итак, родственники персонажей-буржуа Прусту были не очень нужны и потому упоминаются не часто, от случая к случаю.

Но в его книге встречаются персонажи, которые сознательно и последовательно выведены автором за рамки каких бы то ни было семейных отношений, чье одиночество, «беспочвенность» (если воспользоваться названием одного из романов Мориса Барреса), «беспочвенность», конечно же, относительная, являются признаком маркированным и постоянно обыгрываемым. Так, мы мало знаем о семейных истоках живописца Эльстира, литератора Бергота, тем более актрисы Берма. Мы мало знаем о происхождении Одетты, Альбертины, не говоря уже о персонажах меньшего масштаба. Мы, наконец, знаем очень немного и в самых общих чертах о непосредственных предках Шарля Свана, персонажа бесспорно центрального и ключевого.

В знаменитой прустовской «Записной книжке 1908 года», заполнявшейся начиная с февраля и по декабрь, с отдельными записями, относящимися, видимо, к первой половине года следующего, мы впервые встречаем имя Свана. Еще нет Германтов, нет Шарлюса, нет Эльстира, нет Альбертины и многих других не­пременных персонажей книги Пруста, а Сван уже есть (впрочем, уже также есть Бергот, Легранден, Вердюрены). Сван упомянут в «Записной книжке» три раза, упомянут довольно неожиданно, среди теперь мало что говорящих нам имен политиков начала века, но и рядом с Шопенгауэром, Ницше, Сент-Бевом, Вагнером, Бальзаком, профессором Дарлю (преподаватель Пруста в лицее Кондорсе). Многие из этих упоминаний расшифровываются не без труда, они наверняка относятся к «злобе дня», к политическим,

философским, литературным интересам Пруста тех лет (в этой связи очень понятны многократные упоминания Сент-Бева и Бальзака, таких героев последнего, как Растиньяк и Рюбампре). Какой-то системы в этих упоминаниях уловить трудно, да и вряд ли нам это будет интересно. Посмотрим, как упомянут Сван.

Начнем с первого упоминания. В середине 37-го листа «Записной книжки» мы находим довольно связный кусок текста, смысл которого и соотносимость с содержанием будущих книги определить достаточно трудно. Речь идет о какой-то женщине (Одетте? Жильберте?) и ее отношении к некоему очаровательному человеку, который к тому же болен. Отрывок заканчивается так: «Она подавила улыбку. Как Сван гордился бы ею»<sup>3</sup>. Перейдем к третьему упоминанию. В конце 40-го листа набросана такая фраза: «Любовь — это пуля, которая возвращается, Плантевинь» (? чтение предположительное. — А. М.)<sup>4</sup>. А вот упоминание предыдущее, его мы находим на листе 37-м, где читаем: «Удовольствия? музыка, любовь, скорбь, Клермон-Тоннер». И с новой строки: «Сван, благородство и т. д.»<sup>5</sup>. Пруст употребил здесь слово *magnanimité*, которое можно перевести по-разному — и как «благородство», и как «величие души», и как «возвышенность чувств», и как «великодушие», но совершенно очевидно, что эти синонимы по смыслу очень близки. Итак, уже здесь, при первом упоминании, Пруст нашел для своего героя ту моральную доминанту, которая будет определять в той или иной мере его характер, его душевные свойства на протяжении всего повествования.

Другое свойство, особенность, отличительная черта Свана — это его одиночество. Нет, мы знаем о его происхождении, и у него есть родственники, которые, впрочем, едва обозначены и всегда — за сценой. Тем не менее обозначим их, чтобы больше к ним не возвращаться. Отец Свана (даже имени его мы, естественно, не знаем) был, видимо, биржевым маклером и весьма в этом преуспел: по крайней мере он оставил сыну неплохое состояние. Он фигурирует только в рассказах дедушки Рассказчика, дружившего со Сваном-старшим. Дедушка любил вспо-

---

<sup>3</sup> Cahiers Marcel Proust. 8. be Garnet de 1908. Etabli et présenté par Ph. Kolb. P., 1976. P. 96.

<sup>4</sup> Ibid. P. 101.

<sup>5</sup> Ibid. P. 97.

минать, как старей Сван горевал после кончины супруги: «Он пережил жену на два года, все это время был безутешен и тем не менее признавался дедушке: «Как странно! О моей бедной жене я думаю часто, но не могу думать о ней долго». «Часто, но не долго, — как бедный старик Сван», — это стало одним из любимых выражений дедушки, которое он употреблял по самым разным поводам. Я склонен был думать, что старик Сван — чудовище, но дедушка, которого я считал самым справедливым судьей на свете и чей приговор был для меня законом, на основании коего я впоследствии прощал предосудительные в моих глазах поступки, мне возражал: «Да что ты! У него же было золотое сердце!» (I, 56). Вот, собственно, и все, что мы знаем о нем. О его жене, то есть матери Свана, — и того меньше. Упоминаются еще два дяди Шарля Свана, но настолько невнятно и бегло, что остается неясным, не идет ли вообще речь об одном человеке (от него или от них обоих Жильберта получает уже после смерти отца большое наследство). Названа в романе и тетка Шарля Свана, леди Руфус Израэльс, но вот только с какой стороны она вошла в число родственников Шарля, отцовской или материнской, не вполне прояснено. О ней чуть-чуть рассказывается в романе «Под сенью девушек в цвету»: «Семья ее мужа, которую можно было бы заставить почти рядом с Ротшильдами, была издавна связана деловыми отношениями с принцами Орлеанскими. Леди Израэльс, сказочно богатая, употребила свое большое влияние на то, чтобы никто из ее знакомых не принимал Одетту» (II, 104). Леди Израэльс можно было понять: она хорошо знала, каковы светские связи ее племянника, и не хотела, чтобы общество от него отворачивалось из-за скандальной женитьбы, хотя и страшно завидовала ему. Но кроме нее, никто из родственников Свана, к тому же на страницах книги Пруста не появляющихся, ничего не знал о его личной (в данном случае светской) жизни, что автор настойчиво подчеркивает. Можно предположить, что все они — кузины и кузены, тетка с мужем — несут в романе вполне определенную смысловую нагрузку: самим своим наличием и одновременно отдаленностью от Шарля они лишней раз подчеркивают его выключенность из семейных связей, его фамильное одиночество.

Может создаться впечатление, что Прусту семейные связи, отношения, чувства были безразличны. Напротив; он все это сконцентрировал вокруг Рассказчика, ибо вообще считал, что изображение родственных чувств, отцовских и материнских, по отношению к детям и, в свою оче-

редь, чувств детей по отношению к родителям, было одним из великих, для него — первостепенных завоеваний французской литературы, о чем он писал, например, Морису Барресу в середине ноября 1903 г.<sup>6</sup>

Эта одинокость, «бессемейность» Свана настойчиво противостоит как раз в первом томе эпопеи Пруста семейной окруженности героя-Рассказчика.

Точно также у Свана, обладающего разветвленными светскими связями, водящего если не дружбу, то близкое знакомство с художниками, писателями, актерами, принятого чуть ли не везде, вплоть до принца Уэльского и графа Парижского, нет истинных друзей, хотя очень многие, например герцогиня Германткая, относится к нему с большой симпатией.

Однако, обратим внимание на тот факт, что светские успехи Свана не только для провинциальных родственников героя, но и вообще для читателя остаются во многом загадкой. В самом деле, почему состоятельный, но не безмерно богатый рантье, без надежной семейной опоры, без уходящих в прошлое связей и поддержек, к тому же еврей, оказывается не просто светским денди (что было бы еще понятно: приличное состояние, ум, тонкий вкус, интерес к искусству, врожденная тяга к культуре и вообще ко всему прекрасному), а непременно членом самого аристократического, элитарного общества? Об интеллектуальных кругах и говорить не приходится. Это выглядит настолько парадоксальным, что в одном месте своей книги Пруст даже пускает слух, тут же его опровергая, о незаконном, но самом аристократическом происхождении Шарля Свана.

В романе «Содом и Гоморра» читаем: «Его (принца Уэльского. — А. М.) антисемитизм, тоже строго принципиальный, не делал исключений даже для людей прекрасно воспитанных, влиятельных, и если он принимал у себя старинного своего друга Свана, хотя из всех Германтов только он называл его «Сван», а не «Шарль», то на это у него были особые причины: он слышал, будто бабушка Свана, протестантка, вышедшая замуж за еврея, была любовницей герцога Беррийского, и время от времени заставлял себя верить легенде, превращавшей отца Свана в незаконного сына принца. Согласно этой гипотезе, кстати сказать — неверной, Сван, сын католика, внук одного их Бурбонов, был чистокровным христианином» (IV, 84—85).

---

<sup>6</sup> См.: Proust M. Correspondance. P., 1978. T. IV. P. 429.

Если оставить в стороне героя-Рассказчика, чья роль в книге Пруста совершенно особая, ни в коей мере не сопоставимая с ролью любого другого персонажа «Поисков утраченного времени», то бесспорно первое место здесь должно принадлежать Свану. Вот почему ему уже довольно давно но было посвящено специальное монографическое исследование (о нем мы еще не раз скажем ниже), а Ален де Латтр в своей довольно сумбурной и особенно многословной книжке о героях Пруста начинает их рассмотрение как раз со Свана<sup>7</sup>.

Сван относится к числу наиболее разработанных, продуманных и, если угодно, пережитых авторски героев «Поисков». Это образ, конечно, привлекательный и глубокий, еще важнее, что это образ развивающийся, подвижный, то есть данный стереоскопично и тем самым — это образ «открытого пространства» (о чем нам еще придется сказать). И еще: он многое и в романе, и в судьбе центрального персонажа определяет, моделирует, он оказывает и на героя, и на создаваемую им книгу большое влияние.

Принято считать, что Шарль Сван, по крайней мере в своих любовных переживаниях, является определенной параллелью Рассказчику, прорабатывая и проигрывая те ситуации, в которых затем предстоит оказаться герою. Рассказчик постоянно оглядывается на горький опыт Свана, стараясь не повторять его ошибок. Но в большей мере, раздумывая над своей любовью Свана к Альбертине и сопоставляя ее с любовью Свана к Одетте, он прежде всего видит отличия, а не сходства, тем более не совпадения: «Я перебирал в памяти все, что мне было известно о любви Свана к Одетте, о том, что Свана вечно обманывали. В сущности, если вдуматься, гипотеза, с помощью которой я исподволь составил себе полное представление о характере Альбертины и под влиянием которой я строил мучительные для меня предположения о каждом моменте ее жизни, так как проследживать эту жизнь шаг за шагом у меня не было возможности, — моя гипотеза представляла собой не что иное, как воспоминание, как навязчивую идею о характере г-жи Сван, каким мне его изображали. Рассказы о нем способствовали тому, что теперь я фантазировал об Альбертине: будто она нехорошая девушка, будто она так же блудлива и так же ловко умеет проводить за нос, как старая потаскушка, и представлял себе, сколько бы мне при-

---

<sup>7</sup> См.: *De Lattre A. Le personnage proustien*. P., 1984. P. 9.

шлось из-за нее выстрадать, если б я ее полюбил» (IV, 243). И герой видит не сходства, а отличия: «Я был и счастлив, и несчастлив, что было неведомо Свану, потому что когда он любил Одетту и ревновал ее, он почти ее не замечал, и все же ему было так тяжело в тот день, когда она в последнюю минуту отменяла с ним свидание, не идти к ней. Но потом она стала его женой и была ею до самой его смерти. А у меня все было напротив: пока я так ревновал Альбертину, будучи счастливее Свана, она жила у меня. Я осуществил то, о чем Сван так часто мечтал и что он осуществил, когда это было ему уже безразлично. И наконец, я не следил за Альбертиной так, как он следил за Одеттой» (VI, 112).

В самом деле, все любовные «пары» прорабатывают в романе ситуации, непохожие друг на друга. Так, взаимоотношения героя с Жильбертой никак не могут напоминать любовь Свана к Одетте. В случае с Жильбертой — это ярко описанная и остро пережитая подростковая влюбленность, к тому же в девочку, по своему характеру, темпераменту, воспитанию, образу жизни ни в коей мере не напоминающую свою мать, Одетту. В одном случае это избалованный, капризный подросток, привыкший и любящий верховодить среди сверстников, знающий себе цену, непредсказуемый в своих реакциях и поступках (пусть последующая судьба Жильберты сложится иначе, не так радужно и безмятежно, каким было ее детство). Разрыв героя с девушкой не очень мотивирован, вернее, корни этого разрыва не выявлены, но о них нетрудно догадаться: тут не только «нашла коса на камень», то есть столкнулись два капризных, избалованных, высокого о себе мнения подростка, тут еще и другое — Жильберта теряет для Рассказчика интерес, сыграв свою роль — введя его в салон г-жи Сван и тем самым приблизив к самому Свану, а через этот салон и в «кланчик» Вердюренов (характерно, что сама она у Вердюренов не появляется). В конце «Поисков» герой вернется к Жильберте, увядшей и страдающей, но это будет возвращением не к прежней увлеченности, а, если угодно, к общему прошлому, а прежнюю Жильберту, как увидим, герой найдет в ее юной дочери. В другом случае, случае Одетты, это роковая, тяжелая, всеохватная страсть к женщине опытной и расчетливой, давно уже прошедшей «огонь, воду и медные трубы», поставившей себе четкие цели и их с математической точностью добивающейся. «Для Свана Одетта — женщина, которую трудно заполучить; из этого у него складывается целый роман, и роман этот становится

только еще более мучительным, когда Сван осознает свою ошибку» (VI, 203). Кто-то уже отмечал (скорее всего М. Марк-Липянский<sup>8</sup>), что «Любовь Свана» — это своеобразное опровержение Стендаля, его книги «О любви»; если и не полное опровержение, то это спор со стендалевской концепцией любви, слишком рационалистической и прямолинейной даже в своем кажущемся «психологизме», это подсознательное или подспудное, подтекстовое обдумывание и обсуждение этой концепции. Возможно, в этом споре-обдумывании-опровержении Стендаль все-таки не оказывается совсем опровергнутым. Впрочем, это особая тема...

Что касается взаимоотношений героя с Альбертиной, то в этом случае опыт Свана оказывается для Рассказчика бесполезным. В его тщательно проанализированных, разложенных по полочкам переживаниях все в конце концов съезжает к одному «частному» вопросу — предавалась ли Альбертина лесбийской любви. Впрочем, эта тема возникает, но не как главная, что бы то ни было определяющая, даже в рассказе о любви Свана к Одетте (см.: I, 438—442), но сделано это без оглядки на предстоящие разбирательства относительно Альбертины: когда был написан первый вариант «Любовь Свана» (в 1910 году), место Альбертины в дальнейшем повествовании было в лучшем случае едва намечено.

Теперь обратим внимание на различие и одновременно некоторое сходство в разрешении трех любовных коллизий (Сван—Одетта, Рассказчик—Жильберта, Рассказчик—Альбертина). Во всех трех случаях влюбленный преодолевает любовное чувство, вернее, освобождается от него, но результаты оказываются совершенно разными: в первом случае, разлюбив, уже не любя, Сван, чтобы положить конец мучительным отношениям, женится на Одетте (возможно, как раз тогда, когда Жильберта появляется на свет или вот-вот должна родиться), во втором случае герой каким-то образом приходит к осознанию выдуманности и особенно игровому характеру своего чувства и прекращает какие бы то ни было контакты с девушкой (и на очень много лет!), в третьем, тоже придя к утрате любви, любящий готов к расставанию, но тут он получает неожиданный удар, возвращающий его в исходную

---

<sup>8</sup> См.: *Marc-Lipiansky M. La Naissance du monde Proustien dans Jean Santeuil. P., 1974. P. 73.*



ситуацию мучительного любовного чувства и все той же ревности, — Альбертина исчезает.

Таким образом, функция Свана в романе — не в проигрывании любовных ситуаций, которые затем предстанут герою. Лишь осмысление чувства ревности — сначала Сваном, а затем и Рассказчиком — сближает чувства того и другого и может обнаруживать известные параллели. Центральность Свана в «Поисках», и по отношению к герою, и к другим персонажам — совсем в другом.

В сознании Рассказчика, в его памяти, Сван присутствует всегда. Вот почему в книге так много Сванов, ибо все они даны во внимательном восприятии автора. «В общем, — писал Пруст в «Обретенном времени», — если как следует подумать, материал моего жизненного опыта, а следовательно, и моих книг тоже пришел ко мне от Свана, и дело даже не только в том, что касалось лично его и

Жильберты. Но именно он еще в Комбре заронил во мне желание поехать в Бальбек, куда мои родители совершенно не собирались меня отправлять, а не будь этого, я не познакомился бы ни с Альбертиной, ни даже с Германтами, ведь моя бабушка не отыскала бы госпожу де Вильпаризи, я не узнал бы Сен-Лу и господина де Шарлюса, что, в свою очередь, привело к знакомству с герцогиней Германтской, а через нее с ее кузиной, — таким образом, самым моим присутствием в эту минуту у принца Германтского, когда мне пришли в голову эти размышления о моем творчестве (а стало быть, Сван подарил мне не только материал, но и его разрешение), я тоже был обязан Свану» (VII, 236). И в каждом новом облике Свана, что будет фиксировать Рассказчик, будут раскрываться все новые черты этого персонажа, который, таким образом, будет раскрываться и эволюционировать у нас на глазах.

Итак, одна из основных, постоянных, хотя и видоизменяющихся черт Свана — это его одиночество. И это при самых широких светских и общественных связях. Он одинок, как лебедь, на что указывает выбранная для него Прустом фамилия. Но в отличие от всех других персонажей, Сван у Пруста выделен и ситуационно, ведь только ему посвящена специальная часть (в первом томе), некий «роман в романе», вклинивающийся в общее однонаправленное повествование, разрывающий его хронологически, так как повествует о событиях, предшествующих всем остальным, в том числе и рождению героя-Рассказчика (отметим, что здесь у Пруста встречаются анахронистические ошибки, возможно, совершенно сознательные, и ими писатель даже играет с читателем).

Шарль Сван у Пруста — не только персонаж центральный, соединяющий разные концы и начала, явный медиатор между другими персонажами и их группами. Сван, в том числе в силу этого своего качества, герой эволюционирующий, развивающийся, что, однако, не нарушает единства этого образа (и в этом отличие Свана от участников «бала масок» у принцев Германтских, в «Обретенном времени», где фигуранты этого «бала» оказываются преображенными, ничем не напоминающими себя прежних). Да, Сван меняется под давлением различных жизненных обстоятельств, он по-новому раскрывается герою-повествователю, а следовательно и читателю. Более того, персонажи книги видят Свана по-своему, и поэтому Сван множественен не только в динамике, но и в статике: «Мне случалось наблюдать, как люди меняли свой облик в соответствии с представлением о них, как человек преображался в зависимости от того, какими глазами на него смотрели (так, к примеру, в первые годы существовало сразу несколько Сванов, несколько принцесс Люксембургских)» (VII, 233).

Но прежде чем обратиться к различным воплощениям, «личинам» Свана, нельзя не остановиться, хотя бы в самых общих чертах, на его прототипах.

Как известно, Пруст многократно и настойчиво отрицал наличие прототипов у персонажей своей книги. В этих отрицаниях мы должны видеть прежде всего ясно выраженную творческую установку. Пруст конструировал своих героев из отдельных черт как близких знакомых, так и достаточно случайных людей, с которыми его сводили те или иные обстоятельства. Тем самым прототипов оказывалось не один или

два, а множество. «Романист, — писал Пруст, — сплавляет вместе для создания воображаемого персонажа различные элементы, почерпнутые из реальности» (VI, 290). Подмеченные черточки внешности и характера, наклонностей и взглядов он произвольно комбинировал, переосмысливал, изменял и т. д. Многие Пруст домысливал и создавал, как говорится, по собственному разумению. Но какие-то опорные точки ему всегда бывали не просто полезны, нужны, но даже необходимы. Когда таких опорных точек не находится совсем, создаваемый образ оказывается если и не совершенно проваленным, то определенно неудачным, неубедительным, лишенным стереоскопичности и глубины. Так несомненно получилось с Альбертиной: недаром по крайней мере в двух романах цикла — «Пленнице» и «Беглянке» — герой-повествователь только тем и занимается, что изо всех сил старается сконструировать образ Альбертины, найти какие-то опорные точки ее характера, но так их и не находит, вернее, искусственно придумывает, сочиняет, изобретает; вот почему переживания героя понятны, убедительны, логичны, при всей переменчивости этих переживаний, даже их некоторой парадоксальности, в то время как Альбертина остается в своих стремлениях, планах, эмоциях загадочной и непроясненной, и все это — от недостаточности жизненного материала, что так понятно в свете человеческой судьбы писателя. В конце концов все вертится только вокруг одной проблемы — лесбиянка ли Альбертина и если лесбиянка, то остальное не так уж важно, «все прочее, — как говорил Верлен, — литература». Показательно, что неоспоримых прототипов у Альбертины нет, хотя тут и назывался ряд имен (вплоть до шофера-секретаря Пруста Альфреда Агостинелли), но прототипы это — ситуационные, а не личностные, характерологические.

Наша вульгарно-социологическая критика любила упрекать Пруста в отгороженности от действительности, в плохом знании окружающего мира. А между прочим, так оно и было, но эту отгороженность Пруст несомненно ощущал и старался преодолеть, вот почему он, как губка, впитывал ощущения, искал все новых впечатлений и, как свидетелюют современники, его хорошо знавшие, во имя них предпринимал прогулки по Парижу, посещая места подчас самые рискованные, о которых он не рассказывал знакомым, особенно дамам.

Однако отрицание Прустом наличия прототипов у персонажей его книги имело и другой, более житейский подтекст: писатель опасался,

что кто-либо из его знакомых увидит себя в персонажах его романов, обидится, оскорбится, прервет с ним отношения (что, кстати говоря, и случалось не раз); Прусту приходилось оправдываться, извиняться, уверять, что у него и в мыслях не было кого-нибудь изображать, рисовать «портреты».

И лишь для одного героя он сделал исключение, да и то с некоторыми оговорками. Это был Сван.

И хотя в письме г-же Штраус (1914 г.) он отрицал, что в образе Свана он изобразил Шарля Ааса<sup>9</sup>, то известному литературному критику и журналисту Габриэлю Астриюку Пруст написал несколько иначе. Этот отрывок из письма, относящегося ко второй половине декабря 1913 г. очень показателен, и его стоит привести; вот он: «Как это вы распознали Ааса? В моей книге я не даю ничьих реальных портретов <...>. Аас в самом деле единственный, кого я не то чтобы хотел изобразить, но кто, в конце концов (хотя я и наделил его несколько иным внутренним миром), стал отправной точкой моего Свана»<sup>10</sup>. Известный салонный поэт-символист Робер де Монтеस्कью-Фезанзак в письме к Прусту (14 июня 1921 г.) признавался, что видел в Сване как раз Ааса<sup>11</sup>. Сам автор «Поисков» писал своей приятельнице г-же Эннесси в конце ноября 1917 г.: «...бедный Аас <...>, о котором я временами думал ради Свана»<sup>12</sup>.

Позднейшие исследователи, да и современники (но не сам Пруст!) предлагали в качестве прототипа Свана еще несколько кандидатур. Наиболее «подходящим» выглядит Шарль Эфрусси (1849—1905), коллекционер, искусствовед, журналист, как Аас и Сван — выходец из еврейской среды, многолетний редактор важнейшего искусствоведческого периодического издания «Газет де Боз-ар». Пруст его хорошо знал, много раз с ним встречался; он искренне печалился о его кончине и писал автору Огюсту Маргийе, автору некролога Эфрусси: «Ваша статья о господине Эфрусси превосходна. Читая ее, я не мог сдерживать слез. Картину жизни такой гармонической, столь наполненной красотой, вы обрисовали с исключительной мягкостью, нежностью,

<sup>9</sup> См.: *Proust M. Gorrespondance*. P., 1985. Т. XIII. P. 231.

<sup>10</sup> Ibid. 1984. Т. XII. P. 387.

<sup>11</sup> Ibid. 1992. Т. XX. P. 337.

<sup>12</sup> Ibid. 1988. Т. XVI. P. 322.

совершенством, правдивостью, расцветив эту картину пленительными красками и обаянием. Мне бы хотелось, чтобы все друзья господина Эфрусси прочитали вашу статью»<sup>13</sup>. Но уроженец Одессы, учившийся в Вене, Эфрусси, при всех его знаниях и тонком вкусе (он собирал картины, в том числе Эдуарда Мане, написал монографию о Дюрере и книгу о французском живописце Поле Бодри), сохранил в своем облике и даже речи некоторую «местечковость» (над чем охотно подсмеивались современники), он не был денди (как Сван), хотя и был принят в светских (но, скорее, все-таки артистических) кругах, и, естественно, не состоял членом Жокей-клуба.

Совсем иным был Шарль Аас (1832—1902). О нем как о бесспорном прототипе Свана написано много, в том числе специальная книга Анри Ражимова «Лебедь Пруста»<sup>14</sup>. Писатель сам делал подсказки, как это случалось с ним не раз, называя в одном ряду вымышленного персонажа и его реального прототипа (скажем, придуманную им актрису Берма и знаменитую Сару Бернар, с оглядкой на которую и создавался образ Берма), Так, повествуя о появлении Свана в особняке герцогов Германтских во время их сборов на светский прием (роман «У Германтов»), Пруст, например, писал «Сван был одет элегантно, и в этой элегантности, похожей на элегантность его жены, улавливалось сочетание того, каким он стал, с тем, каким он был прежде. Светлосерый сюртук подчеркивал его статность и стройность, руки облегли перчатки, белые с черными полосами, в одной руке он держал серый цилиндр с раструбом — такого фасона цилиндры изготовлялись Дельоном (модный костюмер тех лет. — А. М.) только для него, для принца де Сагана, для Шарлюса, для маркиза де Модена, для Шарля Ааса и для графа де Тюрена» (III, 588). Как заметил Анри Ражимов, «искусство состояло здесь в столкновении в одной фразе Свана и Ааса, чтобы этим лишней раз подчеркнуть, что первый не является вторым, но что оба они обладают сходными качествами»<sup>15</sup>. Нам представляется, что все обстоит как раз наоборот, и это подтверждается очень значимым местом романа «Пленница», о чем нам еще придется сказать.

<sup>13</sup> Proust M. Correspondance. T. XII. P. 403.

<sup>14</sup> См.: Raczymow H. Le Gygne de Proust. P., 1989.

<sup>15</sup> Ibid. P. 9.

Анри Ражимов внимательнейшим образом изучил родословную Ааса, установил, что его предки переселились во Францию из Германии, где обитали на протяжении многих лет в еврейском гетто Франкфурта-на-Майне. Коль скоро мы почти ничего не знаем о происхождении Свана, то родовые корни Ааса нас вряд ли должны заинтересовать (да и Пруст о них наверняка ничего не знал, хотя с самим Аасом несколько раз встречался). Важнее присмотреться к личности самого Шарля Ааса. Он слыл образцом элегантности, бывал в самых аристократических, а также артистических салонах, состоял членом Жокей-клуба, а также элитарнейшего «Кружка Королевской улицы», о котором нам также еще предстоит сказать. Он был завзятым дамским угодником (о чем пишет, например, Эдгар Дега своему другу Бартоломе 14 августа 1889 г.<sup>16</sup>). У Ааса было немало любовных связей, в том числе с Сарой Бернар<sup>17</sup>.

Итак, Аас был человеком светским, и в этом ему вполне соответствовал Сван. Вот только чего ему не доставало — это творческого начала. Сван, как мы знаем, работал над монографией о Вермеере, и эта тема проходит через все части эпопеи Пруста (Вот только книгу о художнике из Дельфта Сван так и не написал). Аас, видимо, за свою жизнь не написал ничего (хотя, кто знает? — может быть и имел такие, намерения). В отличие от Эфрусси, который активно покупал картины Эдуарда Мане<sup>18</sup>, Аас вряд ли был серьезным коллекционером; у него дома наверняка были кое-какие картины модных художников эпохи, но ведь тогда все светские люди украшали ими свои апартаменты. Таким образом, художественные интересы Свана взяты Прустом не у Ааса, а скорее всего у Эфрусси. Однако дендизм Свана, его щегольство и светскость на первых порах были решающими в трактовке этого персонажа, и тут прямой путь лежал к Шарлю Аасу.

Очень важно присмотреться к той фамилии, которую выбрал Пруст для своего героя. А. Ражимов, естественно, на этом вопросе останавливается довольно подробно<sup>19</sup>. Совершенно очевидно, что выбирая фамилию «Сван», Пруст делает это с оглядкой на фамилию Ааса, позволяя

---

<sup>16</sup> См.: Дега Э. Письма: Воспоминания современников. М., 1971. С. 97.

<sup>17</sup> См.: Raczynow H. Op. cit. P. 48.

<sup>18</sup> См.: Эдуард Мане: Письма. Воспоминания. Критика. М., 1965. С. 151. См. также о Ш. Эфрусси в кн.: Рейтерсверд О. Импрессионисты перед публикой и критикой. М., 1974 (см. указ. имен).

<sup>19</sup> См.: Raczynow H. Op. cit. P. 25—31.

себе явную словесную игру, «Наас» — это довольно распространенный в Эльзасе, Лотарингии и Фландрии патроним со значением «заяц»<sup>20</sup>. Пугливого, склонного к жизни в стае, быстро размножающегося «Зайца», неизменно окруженного обильным потомством, Пруст заменил «Сваном», то есть «Лебедем», птицей гордой, одинокой и прекрасной. Образ лебедя, как пишет В. Н. Топоров, связан со времен древности «с представлением о способности души странствовать по небу в образе Л(ебеда), выступающего как символ возрождения, чистоты, целомудрия, гордого одиночества, мудрости, пророческих способностей, поэзии и мужества, совершенства, но и смерти»<sup>21</sup>. Образ лебедя постоянно встречается в литературе и искусстве рубежа веков (уже вне избитой к тому времени темы «Леды и Лебедя»); мы находим те или иные интерпретации этой темы у Мунка, Врубеля, Чайковского, Рильке, Сен-Санса, Малларме и мн. др. Уже у Бодлера (о нем запомним) лебедь выступает в качестве символа протеста против низкой действительности.

Для Пруста бесспорно было очень важно решение темы лебедя у Вагнера, причем, не только в «Лоэнгрине», но и в других операх великого композитора. Как помним, в «Лоэнгрине» герой появляется на сцене в ладье, влекомой лебедем на золотой цепи. В последнем акте оперы посланец Грааля прощается со своим лебедем, который, погрузившись в воду, оборачивается прекрасным юношей принцем Готфридом, братом принцессы брабантской Эльзы, героини произведения. Не мог пройти Пруст и мимо вагнеровского «Парцифала» (оперы уже поздней, созданной в 1882 г.). Здесь тема лебедя несколько отодвинута на задний план иной темой — темой прекрасных девушек-цветов, которыми волшебник Клингзор населил свои сады, дабы они соблазнили рыцарей Грааля и толкали их на путь греха («стаяка» девушек из второй книги Пруста?). А искутельница грешница Кундри, из той же оперы Вагнера, также может найти аналогии среди прустовских персонажей.

Тема лебедя возникает в «Парцифале» Вагнера в самом начале оперы: юный рыцарь, по незнанию и неискушенности, подстреливает лебедя в священном лесу, где не должна проливаться кровь. Но мотив этого убийства не получает в дальнейшем в опере развития; видимо, и для Пруста он не носил конструктивного характера.

<sup>20</sup> См.: *Dauzat A. Dictionnaire étymologique des noms de famille et prénoms de France. P., 1951. P. 317.*

<sup>21</sup> *Топоров В. Н. Лебедь // Мифы народов мира. М., 1982. Т. II. С. 41.*

Интереснее попытаться выяснить, не мог ли каким-то образом повлиять на Пруста сюжет знаменитого балета Чайковского «Лебединое озеро» (1877). Спектаклей по этому балету писатель наверняка не видел («Русский балет» Дягилева ставил балет Чайковского лишь в 1912 г., к тому же в Монте-Карло, что для нашей темы было явно поздновато). Но уж очень заманчиво было бы связать имя героини балета с именем прустовского персонажа — Одетты; к тому же отметим столь важный для Пруста мотив ночного превращения Одетты: именно ночью она сбрасывает перья лебедя и обретает свой подлинный облик — юной прекрасной девушки. И прустовская Одетта лишь ночью раскрывается Свану в своей (как ему кажется) истинной чистоте и обаянии, дневной же ее облик — это все чуждые ей перья, то есть что-то наносное, постороннее. Психологическая коллизия балета Чайковского осложняется также мотивом соперничества, подмены, постоянного взаимного замещения и одновременно слияния Одетты и Одилли, лебедей белого и черного. Вот только, повторим, этого балета Чайковского Пруст не знал (но не рассказывал ли ему о нем кто-либо из друзей, скажем, Рейнальдо Ан<sup>2</sup>).

А вот «Умирающего лебедя» Сен-Санса (миниатюра на музыку одной из частей сюиты «Карнавал животных», поставленная М. М. Фокиным для Анны Павловой в 1907 г.) Пруст, скорее всего, знал; описывая в своей книге медленное и такое печальное увядание Свана, он мог вспомнить музыкальную миниатюру Сен-Санса.

Не приходится удивляться, что образ лебедя время от времени возникает на страницах эпопеи Пруста (помимо бесспорно понятного читателю того времени соотнесения с фамилией прустовского героя). Так, на берегу озера в Булонском лесу, на глади которого порой появляется «беззвучно проплывающий лебедь» (III, 388), Сван встречается с Одеттой, имеет с ней одно из самых для него важных объяснений; там же, на Лебедином острове, герой мечтает погулять с госпожой де Стермарья. Думая о герцогине Германтской, Рассказчик вспоминает встречу с ней в Комбре, в церкви Святого Илария: «она явилась мне в храме преображенной, подобно Богу или нимфе, которые превратились в лебедя или в иву, а затем, подчинившись законам природы, поплывут или заколыхаются на ветру» (III, 26). В Париже, видя ее, он опять думает о лебеде: «забывая, будто в мифе, о врожденном своем величии, она следила за тем, чтобы вуалетка не мялась, чтобы не морщились

рукава, расправляла манто, — так божественный лебедь ведет себя соответственно своей птичьей породе, сохраняет неподвижными глаза, нарисованные по обеим сторонам его клюва, и по-лебединому бросается на пуговицу или на зонтик, забыв, что он — бог» (III, 27). Но тут миф о лебедь, как очевидно, связывается с герцогиней Германтской, вообще с Германтами. И благодаря комплексу идей и представлений, связанных с этой во многом легендарной, овеянной поэтическими мифами, хотя и вполне реальной птицей, Сван-Лебедь приобщается к миру Германтов (но вначале Рассказчик думал иначе; позже, в конце книги, он признается: «Сван ассоциировался для меня с кем угодно, только не с Германтами» — VII, 335).

Образ лебедя возникает в сознании героя-Рассказчика и во время его романа с Альбертиной. Мы узнаем, что по ее желанию герой дает купленной им яхте имя «Лебедь» (VI, 54), причем происходит это когда Свана уже нет на свете. Говоря о яхте, герой тут же вспоминает сонет Малларме и цитирует одно его четверостишие (оно приводится только в новом издании «Библиотеки Плектры»; см.: ВР IV, 39). Приведем это ключевое для Пруста стихотворение Малларме (впервые напечатано в марте 1885 г.), приведем целиком, в переводе Максимилиана Волошина (выполненном, между прочим, в Париже в 1904 г.):

Могучий, девственный, в красе извивных линий,  
 Безумием крыла ужель не разорвет  
 Он озеро мечты, где скрыл узорный иней  
 Полетов скованных прозрачно-синий лед?

И, Лебедь прежних дней, в порыве гордой муки  
 Он знает, что ему не взвиться, не запеть:  
 Не создал в песне он страны, чтоб улететь,  
 Когда придет зима в сияньи белой скуки.

Он шейю отряхнет смертельное бессилье,  
 Которым вольного теперь неволит даль,  
 Но не позор земли, что приморозил крылья.

Он скован белизной земного одеянья  
 И стынет в гордых снах ненужного изгнанья,  
 Окутанный в надменную печаль<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Волошин М. Стихотворения и поэмы. СПб., 1995. С. 460.



В набросках к роману «Беглянка» (где и говорится о яхте «Лебедь» и одноименном сонете Малларме) Пруст упоминает и стихотворение Бодлера, цитируя из него одну строку (см.: ВР IV, 715).

Фамилия Сван не так распространена во Франции, как фамилия Аас. Как сообщила мне в личном письме известная прустоведка Катрин Виолле, в телефонной книге Парижа (2002 г.) фигурирует всего пять Сванов; есть, впрочем, ресторан «У Свана», совсем рядом с

основной резиденцией издательства «Галлимар», но его исключительно прустовское происхождение не подлежит сомнению. Кроме того, я обнаружил на улице Кастильоне, что ведет от Тюильри к Вандомской площади, «Британскую и американскую аптеку Сван». Перед входом в нее, под аркадами, тротуар выложен мозаикой с фамилией «Сван». У входа в другие магазины этой фешенебельной улицы мозаикой также выложены соответствующие имена владельцев. Совершенно очевидно, что этот мозаичный тротуар достаточно старый (об этом говорит его сохранность и стилевые приметы), возможно, он был положен еще в начале XX века (или даже раньше?). Последнее для нас очень важно. Дело в том, что в первых числах декабря 1920 г. Пруст получил письмо от некоего Гарри Свана (не был ли он владельцем «британско-американской аптеки» или имел к ней какое-то отношение?), Прусту совершенно незнакомо; несмотря на последнее обстоятельство, писатель этому Свану ответил. Мы думаем, что ответил он не по счастливой случайности (как он пишет в своем ответе), якобы наудачу вытащив этот конверт из груды полученной им за последние дни корреспонденции, а потому, что тема письма его заинтересовала: как раз в это время шла работа над очередными томами «Поисков», прежде всего над второй частью романа «У Германтов» и началом «Содома и Гоморры» (они были опубликованы 30 апреля 1921 г. в одном томе), где снова появляется Сван, подробно описанный в первой главе второй части «Содома и Гоморры», которая вышла из печати 3 апреля 1922 г. Но в это же время активно шла работа и над следующими томами эпопей, в том числе над «Пленницей», где Свану предстояло умереть, о чем подробно будет сказано несколько ниже.

Было бы слишком смелым и бездоказательным полагать, что получение письма от безвестного Гарри Свана как-то повлияло на трактовку прустовского персонажа в новых томах «Поисков», даже просто заставило писателя вспомнить о Сване (заставило, как увидим, — скорее всего другое). Видимо, все произошло как раз наоборот: работая над новым воплощением Свана, Пруст заинтересовался письмом от его однофамильца.

Приводим почти целиком это интереснейшее письмо.

Милостивый государь, Воистину это какое-то чудо, что я могу вам ответить. Я давно уже болен, и за это время у меня накопилась масса

писем, к которым я и не прикасался. Просто не знаю, благодаря какой случайности ваше письмо избежало общей участи, и у меня нашлись силы вам написать. Вместе с тем, для нас обоих весьма досадно, что я прочитал как раз ваше письмо. Дело в том, что я не могу сообщить ничего определенного относительно того, что вас интересует. Когда я напечатал восемь лет тому назад (а написал тому уже двенадцать лет) «По направлению к Свану» (книга вышла в 1913 году), я был уже очень болен, и выбирая имена для многих моих персонажей, я просто поступал так, как поступал Бальзак, то есть брал имена реально существующих людей. Но это не касается моего героя, так как я не знал и даже никогда ничего не слышал ни о каком Сване. Прототипом Свана был Шарль Аас, Аас, друг принцев, израэлит из Жокей-клуба. Но он был лишь отправной точкой. У моего персонажа была совсем иная судьба. Я во что бы то ни стало искал запоминающееся имя, которое могло бы быть англо-саксонским и по своему звучанию имело бы дифтонг со звуком «а» в конце, перед согласной, за которой следовала бы еще одна согласная (рассказываю вам все это по секрету, хотя здесь совсем нечего скрывать, но после стольких лет я могу и ошибиться, описывая столь своеобразные химические процессы, которые протекают в нашем мозгу, когда мы придумываем какое-нибудь имя). Двойное «н» должно было компенсировать утрату двух «а» и позволить избежать намека на лебедя, столь связанного с герцогиней Германтской, и последнее мое намерение имело основание, ибо одна из сестер Английского короля как-то сказала, либо вполне серьезно, либо просто по наивности, что «По направлению к Свану» — это история Леды с точки зрения лебедя. Не будь я таким усталым, я бы рассказал вам еще множество забавных анекдотов по этому поводу. Но одним соображением не могу с вами не поделиться, хотя и не без печали. Речь идет о том, что называется известностью и что гроша ломаного не стоит (признаюсь, что она мне совершенно безразлична). Вот перед вами книга, вышедшая больше восьми лет тому назад. Если до того я не знал ни о каком Сване, то потом, когда я еще бывал в обществе, множество Сванов было мне представлено. Но по правде говоря, когда я писал книгу, мне и в голову не приходило делать им приятное (как они мне признавались), ведь я же их тогда не знал. О книге заговорили почти во всех странах, даже в Китае. Я был за нее награжден и, что заставило бы преисполниться гордости любого тщеславного автора, в Бельгии и Англии были созданы клубы, носящие имя Свана, где читатели (скромность не позволяет мне говорить о почитателях) собираются, чтобы поговорить обо мне. Большинство

влиятельных газет, английских, французских, итальянских, писали об этом по многу раз. И все-таки книга эта осталась почти неизвестной; впрочем, будь я фатом, я бы считал, что она хорошо известна. То, что она неизвестна, видно хотя бы по вашему письму, письму человека, явно литературе не чуждого (что и подтверждает ваше письмо) и чья фамилия в самом деле Сван, раз уж он предположил, что его-то я и имел в виду. Увы, милостивый государь, в тот момент, когда вы познакомились с моим Сваном, ему предстояло умереть, и само его имя исчезнет из последних томов, ибо его жена выйдет замуж за г-на де Форшвиля, а дочь его тоже сменит фамилию. По счастью смерть героя никак не влияет на здоровье тех, кто в действительности носит его имя, их здоровье будет оставаться прекрасным. Надеюсь, с вашим здоровьем обстоит именно так. Вот о моем здоровье этого не скажешь»<sup>23</sup>.

Здесь требуется одно небольшое пояснение. Пруст пишет имя своего героя с двумя «н» на конце — «Сванн», тем самым его деанглизирует и смазывая его связь с английским словом «лебедь» (такое же написание и у фамилии его корреспондента). Тут, если вернуться к прототипу Свана Шарлю Аасу, происходит двойная словесная и смысловая игра; как верно отмечал Анри Ражимов, «Пруст (...) британизирует Ааса, чтобы его дегерманизировать, то есть его деюдаизировать и, парадоксальным образом, его французизовать»<sup>24</sup>. Мы бы добавили, что этим он уводит своего героя не только от Ааса, но и от Эфрусси.

В специальной большой работе, посвященной постепенному выреванию и складыванию «прустовского мира» (то есть общества как совокупности персонажей «Поисков утраченного времени»), Мирей Марк-Липянки, естественно, подробно останавливается на предшественниках Свана в незавершенной книге Пруста «Жан Сантей». «Так, — пишет исследовательница, — Сван как персонаж был вначале задуман, отталкиваясь от одного конкретного прототипа (Шарль Аас. — А. М.), но затем он стал раздваиваться, разделяясь на двух самостоятельных персонажей. Первый из них, виконт Перротен, — это остро слов и умница, холостяк, охотно гоняющийся за юбками; второй, Антуан Дерош, — это амбициозный выскочка, сделавший, благодаря своей воле, прилежанию и настойчивости, блестящую карье-

<sup>23</sup> Proust M. Correspondance. P., 1991. T. XIX. P. 660—661.

<sup>24</sup> Raczynow H. Op. cit. P. 27.

ру; как раз у него мы находим художественные наклонности Свана»<sup>25</sup>. Исследовательница склоняется к верному выводу, что Дерош в большей мере подготавливает Свана, чем виконт Перротен: последнему нет нужды ни опираться на финансовую помощь отца, биржевого маклера (как и отец Ааса), ни завоевывать Сен-Жерменское предместье (Перротен сам выходит оттуда). Вместе с тем, сопоставление Свана и его предшественников из «Жана Сантея» с некоторыми персонажами Бальзака (прежде всего это Растиньяк и Люсьен де Рюампре) представляется нам совершенно беспочвенным: бальзаковские герои завоевывают Париж личным упорством и умением, знают, однако, периоды колоссальных неудач (но и стремительных взлетов), тогда как Сван не обладает признаками маргинальности, чем отмечены герои Бальзака, он изначально укоренен в ту среду, в которой фигурирует от начала и до конца книги Пруста. Весьма показательно, что о юности Свана мы не знаем ровном счетом ничего, известно лишь, что в 70-е годы он служил в Национальной гвардии и даже был награжден каким-то орденом (во время «Дела Дрейфуса» он стал его носить); вот, собственно, и все: ни где Сван вырос (в имении Тансонвиль, наверное), ни где он учился, ни где жил в Париже перед тем, как обосноваться на Орлеанской набережной, — в книге не говорится. Видимо, Прусту был нужен персонаж сложившийся, цельный, как бы «готовый», и на его примере писатель раскрывает всю сложность, переменчивость, внутреннее развитие и характера, и социального типа. Причем, раскрывающихся «изнутри» и открывающихся стороннему наблюдателю.

А. Ражимов справедливо писал: «Есть много Сванов, подобно тому, как есть много персонажей в каждом персонаже Пруста, как есть несколько разных людей в каждом из нас. Есть Сван из Комбре, либо остающийся безразличным, либо вызывающий неприязнь. Есть отец Жильберты, который зачаровывает. С другой стороны, с точки зрения дедушки и других родственников Рассказчика есть “сын Свана” и “Сван из Жокей-клуба”...»<sup>26</sup>

Итак, в большей мере, чем все другие персонажи книги (исключая, быть может, самого героя-повествователя), Сван дан в постоянном движении и развитии. Но развитие это не непрерывное, то есть

<sup>25</sup> Marc-Lipiansky M. Op. cit. P. 95.

<sup>26</sup> Raczymow H. Op. cit. P. 15.

не «сплошная линия», а прерывистое, что особо подчеркнуто нарушением хронологии (пожалуй, это в книге Пруста единственный случай). Поэтому мы можем говорить о нескольких обликах Свана, о нескольких «личинах» этого персонажа, в какой-то мере даже о его последовательных превращениях.

Сван смотрит на нас прежде всего с обложки первого тома. В нем, в романе «По направлению к Свану» (такой перевод в некотором отношении представляется нам предпочтительнее старого — «В сторону Свана»), Сван не только находится в самом центре повествования, но и уже здесь предстает в нескольких обликах. Хронологическая протяженность тома — почти двадцать лет — позволяет это сделать.

Сначала, в первой части тома («Комбре») Сван увиден глазами подростка, которого своим поздним приходом лишает прощального вечернего поцелуя матери. Сван — единственный гость семьи героя в их провинциальном захолустьи, навещающий их по вечерам, приходя — через заднюю калитку сада — к ужину, а порой и после ужина. Вот его первый портрет: «нос с горбинкой, зеленые глаза, высокий лоб, светлые, почти рыжие волосы, причесанные под Брессана» (I, 55). Полезно отметить, что Пруст неоднократно пользуется таким приемом введения нового персонажа — сначала кратко и обобщенно, но в достаточной степени выразительно, описывается его внешность и следом за этим — его восприятие другими. То есть герой-Рассказчик с самого начала видит нового персонажа стереоскопично, то есть и своими глазами, и глазами окружающих (ими бывают, как правило, близкие героя). Итак, Свана радушно принимают, он гость — желанный, ожидаемый, но также и привычный. И что еще важнее — постоянно за глаза обсуждаемый. Тут опять Сван подан стереоскопически: Рассказчик как бы ретроспективно знает, каков на самом деле Сван, но в глазах окружающих, которые охотно сплетничают о нем за глаза, он кажется иным, то есть таким, каким он должен быть по их представлениям. Отклонения от «нормы» вызывают критику и оживленные пересуды. Особенно упорствует в этом двоюродная бабушка героя, подсмеивающаяся над тем, что Сван живет на Орлеанской набережной, а не на бульваре Осман или на авеню Оперы, и не верящая, что он «знаток» и серьезный коллекционер. «Но если бы ей сказали, — пишет Пруст, — что Сван, который в качестве сына покойного Свана “причислен к разряду” тех, кого принимает у себя цвет “третье-

го сословия”, почтеннейшие парижские нотариусы и адвокаты (между тем этой своей привилегией Сван, по-видимому, пренебрегал), живет двойной жизнью; что, выйдя от нас в Париже, он, вместо того чтобы идти домой спать, о чем он нас уведомлял перед уходом, поворачивал за углом обратно и шел в такую гостиную, куда ни одного маклера и ни одного помощника маклера на порог не пускали, моей двоюродной бабушке показалось бы это столь же неправдоподобно, как более начитанной даме показалась бы неправдоподобной мысль, что она знакома с Аристеем и что после бесед с ней он погружается в Фетидино подводное царство, в область, недоступную взорам смертных, где, как о том повествует Вергилий, его принимают с распростертыми объятиями» (I, 58—59).

Итак, Рассказчик как бы уже знает о Сване все, но так как он, подросток в Комбре, да и скоро в Париже, еще не может многого знать о Сване, как не знают о Сване тоже многого и члены семьи Рассказчика, то это их коллективное незнание окрашивает образ Свана в специфические тона. Сван в этом двойном освещении знания-незнания предстает человеком немного загадочным, таинственным, замкнутым (не замкнувшимся, а именно замкнутым) в себе самом, отсюда даже — не очень многословным, не любящим о себе что-либо рассказывать. Герою и тем более его окружающим прекрасно известно, что Сван женат, что у него есть семья, какие-то дружеские связи, какое-то общество, где он бывает, но все это пока остается «за кадром». Сван всегда один, и это воистину одинокий вечерний гость.

Почему Сван скрывает от, казалось бы, близких друзей свою семейную жизнь, — понятно: семья героя не одобряет брак Свана, его женитьбу на откровенной кокотке. Почему он скрывает от них свою светскую жизнь, не всегда бывает понятно. Скрытый характер? Нет, тут нечто иное. Отметим, что на первых порах «сторона Свана» и «сторона Германтов» (как и «сторона Вердюренов») — и в сознании Рассказчика, и в осмыслении его окружающих, и ситуационно — настолько разведены друг от друга, настолько далеки, что сама возможность их объединения и даже простого соприкосновения кажется семье героя невозможной. Об этом просто не думают, тем более о встречах Свана с Германтами в окрестностях Комбре (а живут они почти рядом) ничего не говорится. И сам Сван тут подыгрывает, скрывая свои связи, стараясь показать, что он ни в коей мере не выходит за границы отве-

денного ему социального пространства. Да и в сознании самого Свана социальные перегородки, через которые он в действительности постоянно перешагивал, были настолько очевидны и незыблемы, что он не касался этой темы, даже возможно боясь, что его просто не поймут. «Неведение, — рассказывает героинь-повествователь, — в котором мы пребывали относительно блестящей светской жизни Свана, конечно, отчасти объяснялось его сдержанностью и скрытностью, но еще и тем, что тогдашние обыватели рисовали себе общество на индусский образец: им казалось, что оно делится на замкнутые касты, что каждый член этого общества с самого рождения занимает в нем то же место, какое занимали его родители, и что с этого места ничто, кроме редких случаев головокружительной карьеры или неожиданного брака, не в состоянии перевести вас в высшую касту» (I, 56—67). (Заметим в скобках, что в дальнейшем произойдет довольно недолгое возвращение Свана в «свою касту», но это будет не сообщество биржевых маклеров, а, как увидим, сообщество совсем иное).

Само имение Свана, Тансонвиль (между прочим, реально существующий замок, в окрестностях Илье), окруженное роскошным парком, очерченным изгородью из боярышника (этот мотив появляется в романе здесь едва ли не впервые), окутано для юного героя некоторой таинственностью, недоступностью, табуированностью и одновременно сильнейшей притягательностью, основанной на ощущении знания-незнания, что так будоражит душу. В этой части первого тома Пруст с очень большим мастерством передает это «полузнание»: ведь Рассказчик бесспорно все знает наперед, нередко пускает перспективные лучи в будущее романа, и в то же время как бы впервые идет по содержанию книги.

Много позже, оглядываясь назад, Рассказчик сам удивляется своему былому отношению к Свану. «Я не мог уяснить себе, — говорится в романе “Содом и Гоморра”, — почему в былое время я оведал этого милейшего человека, человека большой культуры, с которым мне и сейчас было отраднo встретиться, такой жутью таинственности, что стоило мне завидеть его на Елисейских полях, как у меня начинало колотиться сердце; такой жутью, что я стеснялся подойти поближе к его пелерине с шелковой подкладкой; такой жутью, что у дверей дома, где обитало это таинственное существо, я с трепетом и безумным страхом нажимал кнопку звонка» (IV, 100).

Завершая разговор о первом воплощении Свана, в «Комбре» как первой части первого тома «Поисков утраченного времени», отметим, что с этим персонажем связывается у героя и приобщение к миру искусства — ведь как раз близким знакомым Свана оказывается литератор Бергот, которым юный герой восхищается (правда, о нем Рассказчик слышит впервые от своего приятеля Блока) как раз Сван настоятельно советует герою посмотреть актрису Берма в роли Федры, опять-таки Сван открывает Рассказчику глубину и красоту живописи Джотто, а также ряда других итальянцев (например, Беллини), именно Сван понуждает героя поехать в Бальбек, который для него прекрасен, «как Сиена» (II, 257), и направляет его внимание в сторону «нормандского византизма» (VI, 114). Наконец, именно Сван, сам незаурядный коллекционер, толкает Рассказчика на этот увлекательный путь (см.: V, 455, 461). Открытие расцветающей, тихоструйной природы тоже в известной мере связано у героя со Сваном, с семейными прогулками в его «направлении».

Вторая часть первого тома — это роман в романе «Любовь Свана». Во-первых, автор прокручивает хронологию своей книги стремительно назад, возвращая события к тем временам, когда Рассказчика еще не было на свете. На протяжении этой части образ Свана претерпевает стремительную эволюцию. От светского повесы, хотя и тонкого ценителя живописи и зоркого наблюдателя нравов (см.: I, 302), изысканно ироничного (см.: I, 147—148), но одновременно завязанного дамского угодника (если по-простому, бабника) Сван проходит путь к познанию подлинного любовного чувства, что завершается по сути дела крахом, делает из повесы усталого мудрого человека, замкнутого и скрытного, то есть такого, каким он предстает в начале книги, в «Комбре». Вот характеристика Свана, если угодно, на пороге или в самом начале этого пути: «он был одним из тех умных и праздных людей, которые успокаивают и, может быть, даже оправдывают себя тем, что праздность предоставляет их уму объекты, в такой же степени достойные внимания, как искусство или наука, и что “Жизнь” изобилует более любопытными, более романтическими положениями, чем все романы вместе взятые» (I, 252—253). Но при всем уме и трезвости суждений, это все-таки пока скольжение по жизни, поиски в ней прежде всего удовольствий. В их удовлетворении, особенно в своих любовных авантюрах, Сван не очень разборчив, легко меняя привязанность герцоги-

ни на снисходительность какой-нибудь горничной. Он был влюбчив, переменчив в своих пристрастиях, неутомим в погоне за наслаждениями. О его связях немало рассказывают в свете; так, говорят, что сестра Леграндена маркиза Камбремер была когда-то любовницей Свана. Есть в книге и смутные намеки на какие-то особые отношения Свана с герцогинями Германтской, Монморанси, Муши, де Саган и т. д. (см.: VII, 281). Или это была просто светская дружба?

«Любовные легкомыслие и непосредственность» (если можно так выразиться) приводят Свана в безвкусный, даже вульгарный буржуазный салон Вердюренов. После Свана и опять-таки по той же причине, то есть из-за юношеской «сексуальной озабоченности», в этот салон будет суждено попасть и Рассказчику. У этих буржуазных выскочек (с которыми сам Пруст наверняка не общался, потому-то он и изобразил это семейство столь гротескно) обнаружилось тонкое социальное чутье: они чувствуют в Сване чужака, всячески вредят ему в его уходе за Одеттой и не очень горюют, когда он перестает их посещать. Разрыв Свана с Вердюренами внезапен и не мотивирован, но у него есть внутренняя логика: Сван если и не вырвал оттуда окончательно Одетту, то бесспорно привлек ее к себе. В этой ситуации Вердюрены, всегда, или почти всегда (ср.: I, 313—614) ему неприятны, больше ему не нужны.

Почему Сван — в молодости — именно таков, не должно нас занимать; важнее обратить внимание на резкое отличие этого увлекающегося бездельника от того Свана, каким он предстает перед читателем и перед героем-Рассказчиком в «Комбре». Последние страницы этой части первого тома содержат следующее признание героя: «спустя много лет <...> я узнал про любовь Свана, которая была у него еще до моего появления на свет, — узнал с такими достоверными подробностями, какие легче раздобыть, если дело идет о людях, умерших несколько веков тому назад, чем если это касается наших лучших друзей, с подробностями, какие, кажется, просто невозможно раздобыть, как когда-то казалось невозможным говорить из одного города с другим — пока эту невозможность не удалось обойти с помощью выдумки» (1, 245). Современный прустовед Тьерри Даже, верно отмечая, что «Повествователь знает о Сване все»<sup>27</sup>, задается естественным

<sup>27</sup> *Laget Th. Un amour de Swann de Marcel Proust. P., 1991. P. 21.*

вопросом, откуда, от кого он это знает. Как пишет исследователь, в первоначальных набросках этой части книги предполагалось, что всю эту историю расскажет повествователю некий «двоюродный брат», но Пруст вскоре же отказался от этой версии. Если все это рассказал дедушка, то он вряд ли знал все столь подробно, он мог знать, наверное, отдельные детали, не более. Мог рассказать Шарлюс, но он в «Пленнице» излагает историю любви Свана к Одетте совершенно по-своему, явно не раз привирая или даже выворачивая наизнанку реальные факты, так что правдивого, достоверного рассказа от него ждать было нельзя (Ср.: V, 355—358). Рассказ Одетты в «Обретенном времени» (См.: VII, 348) также вряд ли объективен, ведь для нее брак со Сваном был, с одной стороны, прорывом в новые, до того недоступные социальные круги (впрочем, и это относительно, ведь Германты начинают ее принимать только после смерти Свана), но с другой — тоже крахом, ведь ее карьера всеми желаемой, всеми обхаживаемой и охотно содержимой кокетки завершилась, а ее брак, после смерти Свана, с ее бывшим любовником Форшвилем — не более, чем не очень престижное пристанище на склоне лет. Впрочем, в «Обретенном времени» рассказывается, что Одетта стала любовницей почти впадающего в детство герцога Германтского (которого она, конечно же, постоянно обманывает), но это приносит ей одни заботы.

Сам Сван вряд ли мог поведать Рассказчику какие-либо подробности своего трудного романа с Одеттой: во-первых, уж очень тягостен был этот роман и вряд ли подходил для дружеских откровений (особенно если учесть разницу в возрасте между Сваном и Рассказчиком), во-вторых и сам Сван многого как раз не знал. Поэтому все это продумал и придумал сам повествователь. Но обратим внимание: о целом ряде деталей в поведении будущей жены Свана, о ее истинных намерениях и, если угодно, тактике говорится в романе немного приблизительно; и вот получается, что герой-рассказчик-автор, который должен, казалось бы, «знать все», колеблется и сомневается, предполагает и обманывается, как и сам Сван. Точно также будет и при описании взаимоотношений героя с Альбертиной.

Итак, третье «воплощение» Свана — это Сван, одержимый любовью и ревностью. Ему это уже явно «не к лицу и не по летам». Вместо легкого флирта, на Свана обрушивается сильнейшее любовное чувство» Пруст объясняет, как это может произойти: «В том уже до-

вольно трезвом возрасте, к какому приближался Сван, в том возрасте, когда довольствуются состоянием влюбленности, потому что оно приятно, особенно не претендуя на взаимность, сердечная близость хотя уже не является, как в ранней юности, целью, которой во что бы то ни стало стремится достигнуть любовь, тем не менее она, эта близость, продолжает оставаться связанной с любовью даже в том случае, если появилась раньше нее» (I, 256). Наибольшие страдания причиняет Свану ревность. «Да и как тут было не стать человеконенавистником, — пишет Пруст, — если в каждом мужчине он видел возможного любовника Одетты? Так ревность в еще большей мере, чем его первоначальная радостная страсть к Одетте, изменяла характер Свана, ничего не оставляла от прежнего даже во внешних его проявлениях» (I, 354).

Свану ничего другого не остается, чтобы вырваться из этих тисков любви-ревности, как жениться на Одетте. И каков же результат? Если вернуться к символике лебедя, то можно сказать, что Сван — это Зевс, полюбивший Леду (Одетту) и принявший облик птицы. Став лебедем, Зевс-Сван перестает быть богом, это явный шаг назад, это опускание по социальной и интеллектуальной лестнице. Как пишет Пруст о Сване и Одетте, «путь его к ней — крутой и стремительный спуск его жизни — был неизбежен» (I, 300). Интеллектуальность и артистизм Свана сыграли с ним злую шутку: обладавший тонким вкусом, видевший жизнь как бы сквозь призму искусства, Сван и полюбил Одетту как раз из-за этого. «Одетта, — пишет Пруст, — действительно показалась Свану красивой, но красивой той красотой, к которой он был равнодушен, которая не будила в нем никаких желаний, напротив, вызывала в нем что-то вроде физического отвращения <...>, она была не во вкусе Свана (I, 255—256). К этой теме, этой парадоксальной закономерности Пруст возвращается в самом конце «Обретенного времени», опять вспоминая любовь Свана. «Мы не остерегаемся женщин “не в нашем вкусе”, мы позволяем им любить нас, и если впоследствии начинаем любить сами, то любим их в сто раз сильнее, чем других, при этом даже не ощущая рядом с ними радости от утоленного желания» (VII, 349). На пороге пылкой влюбленности Сван очень критически оценивает внешность Одетты: «На взгляд Свана, у нее был слишком резко очерченный профиль, слишком нежная кожа, выдающиеся скулы, слишком крупные черты лица. Глаза у нее были хороши, но черес-

чур велики, так что величина подавляла их, от нее уставало все лицо и поэтому казалось, будто она или нездорова, или не в духе» (I, 256). В «Обретенном времени» Пруст-Рассказчик выступает уже обогащенными отношениями с Альбертиной, пройдя через клубок переживаний и дебри самоанализа; Пруст-писатель видит лучше и тоньше. В первом же томе «Поисков» такого — человеческого и писательского — опыта ему еще не хватало. И тут он прибегнул к «подсказке» искусства. Однажды Сван заметил, что Одетта похожа на Сепфору, дочь Иофора, с фрески Боттичелли из Сикстинской капеллы (См.: I, 286), и это как бы решило дело. Прелестный живописный образ заслонил собой, подменил подлинную Одетту; эстетическое чувство вытеснило реальное восприятие, а чувство любви отмело в сторону тонкий анализ. Свану уже безразлично, как выглядит Одетта: чувство любви оказывается сильнее того впечатления, которое производит предмет любви. В «Беглянке» Пруст напишет о Сване: «когда он любил Одетту и ревновал ее, он почти ее не замечал» (VI, 112).

Новый Сван — это муж Одетты, отец Жильберты, хозяин салона, в котором главенствует его жена. Но салон этот — не тот, о каком он мог бы мечтать. «Стремительный спуск» Свана произошел. Сван теперь реже бывает в свете (так как общество Германтов не принимает его жену), а их дом посещает отныне смешанное общество: и аристократы, но разрядом пониже, и литератор Бергот, но и чиновница г-жа Бонтан, вскоре туда нагрянут и Вердюрены (впрочем, не очень там закрепятся). Домашним кругом Свана стали давние знакомые Одетты, и салон ее приобрел оттенок полусвета, ведь тут часто бывают женатые мужчины, но, естественно, без жен. Недаром г-н Норпуа, тоже посещающий салон Одетты, в длинном монологе говорит о «снижении» Свана в обществе после женитьбы (См.: II, 45—»). Здесь происходит в известной мере возвращение Свана к тому облику, каким он обладал в «Комбре», но теперь для героя, уже бывающего у него дома и ухаживающего за Жильбертой, Сван лишается притягательной загадочности. Лишь во время самых первых визитов дом Свана продолжает казаться таинственным и влекущим. «Войдя в дом Сванов, — рассказывает герой, — я не совсем изгнал из него то особое очарование, каким я так долго его окутывал; я лишь заставил его отступить, и оно покорилося чужому человеку, парии, каким я был теперь и которому мадемуазель Сван любезно пододвигала кресло, чудное, враждебное и возмущенное» (II, 126).

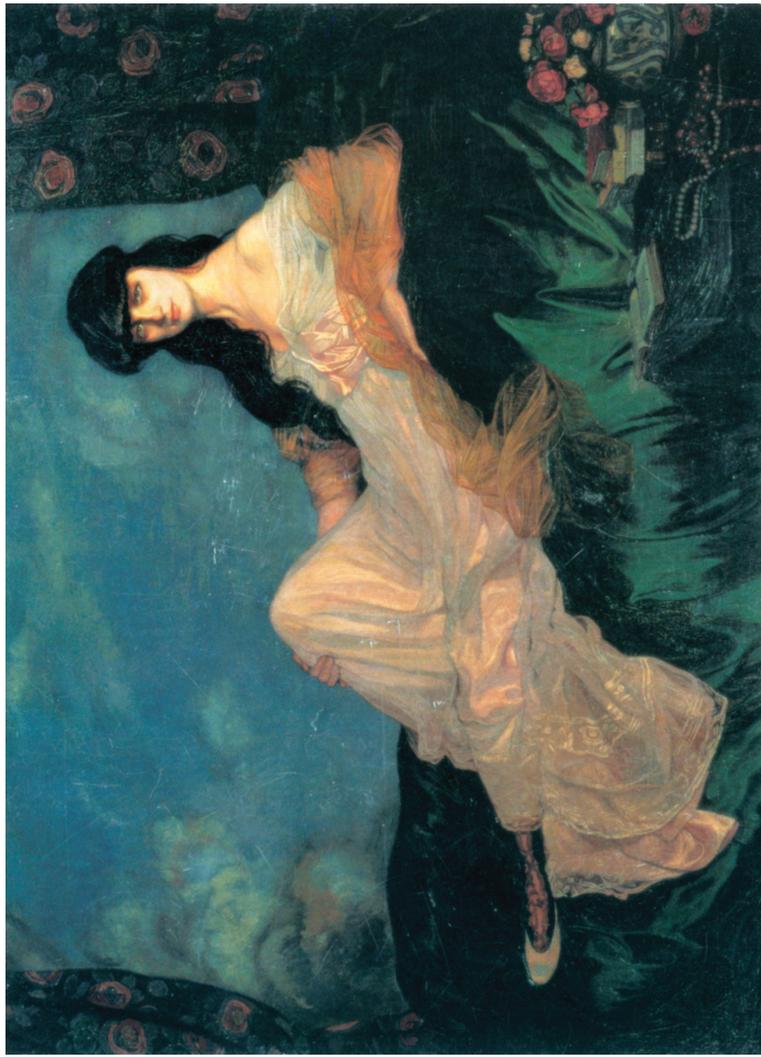


Основная черта, которую теперь отмечает у Свана Пруст, — это усталость; Сван постоянно трет глаза, как это случается делать человеку безмерно утомленному. Рядом с усталостью поселяется безразличие. Сван явно стареет. И остается человеком бесконечно одиноким; «он чувствует себя чужим в своем доме» (II, 47). Но и в аристократическом салоне он чувствует себя скованно — «в одной клетке с этими людьми» (I, 421). Сван как бы не замечает ограниченности и глупости жены, он все еще видит в ней женщину Боттичелли (См.: II, 212), но, думается, потому, что ко многому он становится равнодушным. И как результат, как единственный возможный путь к освобождению (если и не социальному, то интеллектуальному, духовному), у него появляется новый роман: «Сван любил другую, женщину, которая не давала ему поводов для ревности и которую он все же ревновал, оттого что не способен был любить по-иному, и как любил он Одетту, так любил и другую» (II, 111). Но вот что симптоматично: эта тема, тема новой любви Свана, здесь оборвана и не имеет в «Поисках» никакого продолжения, думается, это не сюжетное вытеснение одной темы другой, на первую похожей (мы имеем в виду столь подробно и дотошно описанную любовь Рассказчика к Альбертине). Неразвитие темы новой любви Свана обозначает в эволюции этого характера некий рубеж. В самом деле, нам предстоит встретиться с совсем новым, явно другим Сваном, хотя он, конечно, не утрачивает многие черты Свана прежнего — тонкий ум, интерес к искусству (как раз на этот промежуток приходится возобновление работы Свана над монографией о Вермеере — см.: II, 49—50, 121 и мн. др.).

Итак, Рассказчик оставляет на некоторое время Свана в покое, чтобы снова встретиться с ним сначала у герцогов, а затем у принцев Германтских. Сван все еще очень элегантен и светск, но на всем его облике лежит печать скоротечной неизлечимой болезни. Несколько раньше, еще в пору тяжелого романа с Одеттой, Сван нащупал у себя опухоль (от подобной же умерла в таком же еще совсем не пожилом возрасте его мать), и даже был рад этому, как указанию на скорую развязку (См.: I, 390—391). Теперь же его болезнь уже ни для кого не тайна; он и сам этого не скрывает. Рассказчик встречает Свана у герцогов Германтских, собирающихся на светский прием, и затем, спустя каких-нибудь два часа, снова видит его у принцев Германтских (Но, между прочим, заметим в скобках, что публикация этих сцен существенно

отстоит одна от другой: соответственно май 1921 и апрель 1922 г.). Герой обращает внимание на явные признаки болезни Свана уже в доме герцогов Германтских; в сцене приема у принцев Германтских, куда следом за Рассказчиком приезжает и Сван, о роковой болезни последнего говорится значительно подробнее и прямее. Герой не может не заметить, что облик Свана изменился буквально за какие-то два часа. «Изменился он даже за сегодняшний день, — вспоминает герой, — с того времени, когда мы с ним встретились — каких-нибудь несколько часов назад — в кабинете герцога Германтского. Может быть, у него в самом деле произошел крупный разговор с принцем и этот разговор взволновал его? Я напрасно ломал себе голову. Малейшее усилие, которое требуется от тяжело больного, мгновенно доводит его до полного изнеможения. Стоит ему, уже уставшему, погрузиться в духоту званого вечера — и вот уже лицо его искажается и синеет: так меньше чем за день портится груша, так быстро прокисает молоко. Вдобавок волосы Свана местами поредели и, как выражалась герцогиня Германтская, нуждались в услугах скорняка; казалось, будто они пропитаны — и притом неудачно — камфарой» (IV, 110—111).

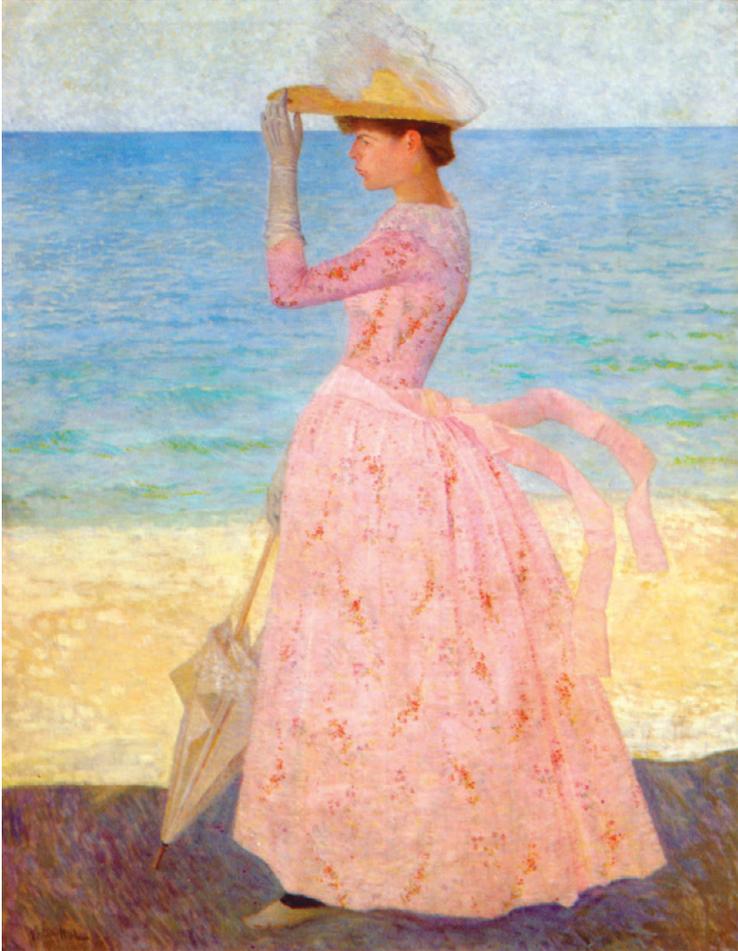
Болезнь Свана совпала по времени с шумными обстоятельствами дела Дрейфуса, расколовшего, как известно, французское общество. Пруст не мог не пройти мимо этой темы, так как сам принимал участие в петициях и протестах. Он убедительно показывает, как «светский антисемитизм набирал силу» (VI, 208). Антидрейфусаром стал, конечно, герцог Германтский, полагавший, что «светский еврей должен быть французом» (IV, 95). О своем друге Сване, которого он продолжает радушно принимать, герцог говорит так: «Он доказал, что евреи тайно связаны между собой и почитают за долг оказывать поддержку своему одноплеменнику, хотя бы даже они ничего о нем не знали» (IV, 97—98). Но и в стане аристократов нет единства, многие его представители либо постепенно меняют свое отношение к «Делу», либо стараются в лучшем случае оставаться от всех этих ожесточенных споров и взаимных обвинений в стороне. Показательно, что примерно такова и позиция Рассказчика. Но он внимательно присматривается к окружающим, прислушивается к разговорам в салонах и делает свои выводы. Его прежде всего — в этом болезненном вопросе — интересует, конечно, Сван. Сван, естественно, стал дрейфусаром. «Дело» просветило, но не огулило его. Но какие-то новые черты обнаружи-



И. Зулоага (1870—1945). Портрет графини Анны де Ноайль, 1913 г.



Дж. Тиссо (1836—1902). Портрет. 1876 г.



А. Майоль (1861—1944). Женщина с зонтиком



Л. Бреслау (1856—1927). Девочка с белой собачкой. 1891 г.



Дж. Тиссо (1836—1902). Бал. 1878 г.



Дж. Болдини (1842—1931). Портрет мадам Шарль Макс. 1896 г.



Дж. Болдини (1842—1931). Портрет мадемуазель Лантельм. 1907 г.



Дж. С. Сарджент (1856—1925).  
Анна и Бетти, дочери Эшера и миссис Вергхаймер. 1901 г.

лись в его характере. Таким образом, болезнь и «дело» идут рука об руку. Как отметил Пруст, заболев, Сван вернулся к вере отцов (См.: III, 590), в нем росло чувство нравственной солидарности с евреями (См.: IV, 110). Национальные корни начинают неожиданно проступать в нем все с большей очевидностью. «В еврейском остроумии Свана, — пишет Пруст, — было меньше тонкости, чем в шутках Свана — светского человека» (IV, 119). Вместе с тем, точка зрения Анри Ражимова, ссылающегося на соответствующие места «Поисков», представляется нам слишком прямолинейной и грубой. Исследователь пишет: «Пруст превращает Свана в маленького еврейчика, одновременно претенциозного и ничтожного»<sup>28</sup>. И в другом месте своей книги: «Чем больше он еврей, тем в большей мере он сноб и грубоват, вполне тут сопоставимый с каким-нибудь Блоком. Чем в меньшей мере он еврей, тем он более тонок»<sup>29</sup>. Нет, повторим, подобная точка зрения неверна, хотя в постаревшем и больном Сване еврейские черты в самом деле начинают постепенно проступать. Если вспомнить о прототипах этого персонажа, то можно было бы сказать, что теперь Сван из Шарля Ааса начинает превращаться в Шарля Эфрусси, к которому, как мы помним, Пруст всегда относился с большим уважением и теплотой.

В следующих томах «Поисков» еврейской темы в связи со Сваном писатель больше не касается. Он вообще опять забывает на какое-то время этого персонажа. Больше живым на страницах книги Пруста Сван не появляется. Но происходит его посмертная переоценка и осмысление его человеческих черт. Рассказ о смерти Свана появляется довольно неожиданно в «Пленнице», где этот рассказ, казалось бы, ничего не предвещает. Тем более интересно посмотреть, как писатель это делает.

Как мы уже говорили, предощущение близкой кончины Свана присутствует в его пятом, по нашему подсчету, «воплощении» — в сценах встречи с ним Рассказчика на светском приеме, где Сван меняется стремительно, буквально за несколько часов. Смерть Свана была Прустом предусмотрена, и о ней упоминается и в книге «Под сенью девушек в цвету», и в «Содоме и Гоморре», и в «Пленнице». Смерть Свана станет важным сюжетобразующим элементом книги, отозвав-

<sup>28</sup> *Raczymow H.* Op. cit. P. 36.

<sup>29</sup> *Ibid.* P. 16.

шись в судьбах Одетты, Жильберты, Сен-Лу. Но подробный рассказ о смерти Свана первоначальными планами Пруста не был предусмотрен; такого рассказа нет в беловой рукописи (тетрадь IX). Он появляется, казалось бы, вдруг в «тетради дополнений» (№ 59), переносится оттуда в машинопись и попадает в печатный текст.

Скорее всего, по замыслу Пруста Сван должен был незаметно угаснуть где-то за сценой, вне основных событий книги. О его кончине будут иногда вспоминать, кто с сожалением, кто довольно равнодушно, и память о нем постепенно должна была сойти на нет. Пруст, поговорив о болезни и связанном с этим преждевременном старении Свана, избавил его, тем не менее, от той гротескной старости, которая в «Обретенном времени» обрушивается на большинство персонажей книги, которых писатель собрал на «балу масок» у принцев Германтских.

Сван угасает на страницах «Пленницы». Но в этом романе появляется еще несколько неожиданных «смертей», которые оказываются мнимыми и сюжетом предусмотрены не были. Так, при описании начала вечера у Вердюренов говорится о смерти доктора Котара (См.: V, 284), хотя он позже появится снова в книге живым и невредимым. Более подробно сказано о смерти маркизы Вильпаризи (V, 348) — об этом Рассказчик говорит с Шарлюсом; между тем этот персонаж появится в «Беглянке», где ему будут посвящены яркие сцены. Мы не знаем, как в беловой рукописи оформлены упоминания всех этих мнимых смертей — включены ли они в основной слой рукописи, либо, напротив, как раз являются результатом работы над текстом, причем работы, которая по времени может значительно или совсем незначительно отстоять от момента написания основного, связного текста. Это могут быть дополнения, написанные на отдельных листочках, затем подклеенных к основной рукописи, либо вставки, сделанные на полях сразу же по написании страницы текста. Только непосредственное изучение творческих рукописей Пруста позволит прояснить этот вопрос. Попутно отметим, что в опубликованных «эскизах» упоминаний этих смертей нет. Но вот другой пример. В конце вечера у Вердюренов, по описанию Пруста, происходит отвратительная сцена между хозяином дома и завсегдагаем «кланчика» архивистом Саньетом (См.: V, 314—315). Г-н Вердюрен говорит со своим гостем, как всегда, недопустимо грубо, указывает ему на дверь, и бедный Саньет, человек

мягкий и безответный, едва покинув апартаменты Вердюренов, падает в обморок и затем вскоре умирает, почти не приходя в сознание (вот только не сказано, через час или через несколько дней). В первом издании «Пленницы» (1923) этой сцены не было, поэтому нет ее и в переводе А. А. Франковского; ее не было в первом издании, так как это — позднее дополнение, написанное на листочке, подклеенном к белой рукописи. Издатели «Пленницы» этой страничкой пренебрегли и были по-своему правы: Саньет в дальнейшем снова появляется на прустовских страницах, причем, появляется вскоре, в конце описания вечера у Вердюренов: хозяин дома говорит жене, что доктор Котар (как мы помним, он уже «умер») не пришел к ним, так как навещает заболевшего Саньета (V, 385), заболевшего уже тому несколько дней, после неудачной игры на бирже, что его вконец разорило.

Точно также обстоит дело и со знаменитой сценой смерти писателя Бергота перед картиной Вермеера. Это, как и подробное упоминание о смерти Свана, тоже поздняя вставка — из «тетрадей дополнений» (№№ 59 и 62) и из сравнительно недавно приобретенной Национальной библиотекой пачки разрозненных страниц прустовских набросков (так называемые «Остатки»). Умерщвлять Бергота Пруст не собирался, писатель упоминается как живой и на последующих страницах «Пленницы», и в следующих томах «Поисков утраченного времени»; в опубликованных «эскизах» Бергот жив и во время Мировой войны. Однако описать эту смерть Прусту потребовалось. Почему?

Здесь мы вступаем в область предположений и гипотез, опровергнуть или подтвердить которые могло бы знакомство с прустовскими «тетрадами дополнений» (причем с оригиналом, а не фотокопиями), с их составом и характером заполнения этих тетрадей. Пока у нас этой возможности не было.

Заметим, что описание смерти Бергота предшествует рассказу о реакции героя на смерть Свана. Причем эти два фрагмента «Пленницы» отделены друг от друга всего лишь десятью-двенадцатью страницами окончательного (то есть печатного, а не белого) текста. Что этим фрагментам предшествует и что их разделяет? Или поставим вопрос иначе: в какой кусок белого текста вклинились эти рассказы о двух смертях? Оба эти рассказа с фабульной точки зрения почти объединены. В самом деле, после достаточно статичных



размышлений героя о лживости Альбертины и о его намерении с ней порвать, в развитии сюжета происходит ощутимый перелом. Герой собирается отправиться на прием к Вердюренам, оставив свою возлюбленную дома, одну (описание этого приема занимает в печатном тексте почти 130 страниц). В этот день он узнает о смерти Бергота. Вставка из «тетради дополнений» завершается сообщением о новом примере лживости Альбертины, рассказывающей герою о том, что она недавно встретила где-то на улице Бергота, чего в действитель-

ности не могло быть, так как писателя уже не было в живых. В раздумьях о порочности девушки герою отправляется к Вердюренам и около их дома встречает профессора Бришо, тоже идущего на этот светский прием. Герой говорит профессору, что хотел бы увидеть те комнаты, где Сван назначал когда-то свидания Одетте. На это Бришо замечает, что это было не здесь, не на набережной Конти, тогда Вердюрены жили совсем в другом месте. Вот между этими двумя репликами — Бришо и героя — Пруст и вставляет размышления Рассказчика о смерти Свана.

Когда сделана эта вставка — установить очень легко. В журнальчике «Иллюстрасьон» 10 июня 1922 г., в связи с проходившей тогда выставкой в Музее прикладного искусства «Украшение повседневной жизни в эпоху Второй Империи», была помещена репродукция картины Джеймса Тиссо (1836—1902) «Кружок Королевской улицы», написанной в 1868 г.<sup>30</sup> О том, что эта картина экспонировалась на выставке, Прусту написал его близкий друг Люсьен Доде — 3 июля; Доде, в частности, отмечал в своем письме, что на картине, рядом с другими членами «Кружка» изображен «Аас, очень Сван»<sup>31</sup>. Мы мо-

<sup>30</sup> См.: *Raczynow H.* Op. cit. P. 56.

<sup>31</sup> *Proust M. Correspondance.* P., 1993. T. XXI. P. 335.

жем примерно сказать, когда Пруст получил вырезку с этой репродукцией — в начале августа; 9 августа он благодарил своего друга Поля Брака за ее присылку и сообщал: «Вы привели меня в восхищение вырезкой из «Иллюстрасьон». Из всех, кто там изображен, я узнал только Ааса, Эдмона де Полиньяка и Сен-Мориса. Но какое удовольствие видеть их вновь! Я все время прошу снова и снова дать мне эту вырезку, она доставляет мне истинное наслаждение»<sup>32</sup>. Так что написана эта вставка о смерти Свана — в прямой связи с картиной Тиссо — могла быть, скорее всего, в середине августа или даже позже (повторим: только изучение всего состава соответствующей «тетради дополнений» позволит уточнить эту датировку), и вряд ли в 1921 г., хотя французские текстологи датируют тетрадь № 59 достаточно расширительно — 1921—1922 гг.

Ведь недаром же в этой вставке упоминается картина Тиссо. Именно к изображенному на ней Шарлю Аасу обращены слова Рассказчика, который намеренно (или случайно?) путает персонажа своей книги и его прототипа. «Сван, — пишет Пруст-Рассказчик, — представлял собой замечательную личность и в интеллектуальном отношении, и как ценитель изящного, и, хотя он ничего не “создал”, у него были основания для того, чтобы его помнили долго. Дорогой Шарль Сван, которого я так мало знал, потому что был еще очень молод, а вы уже были на краю могилы. Тот, на кого вы, наверно, смотрели как на дурачка, сделал вас героем одного из своих романов, благодаря чему о вас заговорили снова, и, пожалуй, вы еще будете жить. Если, глядя на картину Тиссо, изображающую балкон Кружка на Королевской улице, где вы находитесь вместе с Галифе, Эдмоном де Полиньяком и Сен-Морисом, о вас так много говорят, то это потому, что в образе Свана находят некоторые ваши черты» (V, 234). Думаю, эти слова обращены одновременно и к Шарлю Аасу, и Шарлю Свану.

Как нам представляется, вопрос о датировке этого обращения Пруста-Рассказчика к Свану-Аасу решается однозначно (не раньше августа 1922 г.). Сложнее со всем отрывком, посвященным смерти Свана. Дело в том, что в «тетради добавлений» обращения к Свану-Аасу нет. Оно появилось позже, возможно, на полях машинописи «Пленницы» (французские текстологи этого не уточняют). Текст из

---

<sup>32</sup> Proust M. Correspondance. P., 1993. T. XXI. P. 409.

«тетради добавлений» — достаточно связный и имеет немного помарок (лишь на последних страницах). Это написано, как говорится, «на одном дыхании», чему не противоречит и включенный в текст некролог, якобы взятый из какой-то парижской газеты: «С глубоким прискорбием извещаем о кончине г-на Шарля Свана, умершего в Париже, в своем собственном доме после тяжелой болезни. Все высоко ценили ум этого парижанина, равно как и его верность друзьям, которых у него было немного, но которым он был предан; о нем пожалеют как в кругах художников и литераторов, так и в кругах Жокей-клуба, где он был одним из самых старинных и самых популярных завсегдатаев. Он был также членом Клуба единомышленников и Сельскохозяйственного клуба. Недавно он вышел из состава членов Клуба на Королевской улице. Его духовный облик, так же как и его широкая известность, не мог не возбуждать любопытство публики во всем great event музыки и живописи, особенно на «вернисажах», неизменным посетителем которых он был вплоть до последних лет, когда он редко выходил из дома. Похороны там-то» (V, 233). Это конечно же пастиш, то есть имитация на грани пародии, которые так любил Пруст. А. Ражимов установил, что этот прустовский текст довольно близок к некрологу, который поместила газета «Фигаро» 15 июля 1902 г. в связи с кончиной Шарля Ааса<sup>33</sup>. Но вряд ли Пруст ходил в библиотеки и листал старые газетные подшивки; он просто написал примерно так, как писали подобные заметки в то время.

Но тут вмешивается еще одна тема. 21 апреля 1921 г. в «Жё де Пом» была открыта выставка голландской живописи, где, в частности, был экспонирован и «Вид Дельфта» Вермеера. Пруст посетил выставку не ранее 21 мая, но уже в конце апреля он прочитал одну из статей об этой выставке, написанную его другом художественным критиком Жаном-Луи Водуайе<sup>34</sup>. 1 мая Пруст писал ему: «С тех пор, как я увидел в музее Гааги “Вид Дельфта”, я понял, что я видел лучшую картину в мире. В книге “По направлению к Свану” я не смог не заставить

<sup>33</sup> См.: *Raczytow H.* Op. cit. P. 52—53.

<sup>34</sup> См. по этому поводу: *Adhémar H.* La Vision de Vermeer par Proust à travers Vaudoyer // *Gazette des Beaux-Arts*, 1966. Т. 68, novembre. P. 291—302. Приношу искреннюю благодарность Н. Ю. Марковой, обратившей мое внимание на эту статью Элен Адемар.

Свана приняться за написание этюда о Вермеере»<sup>35</sup>. Комментатор переписки Пруста, американский исследователь Филип Колб, полагает, что эта фраза свидетельствует о подготовке писателя к созданию сцены смерти Бергота<sup>36</sup>. Предположение по меньшей мере спорное. В мае 1921 г. сцена кончины Бергота явно еще не была написана; более того, скорее всего она и не предполагалась, ведь Бергот появляется и в следующих томах «Поисков», которые, хотя бы в черновом виде, были уже написаны. Как мы знаем, на голландской выставке Пруст был в конце мая в сопровождении все того же Водуайе и почти потерял сознание перед «Видом Дельфта». Возникает такая цепочка: картина Вермеера, почти смертельная слабость Пруста перед ней и где-то в подсознании — Шарль Сван, который долго работал над статьей о великом голландском художнике, но так и не написал ее, а теперь его уже нет в живых.

А теперь обратимся к смерти Бергота. На протяжении всей эпопеи Пруста постоянно говорится об интересе Свана к Вермееру (между прочим, в конце «Пленицы» у героя и Альбертины происходит разговор об этом художнике, переходящий в интереснейший спор о Достоевском — см.: V, 449—450), об интересе же Бергота к Вермееру не говорится никогда; лишь в поздней сцене смерти Бергота, тоже вставленной в окончательный текст из «тетради добавлений», говорится о «Виде Дельфта», «картине, которую Бергот обожал и, как ему казалось, отлично знал» (V, 218). И тем не менее именно большой литератор, равнодушный к Вермееру на протяжении всей книги, умирает перед его знаменитой картиной.

Было бы, возможно, более эффектно, чтобы так умер не Бергот, а Сван, но Пруст избегает этого дешевого эффекта.

Описание смерти Бергота построено на контрастах. Она, эта смерть, изображена очень реалистично, очень достоверно (мы знаем, что здесь много автобиографического), но приземленно и буднично. Перед тем как отправиться на выставку, Бергот, давно недомогавший, съел три картофелины (с точки зрения Пруста, жившего почти впроголодь, это, видимо, очень много); измученный уремией и переполнением желудка, он идет с трудом, уже не очень ясно воспринимая окружаю-

<sup>35</sup> Proust M. Correspondance. 1992. P., 1992. T. XX. P. 226.

<sup>36</sup> Ibid. P. 227.

щее, он уже не может охватить взглядом всю эту прекрасную картину, почти натюрморт (что вообще характерно для Вермеера), несмотря на фигурки людей у края воды, на лодки, готовые отплыть от берега; Бергот смотрит только на «кусочек желтой стены» (их, между прочим, на картине Вермеера несколько) и теряет сознание. И так, перед нами явный контраст: прекрасная, нечеловеческая и такая человеческая, божественная картина — и смертный, земной, слабый, умирающий человек с помутненным сознанием.

Сван так умереть не мог. Он мог где-то тихо угаснуть (как у Пруста), без натуралистических деталей. Он не мог умереть, как Бергот, обыденно и даже жалко, во-первых, потому, что образ Свана безусловно автобиографичен, автобиографичен в том смысле, что Пруст наполнил Свана своими собственными интересами, своей душевностью и духовностью. Уже в первом томе «Поисков» Рассказчик признается, что много лет спустя он заинтересовался «характером Свана из-за его сходства с моим» (I, 253); вообще Сван был настолько им самим, то есть и Прустом, и Рассказчиком, что свою почти смерть перед Вермеером он не решился отдать Свану, отдав Берготу. Но во-вторых, Сван так умереть не мог еще и потому, что он ведь и лебедь, прекрасная благородная птица. Как писал В. Н. Топоров, «одна из наиболее разработанных и освоенных литературой мифологем — умирающий лебедь, который в минуту смерти взмывает вверх, навстречу небу и солнцу, издает последний крик (“лебединая песня...” ) и, мертвый, низвергается в воду»<sup>37</sup>. Вот как должен (или мог) умереть Шарль Сван в своем последнем воплощении.

Затем наступило забвение. Сван оказался обречен и на посмертное одиночество. Одетта, даже искренне горевавшая после его кончины (См.: VI, 204) и охотно рассказывавшая о своей любви к нему и об его уме (См.: VII, 348), вскоре все-таки вышла замуж за Форшвиля, а Жильберта стала стараться сделать так, чтобы о Сване поскорее забыли и не знали, что она — мадемуазель Форшвиль — дочь того светского еврея, что был принят в самых аристократических кругах (См.: VI, 202—217). И действительно, теперь, после войны, о Сване мало кто знал (См.: VII, 280—281). Со стороны Жильберты это было, конечно, страшным (да и ничем не продиктованным) предательством по отношению к отцу, ведь Сван «таил несмелую надежду, что будет

---

<sup>37</sup> Топоров В. Н. Указ. соч. С. 41.

продолжать жить в дочери, и при этом ошибался так же, как ошибается старый банкир, составивший завещание в пользу юной, безукоризненного поведения, танцовщицы, которую он содержит, и убеждающий себя, что он для нее только большой друг, но что она останется верна его памяти» (VI, 225—226). Вся эта история с отступничеством Жильберты заставляет Пруста прийти к такому горькому выводу: «Иллюзии любви родительской, может быть, ничуть не меньше иллюзий другой любви; многие дочери видят в своем отце только старика, оставляющего им свое состояние» (VI, 226).

Но с Жильбертой получилось в конце концов не совсем так. Характер отца был столь целен и каким-то образом внутренне силен, что повлиял и на характер дочери. Жильберта страшно напоминает Свана герцогине Германтской, а Рассказчик отмечает, что она «унаследовала от Свана изысканный такт и очаровательный ум» (VI, 212). Да, ей оказалось суждено обладать «тонким саркастическим умом своего отца» (VII, 327), и тут Жильберта как бы подхватывает эстафету и продолжает Свана.

Шарль Сван был во многом персонажем-медиатором, связующим звеном между разными салонами и «кланчиками»; его сюжетное, характерологическое и даже социальное противостояние, но и постоянное соприкосновение с Шарлюсом, другими Германтами (в том числе и с Сен-Лу), с Блоком, Норпуа и т. д. — очевидны. Но вдруг потомок Свана (дочь Жильберты и Сен-Лу) становится тем замковым камнем, скрепляющим свод, что открывается Рассказчику лишь на последних страницах книги: «Именно к ней, — пишет Пруст, — сходились две главные “стороны”, куда я так часто устремлялся и наяву и во сне: от ее отца, Робера де Сен-Лу, — сторона Германтов, а от ее матери, Жильберты, — сторона Мезеглиза, что была для меня “стороной Свана”» (VII, 356—357).

### 3. Ситуации

Как уже говорилось, персонажи «Поисков утраченного времени» представляют собой открытую, подвижную систему. Открытость, то есть возможность вхождения новых персонажей в эту систему и выход каких-то персонажей из этой системы, какими бы обстоятельствами это не было обусловлено, обеспечивает ее подвижность, текучесть, из-

менчивость. Тем самым соотношение персонажей и их групп постоянно меняется, Но следовало бы отметить не только это. Подвижность системы персонажей обеспечивается, определяется, закрепляется, в частности, «личностной» эволюцией персонажей и их взаимной соотнесенностью.

Персонажи у Пруста не фигурируют отдельно и самозамкнуто. Между персонажами существуют, естественно, явные и скрытые связи. Как правило, в основе этих связей лежит принцип контраста, противопоставления, при наличии большого числа сближающих элементов. Поэтому, например, рядом со Сваном, в противоположении ему и в соотнесенности с ним мы находим целый набор других персонажей «Поисков». Наиболее близки ему и одновременно, по разным параметрам, противопоставлены такие важнейшие, по-своему тоже центральные персонажи книги, как Блок, Робер де Сен-Лу, барон Шарлюс. Заметим попутно, что и между собой они также находятся в определенной фабульной и идейной связи.

Шарлюс относится к числу наиболее рано задуманных Прустом персонажей. Он упоминается уже в «Записной книжке 1908 года». Но там он еще обозначен другим именем — Гюрси. Вообще колебания Пруста по поводу имени (= фамилии в старом, феодальном смысле слова) этого персонажа были долгими, и в этом отличие Шарлюса от Свана, имя которого было найдено, если угодно, сконструировано, сразу, без особых раздумий, без, так сказать, «проб и ошибок». Этому, естественно, не приходится удивляться: за спиной Свана не стояла длинная шеренга именитых предков, Сван был обычный буржуа, к тому же еврей, не принадлежавший по своему происхождению ни к одному из «колен израилевых». Совсем иначе обстояло дело с Шарлюсом, впрочем, как и с остальными представителями рода Германтов. В подготовительных материалах, да подчас и в самом окончательном тексте своей книги Пруст — вдруг — называет Шарлюса по тому титулу, на который тот законно претендует, — герцог Агригентский, герцог Калабрийский, маркиз де Круа, граф д'Эно, принц Ланский, граф Лувенский, маркиз Олоронский, герцог Виареджо и т. д. В черновиках и вообще в «авантекстах» — тоже калейдоскоп имен, но там значительно меньше наименований, восходящих к топонимам. Следует отметить, что титул «барон» употреблен, конечно же, в старом, феодальном смысле (вспомним о «баронах» Карла Великого и т. д.).

Имя «Шарлюс» Пруст скорее всего нашел в «Мемуарах» Сен-Симона, которые так любил. У Сен-Симона упомянуто трое Шарлюсов: Шарль II де Леви, граф де Шарлюс (ум. в 1662 г.), Роже де Леви, граф де Шарлюс (ум. в 1686 г.) и Шарль Антуан де Леви, граф де Шарлюс (1644—1719). Ни один из этих «предков» прустовского персонажа в книге не назван, хотя Шарлюс любит порассуждать о своем аристократическом происхождении, уходящем в тьму веков. Есть у Сен-Симона и маркиз де Герши, также попавший в подготовительные тексты Пруста. Отметим, что если среди реальных современников писателя встречаются «Германты» (о них он пишет ряду друзей), то никаких «Шарлюсов» в переписке Пруста нет.

Видимо, этот персонаж весьма Пруста занимал. Прото-Шарлюса мы находим в его более ранних произведениях. М. Марк-Липянски не без основания видит в одном из персонажей «Жана Сантея» прообраз Шарлюса. Предполагался Шарлюс и в другой ранней книге Пруста «Против Сент-Бева», уже напрямую связанной с «Поисками», причем этот персонаж должен был играть там настолько заметную роль, что писатель даже опасался, пропустит ли цензура некоторые весьма рискованные пассажи, связанные с будущим Шарлюсом. Так, он сообщал в середине августа 1909 г. Альфреду Валлету, руководителю журнала «Меркюр де Франс»: «Я кончаю книгу, которая, несмотря на название еще самое приблизительное — “Против Сент-Бева, воспоминание об одном утреннем разговоре” — является самым настоящим романом и романом довольно-таки непристойным в отдельных своих частях. Один из его центральных персонажей — гомосексуалист. Но я надеюсь, что вы сохраните это в строжайшей тайне в самом прямом смысле слова. Если об этом станет известно до выхода книги в свет, немало моих искренних, но боязливых друзей примутся меня уговаривать отказаться от этой затеи. Таким образом, этот персонаж относится к числу наиболее рано задуманных писателем, и бесспорно персонажем центральным (хотя в сохранившихся фрагментах книги Пруста «Против Сент-Бева» он не играет внушительной роли).

Барон Паламед Шарлюс — это персонаж, встречающийся с той или иной степенью частотности во всех томах прустовской эпопеи. Его первое появление — в «связке» со Сваном: в разговорах родителей героя и его комбрейских родственников Шарлюс предстает как любовник Одетты, о чем якобы говорит весь городок. Вместе с тем Шарлюс

аттестован как близкий друг Свана, не верившего в реальность связи, пусть давней и давно закончившейся, которая якобы существовала между Одеттой и бароном. Поэтому визиты последнего в Тансонвиль (имение Свана) не кажутся предосудительными.

Первый «выход на сцену» Шарлюса происходит все в том же Комбре: во время прогулки с родителями «по направлению к Свану» Рассказчик проходит вдоль ограды Тансонвиля, видит Жильберту, с которой еще не знаком, но о ней уже слышал, потом ее мать, «а поблизости от нее стоял незнакомый мне господин в полотняном костюме и, вытаращив глаза, смотрел на меня» (I, 196). Уже первое описание облика Шарлюса, как видим, стилистически окрашено; облик этот в передаче героя и в дальнейшем никогда не будет нейтральным.

Тут следует сказать, хотя бы несколько слов, о прототипах Шарлюса, ибо эта проблема в поэтике Пруста если и не центральная, то решаемая каждый раз по-своему. Прототипов Шарлюса, как это почти всегда бывает у Пруста, — несколько, и степень участия каждого из них в конструировании образа различна. Один из первых серьезных биографов Пруста (и пожалуй, автор самой интересной биографии писателя) английский исследователь Джордж Пейнтер называет шесть возможных претендентов. В основном это титулованные представители высшего света конца XIX века, а также известные в свое время писатели. Нередко оба эти «качества» совпадают. Итак, Дж. Пейнтер называет барона Жака Доазана, графа Эмери де Ларошфуко, князя Бозона де Сагана, графа Робера де Монтескью-Фезансака, а также литераторов Жана Лемерра и Оскара Уайльда. Первые трое — аристократы с уходящими в далекое прошлое корнями. К ним может быть отнесен и Монтескью. Этот близкий знакомый Пруста, как увидим, дал очень многое для создания образа Шарлюса.

Граф Робер де Монтескью-Фезансак (1855—1921) очень гордился древностью своего происхождения. Среди всевозможных предков этого модного в свое время салонного поэта, в той или иной мере соратника символистов, были военные, финансисты, политики, но также поэты (пусть и вполне второстепенные); среди них можно упомянуть маркиза Анн-Пьера де Монтескью-Фезансака (1739—1798), автора пары комедий, стихов на случай и трактатов по финансовым вопросам; герцога Франсуа де Монтескью-Фезансака (1756—1832), почти ничего не написавшего, но тем не менее ставшего членом Французской ака-

демии; наконец, графа Анатоля-Огюстена де Монтескью-Фезансака (1788—1875), кадрового военного и автора нескольких поэтических сборников. Мы перечисляем этих предков прославленного поэта, так как память о них была ему дорога, и гордостью пращурами стал отмечен характер и Шарлюса.

На рубеже веков Робер де Монтескью был не просто модным поэтом, завзятым денди, неизменным посетителем светских салонов, но и литератором очень авторитетным, которого охотно печатали большинство журналов эпохи, с мнением которого непременно считались. Проницательный, тонкий, но и подчас весьма язвительный Реми де Гурмон написал о поэте так: «Вот в чем можно действительно упрекнуть Монтескию: на его оригинальности слишком много татуировки. Красота этого барона напоминает, к некоторому нашему огорчению, сложные изображения, которыми любили себя расписывать предводители австралийских племен. Но Монтескию расписывает себя с менее наивным искусством. У него замечается даже странная утонченность в оттенках и рисунке, забавная дерзость в тонах и линиях. Арабески ему удаются лучше, чем фигуры, ощущения — лучше, чем мысль. Как японцы, он мыслит при помощи идеографических знаков: “Орел, журавль, цветок, бамбук с поющей птицей, змея, ирис, пион, левкой, и воробей”. Он любит эти сопоставления слов. Когда, как в данном случае, он подбирает выражения нежные и полные жизни, приятный пейзаж встает перед глазами. Но часто мы видим лишь неожиданные и сухие формы, выступающие на искусственном небе, какие-то процессы карнавальных привидений. Его женщины, девочки, птицы — это безделушки, изуродованные восточной фантазией слишком большого масштаба. Это царство игрушек и безделушек». Но после столь однозначной и уничижительной оценки, Реми де Гурмон все же признает за Монтескью поэтический талант и не отказывает его стихам в истинной одухотворенности и поэтичности, полагая, что его поэтические произведения, кроме всего прочего, красивы. Все это следует иметь в виду, рассматривая Монтескью как основного прототипа барона де Шарлюса. Точнее говоря, как такого прототипа, который дал изначальный толчок развертыванию этого образа, толчок, парадоксальным образом не совпадающий с конечным результатом.

Пруст, видимо, вполне разделял восхищение современников поэзией Монтескью, о чем свидетельствуют его многочисленные пись-



ма к поэту и ряд статей, в том числе напечатанное в 1905 г., большое эссе, посвященное Монтеスキю, с красноречивым названием «Учитель красоты». Они познакомились 13 апреля 1893 г. в салоне художницы Мадлены Лемер (которая сделала иллюстрации к первой книге Пруста «Утехи и дни»). После первой встречи последовали новые и достаточно напряженная переписка, оборвавшаяся только со смертью поэта в декабре 1921 г.

Все, кто видел известный фильм Ф. Шлендорфа «Любовь Свана» (1983), наверняка обратили внимание на разительное несходство Шарлюса в исполнении Алена Делона с тем Шарлюсом, каким он изображен Прустом. Но это лишь внешнее несходство. Несходство, писателем подчеркнутое, и поэтому наверняка намеренное. Внешний облик Шарлюса-Делона очень близок к портретным изображениям Монтеスキю, каких сохранилось несколько, в том числе знаменитый портрет кисти Джованни Больдини (1897; ныне в музее Орсе). Монтескию дал Шарлюсу резкость и безапелляционность суждений, тонкий вкус, интерес к изобразительному искусству: и поэт, и прустовский герой были коллекционерами и оба же пробовали свои силы в живописи (правда, последнее у обоих оставалось на уровне чистого любительства). Так как общение Пруста с поэтом было продолжительным и почти постоянным, можно предположить (как это делает Таде), что во многих тирадах Шарлюса скрыты пастиши на устные высказы-

вания Монтеस्कью, которые Пруст мог слышать при личных встречах или в литературных салонах, которые посещали оба. Однако модный поэт не увидел себя в прустовском персонаже, и в этом нет ничего удивительного: внешние черты Шарлюса взяты Прустом у совсем другого его современника.

Прежде чем перейти к нему, укажем — и в этом случае — на свойственное Прусту стремление изображать несколько этапов эволюции того или иного персонажа (вспомним, что так было и со Сваном). Но первый облик Шарлюса, первый этап его человеческой эволюции, когда этот персонаж «Поисков» мог бы быть соотнесен со своим прототипом — Робером де Монтеस्कью, остается в книге за скобками, отнесен к далекому прошлому, свидетелем которого Рассказчик быть не мог. Рассказчик узнает о том, раннем Шарлюсе лишь из мелких, скупых разбросанных замечаний окружающих и вот еще откуда — из мнения светского общества, из места, которое Шарлюс в нем занимает, а место это определяется какими-то впечатлениями далекого прошлого. Так, когда-то Шарлюс был, а не только слыл, законодателем моды, изысканным денди, настоящим светским львом. Его образованность не вызывала сомнений, была многосторонней и глубокой, он не был чужд искусству (см.: III, 382), коллекционировал произведения искусства, обладал безошибочным и тонким вкусом. Кое-что все-таки осталось, и герой отмечает, что «чувство изящного» было ему присуще (см.: IV, 488). Литературные вкусы Шарлюса — это не столько даже вкусы Монтеस्कью, сколько вкусы самого Пруста. Например, Шарлюс преклоняется перед гением Расина и полагает, что столь популярный в то время Гюго не идет ни в какое сравнение с великим драматургом-классицистом (см.: II, 368). Рассказчик неоднократно подчеркивает особую любовь Шарлюса к Бальзаку (см.: IV, 120), которого он «знает наизусть» (III, 497), все произведения которого его приводят в восхищение (см.: IV, 535—636), что, впрочем, характерно и для других Германтов.

Шарлюс в своем новом воплощении, то есть уже пребывая в поле зрения рассказчика, сохранил, конечно, свои знания и художественные вкусы, он продолжал быть интересным собеседником (когда до этого снисходил, что случалось нечасто), он даже порой нуждался в интересном общении (см.: V, 340), так как нередко испытывал чувство одиночества (но это было уже одиночество порока, а не одиночество эстета).

Скажем, наконец, что судя по смутным слухам Шарлюс был в свое время хорошим мужем, заботливым и верным — он когда-то был женат на принцессе Бурбонской, которая «была очаровательна» (VI, 127). Остается неясным, потеря ли любимой жены превратила его в некоего монстра, отщепенца, от которого постепенно отворачивается светское общество (показательно, что на «бал масок» — прием у принцев Германтских, описанный столь подробно и столь многозначительно в последнем томе эпопеи, Шарлюс не приглашен), или таившаяся до поры до времени порочность приводит Шарлюса к оглушительному падению — разложению физическому и моральному.

Но, повторим, дендизм, светский блеск, интеллектуальная изысканность, — все это в прошлом, когда Шарлюс мог быть отождествляем с Монтеスキю. И такого Шарлюса на страницах прустовской эпопеи нет. Теперь на смену салонному поэту пришел новый прототип.

Это уже упоминавшийся нами барон (и вот почему Шарлюс — «барон»!) Альбер-Агапий Доазан (1840—1907), с которым Пруст познакомился у г-жи Обернон, сестры барона. Современники отмечали антипатичные черты в его облике — непомерную тучность, одутловатое лицо, покрытое красными пятнами, навощенные, выкрашенные в черное усики и т. п. (таким описал барона известный портретист Жак-Эмиль Бланш). Андре Жид безошибочно узнал Доазана в облике Шарлюса (см. его письмо Прусту от 14 июня 1914 г.).

В письме г-же Штраус (3 июня 1914 г.) Пруст заметил, что хотел в своей книге противопоставить «доазановского Шарлюса Свану-Аасу». Это противопоставление реализуется прежде всего на портретном уровне. Мы помним, что внешность Свана в книге Пруста описывается редко, бегло и очень сдержанно, без выявления каких-то характерологических черт и тем более — без иронических, саркастических, гротескных заострений. Внешность Свана — по меньшей мере нейтральна. В ней неназойливо выявлены симпатичные черты, а портрет стареющего и больного Свана дан с глубоким сочувствием и даже скрытой болью.

Совершенно иначе описывается внешность Шарлюса. Можно сказать, что отношение автора к барону все время меняется, чему соответствуют и многочисленные описания его внешности. Отношение это как бы описывает некую кривую. Еще точнее — перед читателем две кривые, соответствующие отношению к Шарлюсу автора, с одной

стороны, и Рассказчика как персонажа, с другой. Иногда эти кривые значительно отдаляются друг от друга, в других случаях сближаются, соприкасаются, почти сливаются. При этом тональность отношения, его, так сказать, оценочная доминанта может менять свою «принадлежность»: то автор более резок и бескомпромиссен в оценке этого персонажа, его внешности и опять-таки чисто внешнего поведения (это, как правило, — холодный и потому критический взгляд автора), то становится более толерантным, стараясь понять, а потому и в чем-то оправдать барона, в то время как впечатления героя-Рассказчика, как более непосредственные и зависящие прежде всего от внешнего вида и поведения Шарлюса, но также и от настроения героя или Рассказчика, могут становиться более критическими, даже разоблачительными.

Заметим попутно, подробно на этом не останавливаясь и даже, быть может, оставляя этот вопрос за пределами нашей работы, что в книге Пруста с разной степенью отчетливости и настойчивости присутствуют три оценочных позиции — автора, героя и Рассказчика; их сочлененность или разъединенность в разных томах «Поисков утраченного времени» различна, но это — особая тема.

Шарлюс присутствует во всех томах эпопеи Пруста, но приобретает в ней одно из центральных мест не сразу. Это и понятно: пока герой-Рассказчик еще ребенок, на худой конец подросток, он не имеет возможности встречаться с бароном, тем более его внимательно рассматривать (а как мы уже не раз говорили, герой Пруста, при всем его участии в действии, в развертывании сюжета, — прежде всего наблюдатель). В Бальбеке герой уже слышит рассказы своего друга Сен-Лу о его аристократическом дяде, оригинале и снобе, законодателе мод (что, как мы понимаем, уже относится к прошлому), но первая их встреча, около казино, ставит Рассказчика в тупик, он лишь отмечает некоторые странности даже не во внешности, а в поведении незнакомца, беззастенчиво его рассматривающего. «Я шел один в отель мимо казино, — вспоминает герой, — и вдруг почувствовал, что кто-то на меня смотрит вблизи. Я обернулся и увидел мужчину лет сорока, очень высокого и довольно плотного, с очень черными усами, — нервно похлопывая тросточкой по брюкам, он не спускал с меня глаз, расширившихся от пристальности. По временам их просверливал и вдоль и поперек чрезвычайно живой взгляд — так смотрит на незнакомца человек, почему-либо наведенный им на мысли, которые никому другому не пришли бы в голову: на-

пример, сумасшедший или шпион. Бросив на меня последний взгляд, дерзкий и вместе с тем осторожный, глубокий и быстрый, точно выстрел, — так стреляют перед тем, как броситься бежать, — он огляделся по сторонам, внезапно принял рассеянный и надменный вид, круто повернулся и начал читать афишу, что-то напевая и поправляя пышную розу в петлице» (II, 355—356). Повадки неизвестного показали герою подозрительными; «Я подумал, что это гостиничный жулик, что он, может быть, уже несколько дней следит за бабушкой и за мной, чтобы нас ограбить, и сейчас убедился, что я понял, зачем он меня караулит; быть может, только для того, чтобы сбить меня с толку, он и старался, переменяя позу, изобразить рассеянность и безучастность, но он так резко это подчеркивал, что казалось, будто он задался целью не только усыпить мою бдительность, но и отомстить за обиду, которую я нечаянно ему причинил, не столько создать впечатление, что он меня не видит, сколько показать, что я ничтожество, на которое не стоит обращать внимание. Он вызывающе выпячивал грудь, поджимал губы, подкручивал усы, а в его взгляде было что-то глубоко равнодушное, недоброе, почти оскорбительное. Словом, выражение лица у него было до того странное, что я принимал его то за вора, то за душевнобольного) А его костюм, с иголочки, был несравненно строже и несравненно проще, чем у всех бальбекских купальщиков» (II, 356—357). Здесь герой еще не знает, кто этот странный, явно обращающий на себя внимание господин, и как объяснить его откровенное рассматривание молодого человека. Но вскоре происходит знакомство.

Облик и повадки Шарлюса обнаруживают, выявляют себя постепенно — из мелких черточек и деталей (и скорее манеры вести себя, а не манеры одеваться), черточек и деталей подчас странных, противоречащих одно другому (например, женственность и одновременно подчеркнутая мужественность и т. п.). При первом «выходе на сцену» Шарлюса в этом элегантно, изысканно одетом и соответствующе ведущем себя человеке, человеке безусловно светском, еще очень мало от Доазана; это, скорее, Монтекью с портретов Люсьена Дусе (1879) и Джованни Больдини (1897), который мы уже упоминали. Поэтому первое появление Шарлюса — в Тансонвиле (в первой части первого тома) не сопровождается развернутым портретом (только выпученные глаза, пристально рассматривающие незнакомого подростка; этот пронизывающий взгляд будет затем неоднократно отмечен).

В третьем томе и особенно в следующих облик Шарлюса претерпевает существенные изменения. Можно сказать, что из Монтеस्कью он постепенно и со все нарастающим ускорением превращается в Доазана — неопрятного толстяка со странными, вызывающими манерами. Идя за прототипом, Пруст заставляет Шарлюса заметно постареть. «В Париже, — повествует Рассказчик, — где я видел его только на вечерах, неподвижного, в черном фраке, плотно облегавшем его фигуру, державшегося прямо ради того, чтобы сохранять горделивую осанку, ради того, чтобы производить впечатление, ради того, чтобы оттенять свой дар красноречия, я не замечал, как он постарел. Сейчас, когда он в светлом дорожном костюме, в котором он казался толще, шел вразвалку, вихляя животиком и виляя задом, являвшим собой как бы некий символ, беспощадный дневной свет, падая на его подкрашенные губы, на припудренный подбородок, где пудра держалась благодаря кольдкрему, на кончик носа, на черные-черные усы, никак не гармонировавшие с седеющей шевелюрой, обнажал то, что при свете искусственном создавало бы впечатление свежести и молодости» (IV, 3100. Шарлюс цепляется за давно ушедшую молодость, он говорит герою «мне за сорок» (V, 346), хотя на самом деле ему уже больше шестидесяти.

Четвертый том эпопеи Пруста — это поистине «том Шарлюса». Как известно, в окончательном виде том открывается специальной частью, в которой дано длинное описание порочных склонностей барона, его взаимоотношений с жилетником Жюпьеном, взаимоотношений, у которых — и с сюжетной, и с «идеологической» точек зрения — будут далеко идущие продолжения. Первоначально же первая часть тома составляла заключение тома третьего и носила название «Содом и Гоморра». Перенос этой части в четвертый том вполне логичен: она именно открывает большой раздел, посвященный Шарлюсу. Это не значит, что барон отсутствует в предыдущем томе («У Германтов»), даже напротив, как раз там мы находим яркую сцену посещения героем Шарлюса, когда странности характера, неординарные манеры и пристрастия этого персонажа обнаруживаются со всей определенностью и ясностью, но еще не вполне осознаются Рассказчиком.

Третий том в его окончательной редакции завершается посещением героем герцогов Германтских (куда приходит и Сван, постаревший и

больной), которые собираются на прием к своим кузенам. Прием этот описан в следующем томе, но ему предшествует уже упомянутая сцена Шарлюса с Жюпьеном. Хронологически она предшествует окончанию третьего тома, то есть сцене в особняке герцогов Германтских, но готовит саморазоблачение Шарлюса на приеме у принцев Германтских (композиционное решение стыка двух томов, третьего и четвертого, мы рассмотрим в своем месте).

Шарлюс в хронологической середине повествования (то есть в томах «У Германтов», «Содом и Гоморра» и «Пленница») — это уже во многом новый персонаж. Здесь он твердо усвоил манеры Доазана и — особенно — его внешность. Видимо, путем тонкого стилистического (в том числе лексического) анализа можно выявить этапы перехода от Монтескью к Доазану. Переход этот постепенен, но знает и свои рубежи, что отмечается в восприятии Рассказчика.

Герой отмечает тучность и неопрятность Шарлюса, который к тому же стал теперь частенько появляться в сопровождении каких-то грязных бродяг. «Я заметил, — вспоминает Рассказчик, — что всем своим огромным телом на нас надвигается г-н де Шарлюс, волоча за собой помимо своего желания то ли бродягу, то ли нищего, которые теперь непременно выныривали при его появлении даже из пустынных на первый взгляд углов и на некотором расстоянии эскортировали это толстенное чудище, волоча, понятно, не по своей доброй воле, точно акула своего лодмана, — так не похожий на появившегося в первый год в Бальбеке высокомерного иностранца со строгим лицом, подчеркнута мужественного, так что теперь, в сопровождении своего сателлита, он показался мне планетой, движущейся по какой-то другой орбите, достигшей своей высшей точки, или же больным, которого болезнь поглотила всего, между тем как несколько лет назад все это у него началось с маленького прыщика, который он до времени ловко скрывал и о злокачественности которого никто не догадывался» (V, 238). Сомнительные и нечистоплотные спутники Шарлюса как бы бросают на него самого некий отблеск, преобразуют этого некогда элегантного денди в уродливое подобие клошара. Получается так, что изменение внешнего облика барона сближает его с бродягами, делает его похожим на них, но одновременно общение с ними (если, конечно, такое общение действительно есть, а не является неким символом падения Шарлюса) меняет и само обличье барона.

Вместе с тем, постарев, растолстев и опустившись, Шарлюс не меняет ни своей манеры вести себя в обществе, ни определенных забот о своей внешности. Он продолжает пудриться, румянить щеки, подкрашивать губы. «Непременно три раза в неделю, — рассказывает Пруст, — пассажиры, теснившиеся в залах ожидания или на западной платформе Донсьера, видели, как проходил плотный мужчина, седой, с черными усами, с подкрашенными губами, причем в конце сезона слой губной помады был у него не так заметен, как летом, когда при ярком освещении она казалась кровавой и таяла от жары» (IV, 520). Путешественники в дачном поезде видят, что вместе с ними сидит «этот таинственный накрашенный человек с брюшком, похожий на какую-то подозрительную экзотическую шкатулку, странно пахнущую плодами, позывающими на тошноту при одной мысли, что вы их станете есть» (IV, 525). При своей специфической заботе о внешности Шарлюс подкрашивает и ресницы (см.: IV, 551).

Путем постепенного нагнетания и усиления этих внешних, столь бросающихся в глаза черт барона, Пруст все с большей определенностью и недвусмысленностью начинает указывать на сексуальные отклонения Шарлюса, рисуя их признаки прежде всего через его внешний облик. Стараясь скрыть свою порочность, Шарлюс, напротив, выставляет ее напоказ. «Всевозможные компромиссы, к которым он был вынужден прибегать, — пишет Пруст, — необходимость потворствовать своим пристрастиям и держать их в тайне — все это в конце концов привело к тому, что на его лице выступило именно то, что он пытался скрыть: распутная жизнь как следствие нравственного падения. Какова бы ни была причина такого падения, оно угадывалась легко, оттого что быстро материализуется и распространяется по лицу, главным образом по щекам и вокруг глаз, с такой же физической наглядностью, с какой разливается охровая желтизна при болезни печени или отвратительные красные пятна при кожной болезни. Оно распространяется не только по щекам или, вернее, по отвислостям подкрашенного лица, но и по груди с выпуклостями, как у женщин, по толстому заду этого тела, за которым уже не следят, тела, полноту которого выставил теперь напоказ растекшийся, как масло, порок, который в прежнее время так глубоко запрятывал в тайник, неведомый даже ему самому, барон де Шарлюс» (V, 242—243).

Уже раньше Шарлюс напоминал Рассказчику женщину (ср.: IV, 367—368), но на первых порах это не обращало на себя внимания,

проскальзывало в его облике мимолетно, едва заметно, потому что не соединялось — в сознании Рассказчика — со специфичной порочно-стью персонажа. Однако в четвертом томе все, как говорится, становится на свои места. Мы помним, что в романе «У Германтов» Шарлюс своим поведением несколько озадачивает героя; в «Содоме и Гоморре» уже не остается никаких сомнений в порочных наклонностях барона. В описании приема у принцев Германтских как небольшие зарисовки, брошенные мимоходом замечания, так и достаточно развернутые микросцены собирают по кусочкам, по отдельным деталям целостный и цельный облик Шарлюса, как того персонажа, о котором Пруст писал когда-то Альфреду Валлету, опасаясь, что появление в книге Шарлюса может вызвать литературный скандал, наверняка не понравится друзьям автора.

В этом томе («Содом и Гоморра»), в первой его главе, наблюдения героя за Шарлюсом, фиксация его повадок, манеры говорить, одеваться и т. д. превращается в целый трактат о половых извращениях (см.: IV, 22—43), этих своеобразных «кентаврах», как называет их Пруст. Эта двойственность Шарлюса открывается Рассказчику не сразу, но вдруг: «В Шарлюсе жило другое существо, и этим он отличался от других людей — так кентавр соединяет в себе человека и лошадь, — другое существо составляло с Шарлюсом единое целое, а я этого не замечал. Теперь отвлеченное воплотилось, постигнутое мной существо наконец утратило способность оставаться невидимым, превращение Шарлюса в новую личность достигло такой полноты, что не только быстрая смена выражений его лица, изменения его голоса, но и все высокое и низкое, что проявилось в его отношении ко мне, все, что до сих пор казалось мне непоследовательным, вдруг стало понятно, вдруг прояснилось <...>. Он представлял собой натуру, менее противоречивую, чем это могло показаться: идеалом таких людей является мужество именно потому, что темперамент у них женский и на мужчин они похожи только внешне» (IV, 22). «Кентавризм» половых извращенцев заставляет некоторых из них создавать себе — для общения — как бы два общества, в каждом из которых они чувствуют себя в своей тарелке, но играют, естественно, разные роли. Гомосексуалисты образуют как бы своеобразные масонские ложи, они моментально распознают друг друга, легко находят общий язык, и подобно другим изгоям составляют мощную силу.

В следующей части (или главе) «Содома и Гоморры» Шарлюс показан «в деле». В пространной сцене приема у принцев Германтских Пруст создает множество микроситуаций, в которых подлинная сущность барона становится особенно очевидной. Отметим, что в случае Шарлюса в значительно большей мере, чем в случае Свана, раскрытие характера персонажа происходит благодаря той или иной ситуации, в которой персонаж оказывается. Пруст мастерски «подстраивает» Шарлюсу такие ситуации, в которых он не может не обнаружить себя. Пруст как бы ловит Шарлюса, причем, ловит таким образом, что сам барон не сразу осознает, а чаще вообще не осознает, что выдал себя.

Эволюция образа Шарлюса, как ее изображает Пруст, ведет к тому, что тот либо совершенно теряет бдительность (вообще ему свойственную) либо уже не хочет, да и не может скрываться. Это изображено в «Пленнице», где подробно рассказано о взаимоотношениях Шарлюса со скрипачем Морелем. Эта тема имеет двойное назначение. Во-первых, она входит как существенная составляющая в сюжет книги, являясь создателем ряда сюжетных ситуаций. Морель ухаживает, или, скорее, делает вид, что ухаживает за племянницей жилетника Жюпьена. Шарлюс всячески поощряет эти шаги скрипача, так как это привязывает Мореля к барону, который, в конце концов, выделяет девушке приличное приданое, а потом и удочеряет ее. Что касается Жюпьена, то он, как увидим, в конце прустовской эпопеи начинает играть совершенно особую роль в жизни Шарлюса. Но подробно описывая отношения барона и скрипача, Пруст подвергает тщательному анализу все признаки, все ломкие изгибы однополой любви. Тот квазинаучный трактат, которым открывается окончательная редакция «Содома и Гоморры», подкрепляется «конкретным примером» — взаимоотношениями Мореля и Шарлюса. Добавим, что Морель ведет в романе и свою «партию»: это и этапы его профессиональной карьеры, и карьеры тоже «профессиональной», но в совсем ином смысле — не как музыканта, а как объекта предосудительных стремлений окружающих; порвав с Шарлюсом, Морель начинает плыть по течению; так, на него обращает внимание принц Германтский (правда, это единственный эпизод в жизни принца — см.: IV, 568), в соответствующих наклонностях которого Шарлюс, между прочим, не сомневается (см.: V, 364), а затем и Робер де Сен-Лу, ближайший друг героя и муж Жильберты.

Повторим, в этих «срединных» томах прустовской эпопеи Шарлюс со всей очевидностью выдвигается на первый план. Именно здесь изобретательно и подробно описаны не только «новая» внешность барона, но и все его повадки, манера его поведения, вызывающая и бестактная. Шарлюс здесь неизменно заносчив, может быть дерзким (см.: V, 377), любит (и умеет) устраивать скандальные сцены (V, 351, 430 и др.), он способен «на дикие выходы» (IV, 73), поэтому он так легко ссорится с людьми (V, 274) и якобы любит драться на дуэли (IV, 560). Не мудрено, что к концу жизни он окончательно разрушает все свои общественные связи (см.: VII, 343), становясь маргиналом и изгоем.

Заметим попутно (тема эта требует более детального и всестороннего рассмотрения), что на трактовку образа Шарлюса у Пруста бесспорно оказало влияние знакомство писателя с произведениями Достоевского. Недаром именно здесь, в «срединных» томах эпопеи (а именно в «Пленнице»), мы находим пространное рассуждение Пруста (вложенное в уста героя) об авторе «Идиота» и «Братьев Карамазовых». «Все эти беспрестанно появляющиеся у него шуты, — пишет Пруст, — все эти Лебедевы, Карамазовы, Иволгины, [Снегиревы], это призрачное шествие представляет собою более фантастическую породу людей, чем та, какую мы видим в «Ночном дозоре» Рембрандта. Герои Достоевского фантастичны именно так, как фантастичны герои Рембрандта, благодаря одинаковому освещению, сходству в одежде, и, по видимости, заурядны. Но эти образы полны глубокой жизненной правды, и создать их мог только Достоевский. Сначала кажется, что таких шутов не существует, как не существует некоторых персонажей античной комедии, и вместе с тем сколько в них открывается подсмотренных в жизни душевных качеств! Меня раздражает торжественная манера, в какой говорят и пишут о Достоевском. Вы обращали внимание на то, какую роль играют у этих его персонажей самолюбие и гордость? Можно подумать, что для Достоевского, кроме любви и самой дикой ненависти, доброты и предательства, робости и заносчивости, других состояний духа у человека не существует» (V, 452—453).

(Следует отметить в скобках, что ни в одном известном нам издании «Пленницы» — ни в издании Пера Кларака и Андре Ферре (1954), ни в издании Жана Мийи (1984), ни Тьерри Лаже

(1987), ни Пьера-Эдмона Робера (1988) — не дано верного чтения фамилии персонажа Достоевского «Снегирев». У Пруста ошибочно написано (или ошибочно же прочтено издателями) «Сегрев». Комментаторы не дали себе труда понять и объяснить опisku Пруста. Наши переводчики — А. А. Франковский и Н. М. Любимов, — естественно, не найдя такого персонажа у Достоевского, просто опустили это имя).

У Шарлюса — в изображении Пруста — его показное шутовство во многом объясняется перечисленными выше движениями души — любовью и ненавистью, добротой и предательством, робостью и заносчивостью, причем все эти антонимические состояния неразрывно друг с другом связаны.

Не раз отмечалось, что книга Пруста насквозь иронична (это не значит, что в ней нет лиричных, задушевных, даже сентиментальных пассажей). Не без иронии относится герой-Рассказчик и к отдельным черточкам в облике, в характере своих родителей, бабушки, тем более — тетки Леонии, служанки Франсуазы, приживалки Евлалии, кюре из Комбре и многих других персонажей. Но это все — то окружение героя, о котором говорила Анна Ахматова, что мы уже упоминали. То есть, тут перед нами — добрая, точнее, добродушная ирония — незлобивое подсмеивание над странностями и слабостями людей, Рассказчику близких, составляющих часть его каждодневного человеческого бытия. Сюда же можно отнести и Свана, хотя известная дистанция между ним и Рассказчиком никогда не бывает преодолена. В известной мере таково же отношение героя и к Роберу де Сен-Лу, к герцогине Германтской и ее мужу (отчасти), хотя здесь дистанция, конечно же, еще более значительна.

Но Пруста не без основания считают также ярким сатириком (чему посвящено несколько внушительных монографий). И тут мы должны провести резкую грань между персонажами, по поводу которых писатель может позволить себе добрую иронию, и теми, кто изображен сатирически, с подчеркнутым сарказмом. К последним отнесем Леграндена, жителя Комбре, чету Вердюренов и многих посетителей их кланчика (например, профессора Бришо, доктора Котара и его жену и т. д.), отчасти друга героя Блока, дипломата Норпуа и т. д.

В этом ряду барон де Шарлюс занимает как бы промежуточное место. Промежуточное потому, что отношение к нему Рассказчика ме-



няется, ибо этот центральный для всей эпопеи персонаж раскрывается перед героем постепенно. Он не то чтобы существенно меняется, он именно раскрывается постепенно, но неуклонно, обнаруживая с каждым разом все больше отрицательных черт характера (не говоря уже о присущем ему пороке, о чем Рассказчик, о чем мы уже говорили, догадывается не сразу). Но при этом Шарлюс не дан плоско, это персонаж многогранный и сложный, этим и объясняется сложное отношение к нему героя.

Один из излюбленных приемов Пруста при сатирическом изображении персонажа — это его яркая речевая характеристика. Если

речь матери или бабушки героя, речь Свана несут в себе несомненные индивидуализированные черты, но тем не менее никак стилистически не окрашены, по сути дела нейтральны, то иначе обстоит с речью Шарлюса. Примеров тому великое множество, но ограничимся только одним. Позволим себе дать два разных перевода одной и той же длинной тирады Шарлюса (на приеме у принцев Германтских). А. В. Федоров передал этот прустовский текст так: «Поверите ли, что этот дерзкий молодой человек, — сказал он, указывая на меня г-же де Сюржи, — спросил меня сейчас, насколько не заботясь о том, что этого рода нужды следует скрывать, буду ли я у г-жи де Сент-Эверт, то есть, по-моему, страдаю ли я расстройством желудка. Во всяком случае я постарался бы облегчить его в месте более комфортабельном, чем дом особы, которая, если мне память не изменяет, праздновала свое столетие, когда я начинал ездить в свет, — другими словами, не к ней. А все же кого другого было бы интереснее послушать, как не ее? Сколько воспоминаний об исторических событиях, виденных и пережитых за время Первой империи и Реставрации, сколько разных интимных историй, в которых, разумеется, не было ничего святого, но должно было быть много игривости, судя по ляжкам почтенной попрыгуньи, сохранившим свою легкость. Что мешает мне расспросить маркизу об этих увлекательных эпохах, — так это чувствительность моего обоняния. Достаточно уже одной близости этой дамы. Вдруг я говорю себе: “Ах! Боже мой, разрыли выгребную яму!” — оказывается, что маркиза, ради каких-нибудь пригласительных целей, просто раскрыла рот. А вы понимаете, что если бы я имел несчастье поехать к ней, то выгребная яма разрослась бы в ужасающую бочку с нечистотами. Однако имя у нее мистическое и всегда наводит меня на веселую мысль, хотя для нее-то самой пора веселья давно должна была бы пройти, — на мысль об этом глупом стихе, который называют “декадентским”: “— Ах, сколь резва была в тот день душа моя...” Но мне нужна резвость более чистоплотная». Перевод А. В. Федорова безусловно точен, но он вял и плосок (все-таки не скажем, что он буквален) и недостаточно воспроизводит экспрессию и стилистическую напряженность и даже озорство оригинала. Н. М. Любимов, чьим переводом мы в основном пользуемся, дал текст более заостренный, быть может, слишком яркий и резкий, но в целом передающий грубость и ерничество Шарлюса: «Можете себе представить: этот неделикатный молодой человек осмелился за-

дать мне вопрос, поеду ли я к маркизе де Сент-Эверт. Нет, слуга покорный, я в ее сент-эвертеп не ходок. Уж больно она сент-эвертлява. Правда, послушать ее крайне любопытно. Сколько у нее сохранилось воспоминаний, имеющих историческое значение, сколько впечатлений и переживаний, связанных с эпохой Первой империи и Реставрации, сколько она могла бы рассказать историй из своей личной жизни, — наверно, нескромных, если судить по не утратившим до сих пор своей упругости ляжкам этой сент-эвертячки! Но мне эта сент-эвертунья, сент-эвертушка, сент-эвертихвостка не по нутру. Я слишком чистопоптен, чтобы выносить ее дурно пахнущее и в переносном и в буквальном смысле общество. Когда она со мной говорит, прямо хоть зажимай нос. Как будто чистят сент-эвертыгребную яму. Ведь вы же понимаете, что если б я имел несчастье к ней поехать, то выгребная яма превратилась бы в громадную бочку с нечистотами. Имя у нее, однако, мистическое, и оно неизменно наводит меня на веселую мысль, хотя для нее самой пора веселья давно должна бы миновать, — на мысль о стихе, который принято считать “декадентским”: “Ах, молодо, ах, зелено тогда так было мне!..” Но я люблю зелень почище» (IV, 122). Конечно, эта отвратительная тирада плохо вяжется с представлением о Шарлюсе, распространенном в светских кругах, как об утонченном снобе, как о денди и человеке исключительно интеллигентном. Тут Пруст тонко показывает, что светская молва оказывается сильнее конкретных поступков персонажа. Маркиза де Сент-Эверт, слышавшая слова Шарлюса (причем, он произносил все это нарочно громки, чтобы маркиза все слышала, впрочем, как и многие другие гости принцев Германтских), конечно, рассержена и оскорблена, но такое поведение барона не меняет отношения к нему светского общества, не меняет по крайней мере на данном этапе эволюции этого персонажа. Полезно отметить, что в буржуазных кругах все оказывается иначе: наглое поведение Шарлюса (в романе «Пленница») на приеме у Вердюренов заканчивается скандалом и полным изгнанием его из «кланчика». Между тем, резкости и экстравагантные выходки Шарлюса не закрывают перед ним двери аристократических салонов. Более того, его вульгарность, почти не скрываемые пороки не мешают ему даже пользоваться успехом у женщин, представительниц высшей аристократии, душевно тонких и изысканных; здесь мы имеем в частности в виду очень лирично и взволнованно описанную Прустом искреннюю влюбленность в барона при-

нцессы Германтской (см.: IV, 138 и сл.), что не находит у Шарлюса, естественно, никакого отклика.

Поставив Шарлюса в центр повествования, Пруст и его герой-Рассказчик старается понять суть характера этого персонажа. Всем странностям, диким выходкам, грубости и — напротив — угодливости Шарлюса писатель находит две мотивировки. Главное, конечно, коренится в его порочности, которая на глубинном уровне связана с другим его качеством, другой, видимо, основной сущностью его натуры.

В большей мере, чем другие герои «Поисков», принадлежащих к роду Германтов, Шарлюс одержим сословной гордостью, аристократической спесью. Рассказчик не раз отмечает «аристократическую заносчивость» Шарлюса (см., напр., IV, 72), его «крайнее высокомерие» (V, 272) и т. д.; вот почему барон считает себя первым лицом в доме Германтов. С упоением и бесспорно со знанием дела говорит Шарлюс, и не раз, о своих аристократических корнях (см.: IV, 414—415, 420—421) и с явным удовольствием перечисляет свои титулы: «я еще и герцог Брабантский, дамуазо Монтаржи, принц Олеронский, Карансийский, Виареджойский и Дюнский» (IV, 409); к тому же ясно, и он это дает понять, что он упомянул не все титулы, на которые действительно имел право.

Эта уверенность в собственной исключительности как представителя аристократии самого высокого полета и позволяет Шарлюсу полагать, что ему все позволено, что он может почти открыто предаваться своим порокам, например, появляться в обществе не только скрипача Мореля (а их отношения ни для кого не секрет), но и простых лакеев, чью благосклонность он покупает разными способами, не будучи здесь чрезмерно щепитильным (см.: IV, 461—463; V, 267, 306).

Таким образом, в «срединных» томах «Поисков» Пруст дает очень подробный, продуманный и осмысленный социальный и психологический портрет этого персонажа и готовит его новое воплощение.



# *ПРИЛОЖЕНИЕ*

## *СЛАНЬИ О ПРУСЬЕ*



*Замок «подлинных» Германтов  
(Фото А. Д. Михайлова)*



## ПРЕДИСЛОВИЕ

Андрей Дмитриевич Михайлов любил французскую литературу страстно. По правде говоря, он вообще любил литературу. И живопись, и театр, и архитектуру.

За пятьдесят пять лет, прожитые с ним в счастливом браке, я имела возможность видеть, как он работает. Даже теперь я не знаю на самом деле, хорошо ли быть таким перфекционистом, каким был он. Или, может быть, позволить себе, при его огромных знаниях, быть немножко дилетантом или фантазером. Приведу пример, пока не обращаясь к этой книге в целом. У Дж. Голсуорси я обнаружила эпизод, просто совпадающий с книгой Пруста. Только Марселя зовут Джон Форсайт и эпизод несколько растянут. Маленький Джон не может заснуть, так как его не поцеловала на ночь мама. Он терпеливо, но все-таки нервно ждет. Ночные страхи одолевают ребенка. Но наконец мама приходит, и отец позволяет Джону заснуть в ее постели. Но есть и другие переключки. Ведь и суховатый Соме Форсайт женится на француженке, дочь называет Флер и убивает его падающая из окна картина (вспомним смерть Бергота перед картиной Вермеера). Флер приходит к влюбленному в нее литератору с одной мыслью: «Я буду парижанкой — как у Пруста». Входя к влюбленному в нее Уилфриду, она думает: «Так вот как это бывает? “Du côté de chez Swann”». Посредственный литератор Уолтер Нейзинг пишет (как сообщает нам Голсуорси) то похоже на стихи Шелли, а «иногда — на прозу Марселя Пруста».

То есть люди жили «по Прусту», подражали его героям. Пруст покорял сердца самых обычных англичан. И я предложила Андрею Дмитриевичу сделать доклад о Голсуорси и Прусте. «Но ведь тогда нужно прочесть все письма Голсуорси», — возразил он. «Письма Голсуорси, — удивилась я, — но зачем?» — «А вдруг там упоминается Пруст?»

Итак, письма. Андрей Дмитриевич приобретал по очереди все тома «Correspondence» Марселя Пруста. И, разумеется, их прочитывал. Выборочно несколько томов писем готовились им с Е. П. Гречаной

как переводчиком для издания в серии «Литературные памятники». Но Елена Гречаная уехала, Андрей Дмитриевич умер. Поэтому полностью был подготовлен лишь первый том «Писем». Но сохранилось общее Предисловие А. Д. Михайлова к «Письмам Пруста». Это небольшое по объему Предисловие помещено в настоящем сборнике. Как пишет Андрей Дмитриевич о Прусте, «переписка заменяла ему встречи с друзьями, коллегами, издателями. Вот почему эпистолярное наследие Пруста столь велико». Из этой небольшой заметки А. Д. Михайлова мы однако узнаем о Прусте многое: кто были его друзьями в этот период, узнаем формирование литературных и художественных интересов юного Пруста, его интерес к Джону Раскину, даже его политические взгляды на Дело Дрейфуса, на Балканский кризис и на другое.

Был ли Марсель Пруст любимым писателем Андрея Дмитриевича Михайлова? На этот вопрос ответить не так легко. Безусловно, его самым любимым (и он часто декларировал это) был легкий с первого взгляда, и изящный, и где-то неуловимый Проспер Мериме. В дневниковых записях Михайлова, сделанных за несколько недель до смерти, намечен план исследований на будущий 2010 год. Это исследование структуры новелл Мериме: «Как они сделаны?»

Но Пруст его притягивал. Осмелюсь предположить, что, пытаясь разгадать тайны психологии юного Марселя, Андрей Дмитриевич пытался разгадать себя. Во всяком случае, читая дневники моего мужа после его смерти (а он вел их с девяти лет до семидесятидевятiletнего возраста), я вижу у юного Андрея те же необычные реакции, то же отношение к влюбленности и к людям (странные письма к девушкам о том, что они должны расстаться, и эти письма написаны, напротив, в ожидании их любовных признаний), ту же страстную любовь к искусству и литературе, которые мы находим у юного бесфамильного Марселя.

Андрея Дмитриевича интересовали имена героев Пруста. На конференции по ономастике в Екатеринбурге он делает интересный доклад об именах «Поисков утраченного времени» в связи с балетом П. Чайковского «Лебединое озеро». Пруст не просто называет героя Сван, то есть 'лебедь'. Он — Сванн, то есть как бы и лебедь, и нет. Одетта де Креси первоначально носила имя Кармен. Но это было слишком прозрачно и немного банально (напомним, что Пруст переписывал

сывался со светской дамой госпожой Шраусс (Стросс), вдовой Бизе). Одетта Чайковского раздваивается на Одилию (зло) и Одетту (добро). Раздваивается и Одетта де Креси, если проследить всю ее историю по роману.

Но А. Д. Михайлов со свойственным ему педантизмом и перфекционизмом начинает с выяснения того, почему герой первого (и незавершенного) романа Пруста получает имя Жан Сантей. Не пересказывая статью, помещенную в настоящем сборнике, скажу, что А. Д. Михайлов останавливается на том, что имя героя восходит к имени поэта-парижанина Жана Сантейя, родившегося в 1630 году. Как пишет исследователь, «Сантей был очень популярен и как официальный поэт, и как остро слов, и как завсегдатай салонов, литературных кафе и просто кабачков. Он сам творил о себе легенду, добавляя к своему облику поэта и человека все новые штрихи».

Хотя Андрей Дмитриевич Михайлов и говорит о Прусте, что тот, сам этого не сознавая, «пишет всю жизнь одну большую книгу», он также многие годы как бы оглядывался кругом Пруста и посвятил немало времени прустовскому окружению — как в жизни, так и в творчестве. И вот в начале XX века Пруст начинает работать над книгой «Против Сент-Бёва». При жизни писателя эта книга издана не была. Ее первое издание вышло в 1954 году. Чем же так раззадорил молодого Пруста очень популярный не только в свое время, но и потом критик Шарль-Огюстен Сент-Бёв (1804—1869), к тому же и довольно давно умерший?

Честно говоря, кажется, что эта книга написана сегодня, настолько она злободневна и актуальна. Дело в том, что Сент-Бёв стал если не создателем, то в во многом наиболее значительным представителем так называемого «биографического метода» в литературоведении. Как пишет А. Д. Михайлов в помещенной в этом сборнике статье, «почти все особенности творчества того или иного писателя он истолковывал, исходя из тщательно собранных и детально изученных фактов его биографии, понимая последнее достаточно широко — как результат социального происхождения, как отражение воспитания, окружавшей писателя среды, его темперамента, черт характера, наклонностей, пристрастий и т. д.». Итак, заключает Михайлов, «налет позитивизма был в статьях Сент-Бёва неистребим». Для Пруста же искусство, творчество было боговдохновенно. Хотя истинные шедевры не умирают, они несут лю-

дям некую благую весть, ни о каком «социальном заказе» не может быть и речи.

В сборник включена и небольшая статья А. Д. Михайлова «Обретение Пруста». Здесь исследователь подробно рассказывает о русских изданиях Пруста последних лет, а наиболее подробно — о своей совместной двадцатилетней работе над изданием Пруста с нашим известнейшим переводчиком Николаем Михайловичем Любимовым (1912—1992). Родившийся в тихой провинциальной России, Н. М. Любимов по-своему был близок к Прусту и умел чувствовать провинциальную Францию. Андрей Дмитриевич подробно описывает творческий метод Любимова, в целом его принимая, но соглашаясь не всегда. Кончается статья горестными размышлениями о несовершенстве наших комментариев, о грубых ошибках многих современных переводчиков и комментаторов.

Именно по этому совместно с Н. М. Любимовым выполненному семитомному изданию Пруста (правда, последние части переведены уже другими) А. Д. Михайлов дает краткий, но полезный для читателя обзор ситуаций в романе «В поисках утраченного времени», но, главное, он представляет очень емкую характеристику персонажей романа и их размещение по томам любимовского издания (эти тома обозначены просто как тома 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7). Статья называется «“В поисках утраченного времени”: персонажи».

Перед читателем здесь проходят Марсель, герой романа, Шарль Сван, Одетта де Креси, Жильберта Сван, дочь ее и Свана, литератор Бергот, художник Эльстир, герцогиня Германтская, ее муж Базен, его кузен принц Германтский и его жена-красавица принцесса Германтская, урожденная принцесса Баварская, очень ярко обрисованный и концептуально важный брат герцога Германтского барон Паламед Шарлюс, маркиз Робер де Сен-Лу, близкий друг героя, женившийся на Жильберте Сван.

Это аристократы. Но в романе обрисованы и буржуа, или, скажем, «третье сословие». Это очень образованный и красивый молодой еврей Альбер Блок, это возлюбленная героя Альбертина Симоне, портрет которой демонстрирует то, как Пруст видит женщин: весьма негативно, хотя они и обсуждают романы Достоевского. Наконец, это буржуазный салон Вердюренов. «Верные» его посетители обычно изображаются в нашем литературоведении крайне негативно, хотя если присмотреться,

то с сегодняшней точки зрения это — творческая интеллигенция высокого полета. Это профессор Котар, пианист Шарль Морель, художник Эльстир, знаменитый писатель Бергот. Правда, сюда приходит и содержанка Одетта де Креси, сюда же герой приводит Альбертину, с которой он не мог бы показаться в великосветских кругах.

Анализ персонажей «В поисках утраченного времени» продолжается и в другой статье А. Д. Михайлова, помещенной в настоящем сборнике. Название ее «Еще кое-что о персонажах “В поисках утраченного времени”». Если в статье, о которой говорилось выше, герои романа проходят как бы чередой, как портреты-персонажи в каком-нибудь старом фильме, то эта статья, напротив, представляет нам ее героев крупным планом. В романе Пруста как будто бы очень много действующих лиц, даже слишком много, и их отношения, семейные и дружеские, и запомнить трудно; но в этой статье А. Д. Михайлова говорится о противоположном: об одиночестве. По его мнению, герой, вроде бы окруженный толпой родных, «девушек в цвету», светскими знакомыми и знакомыми родителей, по сути, одинок, почему-то живущая в его доме Альбертина бесконечно от него далека и к тому же жива, светские знакомые в основном ограничиваются пустой беседой, только искусство еще привязывает его к жизни, но и это он понимает, только состарившись, в конце романа. Однако большая часть этой статьи посвящена другому одинокому герою — Шарлю Свану. Андрей Дмитриевич подчеркивает, что, в сущности, мы ничего не узнаем о юности Свана, его образовании (но не о его образованности!), о его ранних увлечениях, даже о его жизни с женой Одеттой, даже об его отношениях с дочерью.

Еще более подробно одинокая жизнь Шарля Свана описана Андреем Дмитриевичем в следующей статье сборника. Это «Шесть воплощений Шарля Свана» (здесь автор принимает написание имени героя через два «н»). А. Д. Михайлов здесь описывает и возможных прототипов Свана. Их было несколько, и Михайлов прослеживает, к какому из них был близок Сван в каждом из воплощений. Первый облик героя увиден глазами героя-подростка в родном провинциальном Комбре. Сам Сван и его имя Тансонвиль, очерченное изгородью из боярышника, окутаны для героя некоторой таинственностью, а его родители, к которым Сван приходит почти ежевечерне в гости, не очень-то верят в его высокие светские связи.

Второй облик описан несколько небрежно. Мы узнаем лишь о каких-то любовных авантюрах Свана, впрочем не очень ясных и неразборчивых.

Третье воплощение Свана — это страстная любовь к Одетте де Креси. Цитируем А. Д. Михайлова: «Если вернуться к символике лебедя, то можно сказать, что Сван — это Зевс, полюбивший Леду (Одетту) и принявший облик птицы. Став лебедем, Зевс перестает быть богом, как бы приближается к простому смертному. В таком качестве для Свана это явный шаг назад, это опускание по социальной и интеллектуальной лестнице».

Скажу, что читать это жене Андрея Дмитриевича и приятно, и очень грустно. В жене он прежде всего ценил не только привлекательность, но и профессионализм; поэтому наш брак был счастливым.

Четвертый Сванн — это муж Одетты, отец Жильберты, хозяин салона, в котором главенствует его жена. В свете он теперь бывает редко, а дом их посещает общество смешанное.

В пятом воплощении на челе Свана уже начертана смерть, и он стремительно меняется на светском приеме прямо на глазах у героя.

В последнем своем воплощении Сван угасает тихо и незаметно. Он не мог умереть так картинно, как Бергот. Он все-таки остался лебедем, прекрасной и благородной птицей.

Если в предыдущих статьях сборника А. Д. Михайлов рассказывал в основном о главных персонажах романной эпопеи Марселя Пруста и лишь коротко обрисовывал основной набор персонажей, то в статье «У Германтов» (а этот том он считает центром прустовского повествования) Марсель переходит от юношеских воспоминаний к настоящей жизни уже взрослого юноши. И если раньше, как считает А. Д. Михайлов, жизнь вела его «по направлению к Свану», то теперь линия его жизни уже шла «в сторону Германтов».

Многие читатели Пруста полагали и полагают, что фамилия «Германт» Прустом придумана. Но А. Д. Михайлов показывает в этой статье, как долго Пруст искал подходящую аристократическую фамилию, советовался с друзьями, смотрел старинные издания. Пруст эту фамилию не выдумал. Его знакомый, виконт Франсуа де Парис (1875—1958), впоследствии маркиз, владел замком, построенным в начале XVII века в земле «Бри», известной своим сыром. Этот замок носил название «Германт»; он долго переходил от отца к сыну, пока

мужская линия семьи не пресеклась со смертью Луи Прунда, графа Германтского (1775—1800). Во времена Пруста новые владельцы замка этого титула уже не имели. Но есть еще и другая концепция. Некоторые прустоведы считают, что это имя навеяно оперой Рихарда Вагнера «Парсифаль» (1882), одним из центральных героев которой является старый рыцарь Гурнеманц.

Хочу сообщить читателям, что Андрей Дмитриевич видел реальный замок Германтов (фотография его помещена в настоящем сборнике), специально поехав к нему; он был мрачен, закрыт, недоступен для осмотра, и на воротах висел замок.

В романе «У Германтов» сплетаются две линии: знакомство героя с самыми аристократическими семьями, некоторое разочарование в них и окончание линии чистой провинциальной юности, которую знаменует прекрасная сцена смерти бабушки.

Можно подумать, однако, что Пруст как писатель, такой, каким он нам видится из предыдущего описания, был одинок, подобно «Слову о полку Игореве» в представлении Александра Сергеевича Пушкина, писавшего: «“Слово о полку Игореве” возвышается уединенным памятником в пустыне нашей древней словесности» (здесь можно заменить на «в пустыне западноевропейской словесности»). Нет, в это время творили ровесники Пруста — весьма значительные и прославленные фигуры. В письмах он упоминал их, но в романе о них не говорится. Поэтому статьи о них А. Д. Михайлова мы помещаем в настоящий сборник. Это Морис Метерлинк (1862—1949), Эдмон Ростан (1868—1918) и Пьер Луис (1870—1925, т. е. практически почти полный современник Марселя Пруста).

Но, предворяя знакомство с этими его статьями, хочу сказать о странной разнице в российской судьбе западноевропейских писателей и драматургов конца XIX — начала XX века. Марсель Пруст долго числился в «негативной» связке нашей критики: то в компании Джойса и Кафки, то в компании Кафки и Камю и т. д. Но в то же время российские зрители бешено аплодировали монологу: «Дорогу гвардейцам гасконским!» (кстати, слова «Мы все под полуденным солнцем и с солнцем в крови рождены» добавлены переводчицей Ростана Татьяной Львовной Щепкиной-Куперник), с волнением следили за судьбой Сирано де Бержерака. По-моему, всех детей водили на «Синюю птицу», и это считалось необходимым элементом культуры. Пьер Луис

был очень популярен у нас в предреволюционный период, потом его несколько забыли, но уж никак не ругали.

Жизнь Мориса Метерлинка, бельгийца по рождению, не была трагической, хотя основной темой его произведений всегда была смерть, некая неразгаданная тайна (кроме «Синей птицы», конечно), красивое историческое прошлое. Будучи бельгийцем по рождению, он переехал во Францию и купил себе старинное аббатство Сен-Вандриль в Нормандии. Мистическое соответствие жилища Метерлинка его пьесам хорошо впоследствии описал приезжавший к нему К. С. Станиславский. Именно с Метерлинком в первую очередь связывается представление о французском символизме; многие его пьесы стали знаменитыми («Принцесса Мален», «Пелеас и Мелисанда», «Слепые», «Смерть Тентажиля», «Монна Ванна» и другие). Метерлинк не опережал эпоху, как Пруст, он совпал с ее вкусом.

В пьесах Ростана любили пленительную средневековую экзотику, возвышенную чистоту чувств (например, популярнейшая «Принцесса Греза»), ценили прекрасно воссозданный образ незаурядного поэта и драматурга, гордого в своей одинокой бедности, остроумного и отчаянно смелого Эркюля Савиньена Сирано де Бержерака (1619—1655), хотя он не был гасконцем и не был влюблен в свою кузину. Недаром М. Горький писал А. П. Чехову: «Вот как надо жить — как Сирано».

Пьер Луис создал свою фамилию (Louys) из более простой — Louis, хотя и происходил из весьма древнего рода. Он рано включился в жизнь парижской артистической богемы. Пьер Луис вырос в атмосфере салонов, где главную роль играли представительницы слабого пола. Женится он на дочери поэта-парнасца Эредиа. Впрочем, вся жизнь его полна непрерывных и безоглядных любовных увлечений. Все его творчество — о любви, причем, с откровенно демонстрируемой эротикой. Как ни странно, эту тему оказалось легко развивать на древнегреческом материале, особенно тему лесбийской любви. Например, очень популярная и кажущаяся достоверной мистификация-подделка «Песни Билитис», роман «Афродита». Любовь для него, как пишет А. Д. Михайлов, «красива, эстетически значима и самоценна. Да, она также — страдание, гибель, смерть».

Что можно сказать об этих трех писателях? Они писали красиво, к тому же их пьесы украшались красивыми декорациями, красивыми

костюмами актеров. И это нравилось читающей и зрительской публике, под ногами которой уже дрожала земля от грохота Первой мировой войны. Но они этого не понимали или не хотели понимать.

А Пруст мучительно искал правду, обращаясь к душе современно-го ему человека, к его мечтам, иллюзиям и разочарованиям. По сути, «Обретенное время» — это страшный в своей жестокости роман.

Заканчивает сборник факсимильное воспроизведение тех тщательных (и многотысячных!) заметок, сделанных Андреем Дмитриевичем Михайловым во время работы над романом Марселя Пруста. Этот метод, эти заметки пусть будут уроком, поучением для молодых литературоведов, ищущих легкой и быстрой славы.

Он умер ровно три с половиной года тому назад, за два месяца до своего восьмидесятилетнего юбилея. И вот мы с нашей внучкой, Татьяной Александровной Михайловой, создали осенью 2011 года слайд-фильм с показом того, скольких своих книг — полностью авторских, а также книг с его предисловиями, комментариями — он уже не увидел. Оказалось — 29. И многие книги еще в печати.

Не хотелось бы, чтобы читатели этого сборника составили о нем мнение только как о прустоведе. Нет той сферы во французской (и не только французской!) литературе, которая не была бы им охвачена и исследована. Подобно Бальзаку и Прусту, он работал по ночам.

Хочется назвать только вышедший в последние годы его трехтомник «До Франсуа Вийона. До Марселя Пруста» (М.: Языки славянской культуры, 2011) и «От Франсуа Вийона до Марселя Пруста», т. I—II (М.: Языки славянской культуры, 2009, 2010). Эти книги несомненно войдут в золотой фонд нашего литературоведения.

Писать это Предисловие мне было нелегко. И трудно было писать «А. Д. Михайлов» о человеке, которого 55 лет я звала Андрюшей. Но вот более года тому назад я вдруг сопоставила «Бородино» М. Лермонтова и «Взятие редута» П. Мериме. Так появилась моя опубликованная статья «Шевардинский редут». Более того, готовя к печати его труды, в частности эту книгу, «Поэтика Пруста», для которой мы вместе подбирали иллюстрации, бродя по парижским набережным, я вдруг почувствовала некое озарение, мысли весьма смелые. Так появилась и моя книга «О чем на самом деле написал Марсель Пруст?» (М.: Языки славянской культуры, 2012), насколько не пересекающаяся ни с какими работами о Прусте Андрея.

Но все-таки кажется, что эти две работы мне были продиктованы им «оттуда».

В заключение хочу искренне поблагодарить академика Андрея Анатольевича Зализняка, давшего рекомендацию для публикации этой книги.

*Т. Николаева*

## ПИСЬМА ПРУСТА

В творческом наследии Пруста его письма принадлежит одно из важнейших мест. Не зная его переписки, нельзя понять ни человеческого облик писателя, ни его литературные и художественные вкусы, ни методы его работы, ни формирования и развертывания концепции и структуры его главной, а по сути дела, единственной книги — семитомного (условно) цикла романов «В поисках утраченного времени». Именно в письмах (а не при личном общении) Пруст обсуждал строение «Поисков», их внутренний смысл и т. д. Переписка с близкими друзьями — литератором Люсьеном Доде (сыном великого создателя «Тартарена»), композитором Ренальдо Аном, поэтом Фернаном Греггом, дипломатом Роббером де Бийи, с видными представителями литературы того времени — Морисом Барресом, Андре Жидом, Пьером Луисом, Роббером де Монтескью, Анатолем Франсом, Жаном Кокто, Полем Моранси — и многими другими друзьями и знакомыми Пруста открывает нам тайны творческого процесса: в этих письмах Пруст делился своими планами, иногда объяснял, как будет разворачиваться сюжет книги в уже написанных, но еще не опубликованных томах. Не приходится удивляться, что важнейшие сведения о творческой истории книги содержат письма Пруста к его издателям — Бернару Грассе, Гастону Галлимару, Жаку Ривьеру. Но также — светским дамам — г-же Штраус (вдова великого композитора Бизе) или г-же Шайкевич, русской по происхождению.

Почему письма играли в жизни Пруста такую первостепенную роль — понятно. Большую часть жизни Пруст тяжело болел (у него с юного возраста была астма), и это вынуждало его вести замкнутый образ жизни, редко выходить из дома, проводить не дни и даже не недели, а месяцы в постели. Переписка заменяла ему встречи с друзьями, коллегами, издателями. Вот почему эпистолярное наследие Пруста столь велико. Но опубликовано оно далеко не полностью. Дело в том, что очень многие письма писателя не сохранились, либо пока недоступны: они находятся в частных собраниях автографов и у наследников корреспондентов Пруста, которые отказываются предоставить их для

научного изучения и публикации. Считается, что нам известно не более четверти от общей суммы писем Пруста, им написанных. Но и эта четверть, рассыпанная по многим изданиям, насчитывает до семи тысяч писем писателя.

Изучать и издавать письма Пруста начали вскоре же после его столь ранней смерти (18 ноября 1922 г.). Так, в первом номере журнала «Нувель Ревю Франсез» за январь 1923 г. (номер был посвящен памяти Пруста) уже появились первые публикации. Авторы первых воспоминаний о писателе (хорошо его знавшие и с ним переписывавшиеся) включали в свои мемуарные книги имевшиеся в их распоряжении эпистолярные материалы. В 1930—1936 г. брат писателя доктор Роберт Пруст опубликовал в шести томах полное собрание известных к тому времени писем. Но это были, конечно, крохи. Затем поток публикаций не прекращался даже в годы войны и оккупации. Особенно много было напечатано после 1945 г. — письма к матери, принцессе Бибеско, Андре Жиду, Жаку Ривьеру, Ренальдо Ану, Франсуа Мориаку и т. д. В 1970—1993 г. американский прустовед Филипп Колб выпустил огромное собрание писем Пруста в 21 объемистом томе. И тут же в литературоведческих журналах и специальных изданиях стали появляться новые подборки неизвестных писем Пруста; одно довольно интересное письмо было обнаружено и напечатано в Москве (из фондов бывшей Библиотеки им. В. И. Ленина).

Первый том «Писем» Марселя Пруста охватывает ранние годы его жизни — 1879—1904 годы. На них приходится около полутора тысяч известных писем Пруста; отобрано около двухсот (сначала предполагалось вдвое больше и хронологические границы были иные: 1879—1911).

Эти письма ярко характеризуют формирование литературных и художественных интересов Пруста, круг чтения Пруста-подростка, его постепенное знакомство с серьезной литературой (тут было значительным влияние матери и бабушки), наконец — проникновение в литературные круги и светские салоны; в первом случае большую роль сыграла семья Альфонса Доде, с сыновьями которого, Леоном и Люсьеном, Пруст на протяжении многих лет поддерживал дружеские связи. Большое влияние на формирование Пруста-писателя оказало знакомство о общение с Анатолем Франсом и его окружением (семья де Кайаве), что также отражено в переписке.

В письмах определенное место отведено политическим интересам Пруста — кризису на Балканах и особенно делу Дрейфуса. Пруст был горячим защитником невинно оклеветанного и затем осужденного офицера, он участвовал в сборе подписей в защиту Дрейфуса (в частности, получил подпись Анатоля Франса), присутствовал на процессе Золя.

На эти годы приходится начало литературной деятельности Пруста. Сначала это были газетные заметки о тех или иных событиях светской или театральной жизни Парижа, затем небольшие рецензии на новые книги, особенно на стихотворные сборники представителей позднего символизма, наконец, небольшие очерки и рассказы, которые Пруст печатал в журналах. В 1896 г. они были собраны в книге «Утехы и дни», предисловие к которой написал А. Франс. В конце 90-х годов Пруст начал писать большой роман, который он не завершил, но который был своеобразной подготовкой к созданию его основного произведения. Работа над «Жаном Сантеем» (так называли его публикаторы в 1952 г.) также отражена в переписке Пруста. Наконец, на эти годы падает работа Пруста над изучением и переводом произведений видного английского философа и искусствоведа Джона Рескина; это тоже отразилось в письмах писателя.

Тем самым мы застаем Пруста накануне его главных творческих свершений.

## ПОЧЕМУ ЖАН САНТЕЙ?

(ОБ ИМЕНЕ ГЛАВНОГО ГЕРОЯ ПЕРВОГО РОМАНА МАРСЕЛЯ ПРУСТА)

Известно, что Пруст колебался, выбирая имя герою своего первого романа, романа, который не был им завершен и был опубликован только через тридцать лет после смерти писателя, в 1952 году. Эти колебания отразились в рукописи (B. N. n. a. fr. 16615—16616), где герой неизменно называется Жаном, но его патроним постоянно варьируется — то это Жан Франкёй (Fran-coeuil), то Жан Франтёй (Franteuil), то Жан Франкей (Francueil), то, наконец, Жан Сантёй (Santeuil). Возможно, в рукописи попадаются и другие варианты, например, неустойчивость написания последнего патронима — Santeuil и Santeul), но издатели их не указали (речь идет о единственном пока научном издании романа<sup>1</sup>), выбрав один как чаще остальных встречающийся, и этот вариант стал названием книги уже при первой, впрочем довольно несовершенной, ее публикации<sup>2</sup>. Мы, к сожалению, не знаем, насколько часто встречается именно этот вариант, не знаем также, какова вообще дистрибуция этих вариантов и какой из них хронологически первый. Впрочем, в исследовании, специально посвященном этому произведению Пруста, говорится, что имена героев меняются постоянно, чуть ли не на соседних страницах<sup>3</sup>. Думаем, это утверждение несколько поспешно и не вполне корректно, по крайней мере, нуждается в тщательной проверке: вполне может оказаться, что в связанных кусках текста (а рукопись книги в основном состоит из достаточно больших — от пяти-шести до сорока страниц — блоков последовательного текста) нет колебаний в номинации главного персонажа, а если они и есть, то являются результатом последующей правки, хронология которой совершенно неясна.

---

<sup>1</sup> Proust M. Jean Santeuil précédé de Les plaisirs et les jours. Edition établie par P. Clarac avec la collaboration d'Y. Sandre. Paris, 1971 (Bibliothèque de la Pléiade).

<sup>2</sup> См.: Proust M. Jean Santeuil. Edition établie par B. de Fallois. Préface d'A. Maurois. 3 vols. Paris, 1952.

<sup>3</sup> См.: Marc-Lipiansky M. La Naissance du Monde Proustien dans Jean Santeuil. Paris, 1974. P. 13.

Пруст в своей переписке нигде не называет героя романа по имени, в отличие от некоторых других персонажей<sup>4</sup>. Он и вообще пишет о своей работе над книгой крайне редко — матери<sup>5</sup>, близкому другу музыканту Рейнальдо Ану<sup>6</sup>, его родственнице Мери Нордлингер<sup>7</sup>. Творческая история этой книги изучена еще плохо, хотя о ней постоянно упоминается в большинстве посвященных писателю работ. О происхождении патронима центрального персонажа, как правило, не задумывались.

Лишь Жан-Ив Тадье коснулся этого вопроса; в своей капитальной биографии Пруста он высказал верное, с нашей точки зрения, предположение, что речь может идти о полузабытом поэте XVII столетия Жане Сантее, но тут же предпочел ему топонимы — название двух небольших деревень (обе называются Сантей), одна из которых находится в долине реки Виены (приток Уазы), северо-западнее Понтуаза, другая — относительно недалеко от Шартра (а следовательно, и от Илье), юго-восточнее этого города<sup>8</sup>.

Ход рассуждений Ж.-И. Тадье в общем верен: в художественном мире Пруста топонимы играли очень большую роль, они нередко давали имена персонажам (таковы Германты в «Поисках», Ревейоны в «Жане Сантее»).

Однако представляется, что имя поэта XVII века здесь явно предпочтительнее. Что, когда и откуда узнал о нем Пруст, что мы знаем о нем?

Жан-Батист Сантей<sup>9</sup> родился в Париже в 1630 году. Выходец из слоев зажиточной буржуазии, он был плоть от плоти этого города. Выбрав церковную карьеру, он очень рано, примерно в двадцать лет, стал каноником знаменитого монастыря (аббатства) Сен-Виктор, игравшего, как известно, заметную роль в жизни парижского университета. Сантей не имел священнического сана и далеко не всегда жил в монастыре. Он много времени проводил в городе, во дворцах вельмож,

---

<sup>4</sup> См., например: *Correspondance de Marcel Proust. Texte établi, présenté et annoté par Ph. Kolb.* Paris, 1976. Т. 2. Р. 214.

<sup>5</sup> *Ibid.* Р. 124, 137.

<sup>6</sup> *Ibid.* Р. 52, 118.

<sup>7</sup> *Ibid.* Р. 377.

<sup>8</sup> См.: *Tadié J.-Y. Marcel Proust: Biographie.* Paris, 1996. Р. 338.

<sup>9</sup> См. о нем: *Dictionnaire des lettres françaises: Le XVII<sup>e</sup> siècle.* Paris, 1996. Р. 1153; *Dictionnaire du Grand Siècle.* Paris, 1990. Р. 1406—1407.

от которых нередко получал щедрые вознаграждения за свои латинские стихи. Сантей был, бесспорно, очень значительным поэтом-гимнографом, возможно, последним действительно крупным латинским поэтом. Его гимны печатались в виде листовок, входили в многочисленные молитвословы, собирались в отдельные сборники. Среди последних укажем: «*Hymni Sacri*» (1685, 1694, 1698), «*Opera poetica*» (1698), «*Opera omnia*» (1729), «*Oeuvres, avec les traductions par differents auteurs*» (1698).

Но Жан Сантей был знаменит не только своими духовными стихами, которые в самом деле заслуживают внимания, но и всевозможными выходками, скандалами, стихками на случай, вплоть до озорных надписей на парижских фонтанах. Сантей был очень популярен и как официальный поэт, и как остро слов, и как завсегда тай салонов, литературных кафе и просто кабачков. Он сам творил о себе легенду, добавляя к своему облику поэта и человека все новые штрихи. Вот почему его жизнь и его стихи и крылатые высказывания вскоре стали предметом своеобразного собирательства и публикации<sup>10</sup>.

Яркий портрет Жана Сантея нарисовал в своих «Характерах» Лабрюйер (здесь Сантей выведен под именем Теодата):

«Представьте себе человека обходительного, кроткого, благожелательного, уступчивого и вместе с тем крутого, гневливого, вспыльчивого, капризного; он простодушен, непринужден, доверчив, шутив, легкомыслен — сущее седовласое дитя; но дайте ему сосредоточиться, или, вернее, предоставьте свободу его гению, который бурлит в нем, так сказать, без его участия и ведома, — и как вдохновенно, возвышенно, образно зазвучит его неподражаемая латынь! “Да это, наверно, другой человек!” — воскликнете вы. Нет, это все тот же Теодат. Он кричит, беснуется, катается по полу, опять вскакивает, мечет громы и молнии, но тут же вновь начинает сиять отрадным и ярким светом. Скажем прямо: он говорит как безумец и мыслит как мудрец, облекая истины в смешную, а верные и меткие суждения в нелепую форму, и вы с удивлением видите, как сквозь шутовство, гримасы и кривлянья сперва проглядывает, а потом в полном блеске предстает пред вами здравый смысл. Что могу я прибавить? Он сам не подозревает, как хороши мо-

<sup>10</sup> См., например: *Vie et bons mots de Santeul* (Cologne, 1735); *Dinouart J.-A.-T. Santoliana* (Paris, 1764).

гут быть его слова и поступки; в нем как бы живут две души, которые не знают друг друга, не связаны между собой, проявляются поочередно и каждая в своей особой сфере. В этом поразительном портрете не хватало бы последнего штриха, не упомяни я, что он ненасытно жаждет до похвал, готов выцарапать критикам глаза и тем не менее достаточно податлив в душе, чтобы внять их замечаниям. Теперь я и сам начинаю сомневаться, не изобразил ли я здесь два различных лица; впрочем, у Теодата, пожалуй, есть еще и третье: он добрый, остроумный и превосходный человек»<sup>11</sup>.

Марсель Пруст, бесспорно, хорошо знал это место из «Характеров» Лабрюйера, который был одним из его любимых писателей и оказал на него влияние. В переписке писателя имя Лабрюйера появляется как раз в год работы над «Жаном Сантеем».

Несомненно, читал Пруст и не менее яркое описание смерти Сантея, которое дал в своих «Мемуарах» Сен-Симон:

«Сантей, каноник аббатства Сен-Виктор, был слишком хорошо известен в литературных кругах и в свете, поэтому не лишу себя удовольствия задержаться на нем. Это был самый крупный латинский поэт на протяжении многих веков; он был полон ума, огня и самых забавных фантазий, что делало его желанным в любой компании. Он был особенно хорош как собутыльник, так как любил вино и всяческие яства, но не любил скандалов; все это не очень соответствовало его положению, и хотя с его умом и талантами он не очень подходил для монастырской жизни, на поверку он был в глубине души добрым христианином и монахом. Принц почти всегда брал его с собой, когда отправлялся в Шантийи. Господин Герцог также не мог без него обходиться: одним словом, принцы и принцессы, да и весь дом Конде любили его, любили непрерывный поток его остроумных созданий, в прозе и в стихах; любили его всевозможные шутки, розыгрыши, забавные проделки; и так продолжалось многие годы. Однажды Господин Герцог захотел взять его с собой в Дижон, Сантей начал было отказываться, приводя всяческие отговорки, но пришлось все-таки подчиниться. И вот Сантей у Господина Герцога, в Дижоне, на время Генеральных Штатов. Каждый вечер закатывались пиры, либо во дворце у Герцога, либо у кого-нибудь

---

<sup>11</sup> Лабрюйер Ж. де. Характеры, или нравы нынешнего века / Пер. с фр. Э. Линецкой и Ю. Корнеева. М.; Л., 1964. С. 290.

еще, и Сантей был их неизменным участником, развлекая собравшихся. Однажды, когда Герцог пировал у себя, он принялся подливать Сантею шампанского и, дальше-больше, посчитал забавным высыпать в его большой бокал полную табакерку испанского табака и заставить Сантея все это выпить, дабы посмотреть, что из этого впоследствии. Ему не пришлось долго ждать: у бедняги началась рвота, потом лихорадка, и через двое суток Сантей скончался в страшных мучениях, но полный раскаяния и в благостном состоянии духа, с которым он и принял святое причастие»<sup>12</sup>.

Имя Сен-Симона появляется в прустовских текстах, в том числе в его переписке, также в пору работы над романом. Тогда же в письмах и иных писаниях Пруста начинает мелькать и имя Сент-Бева, освоение метода которого привело в конце концов к отталкиванию от этого метода, к разоблачению его, что, как известно, сыграло такую значительную роль в творчестве писателя.

Среди многих десятков статей Сент-Бева есть и работа о Сантее. Она была напечатана двумя частями, 1 и 8 сентября 1855 года, и затем вошла в очередной том «Бесед по понедельникам»<sup>13</sup>. Поводом к написанию этой статьи послужило появление книги Ж. Монталана-Буглэ, посвященной забытому поэту-латинисту XVII столетия<sup>14</sup>.

Как ему и было свойственно, Сент-Бев подробно и обстоятельно пересказывает рецензируемую книгу, особое внимание уделяя причудливой и бурной биографии Сантея. Ссылается он, конечно, и на Лабрюйера, и на Сен-Симона, как и на целый ряд менее известных современников поэта. Но за странностями, фанфаронством, озорством Сантея Сент-Бев постарался увидеть поэтическую душу, чуткую, ранимую, вынужденную нередко замыкаться в себе и не показывать окружающим своих глубин. «На первый взгляд, — писал знаменитый критик, — Сантей предстает поэтом-раблезианцем, подлинным поэтом карнавала; но если взглянуть поглубже, то нельзя не обнаружить,

<sup>12</sup> *Saint-Simon. Mémoires. Texte établi et annoté par G. Trué. Paris, 1953 (Bibliothèque de la Pléiade). Т. 1. P. 427—428.*

<sup>13</sup> *Sainte-Beuve Gh.-Au. Gauseries du lundi. Troisième édition. Paris, 1870. Т. XII. P. 20—56.*

<sup>14</sup> *Montalant-Bougheux J. Santeul, ou de la poésie latine sous Louis XIV. Paris, 1855.*

что в этом сердце ребенка подлинная вера и даже какая-то внутренняя чистота оставались нетронутыми»<sup>15</sup>.

Возможно, как раз это чистое поэтическое начало, свойственное душе Сантея, а также, бесспорно, целому ряду его серьезных стихотворений, и обратило на себя внимание Пруста и заставило, может быть даже не вполне осознанно, выбрать именно это имя для героя романа. Не могло не заинтересовать писателя не столько многообразие биографии поэта, сколько многообразие его характера: Жан Сантей в прустовском романе, как мы знаем, хотел все испробовать, все познать, не отстраняясь от различных искушений и соблазнов, не боясь окунуться в живую жизнь. В этом его отличие от героя «Поисков», созерцателя и аналитика, в большей мере смотревшего на жизнь со стороны.

Таким образом, имя героя романа восходит не к топониму (название деревни, о которой, впрочем, Пруст мог и знать), а если и к топониму, то не только и даже не столько к нему. Пруст мог и знать парижскую улицу, проложенную в середине 60-х годов XIX века недалеко от Ботанического сада, то есть в тех местах, где когда-то находились владения аббатства Сен-Виктор, каноником которого и был Жан Сантей. Этой улице дано его имя.

Не прогулки в дальних окрестностях Иллье и не разглядывание географических карт и железнодорожных справочников, а чтение Лабрюйера, Сен-Симона и, конечно же, Сент-Бева определило выбор Пруста. Добавим также, что писатель дал своему герою имя Жан, и как раз то же имя носил и латинский поэт XVII столетия, так неожиданно вошедший в круг литературных и человеческих интересов писателя.

---

<sup>15</sup> *Sainte-Beuve Ch.-Au.* Op. cit. P. 34.

МАРСЕЛЬ ПРУСТА НАКАНУНЕ «ПОМСКОВ УПТРАЧЕНОГО ВРЕМЕНИ»:  
«ПРОЛЮБ СЕНП-БЕВА»

Пример Пруста, пожалуй, — совершенно уникальный. Большинство писателей создавали то или иное число произведений, пусть и не всегда одинакового уровня (у кого не бывало неудач и провалов!), и вошли в историю литературы всем их пестрым множеством. Другие, что случается значительно реже, написали тоже достаточно много, но остались в сознании читателей авторами одной книги, но книги прославленной, знаменитой (таков, скажем, Шарль де Костер со своей «Легендой об Уленшпигеле» или Джойс с «Улиссом»). У Пруста — иначе. Он проработал в литературе не менее трех десятилетий, и все это время, по сути дела, писал одну книгу. Возможно, на первых порах сам этого не сознавая. Впрочем, здесь надо оговориться: выражение «проработал в литературе» к Прусту неприменимо. Не менее трех десятилетий он жил литературой, строго говоря в литературе не находясь. Он жил литературой и около нее. То, о чем он пишет, что он вообще пишет, что он пишет очень большую книгу, почти никто не знал.

Нет, он не писал «в стол», он страстно рвался к печатному станку, но статья напечатанным было для него невероятно трудно. И когда он наконец напечатался, когда он стал издавать том за томом свою книгу, понимание, признание, слава пришли к нему не сразу. Теперь же он, бесспорно, самый изучаемый французский писатель и из числа «классиков» — один из самых читаемых.

Пруст родился в Париже в 1871 г. в семье преуспевающего врача. Врача «светского», вот почему будущий писатель рано стал светским денди, посетителем салонов самого разного разбора — литературных, художественных, аристократических (что не всегда легко разграничить). Жизнь ему благоприятствовала. Он рано научился (и осмелился) «иметь мнение», профессионально судить о произведениях искусства, о книгах старых и совсем новых, об архитектурных творениях безвестных средневековых мастеров и признанных мэтров модерна. Едва ли не с раннего детства Пруст стал «созерцателем»-наблюдателем природы в ее непрерывной изменчивости, светских нравов в их

застылости, условности, мнимой значительности — и тонкой, проникновенной красоте.

Он делился, конечно, всем тем, что он зорко подмечал, что очаровывало его и что отталкивало фальшью и безобразием (а это было для него одним и тем же), с близкими: прежде всего с матерью (потеря которой, в 1905 году, стала для него тяжелейшим ударом, буквально сломала его жизнь), и с нестабильным, меняющимся кружком друзей, большинство из которых имело самое непосредственное отношение к театру, музыке, живописи и литературе. Но кружок этот не включал в себя авторитетных законодателей вкуса (хотя там были два сына Альфонса Доде, сын Бизе), поэтому не мог, да и не стремился влиять на «общественное мнение» в самом узком, в самом камерном значении этого слова; правильнее было бы сказать — на мнение общества.

Пруст был знаком со многими «великими» — с Мопассаном, Доде, Золя, Анатолем Франсом, с Оскаром Уайльдом, с великим русским подвижником искусства Сергеем Дягилевым, с Моне и молодым Пикассо. Но присмотримся к очень немногочисленным фотографиям, где он запечатлен в их обществе: он всегда держится как-то сбоку, однако это не «знание своего места», а жизненная позиция. Да и в маленьком кружке друзей он отнюдь не верховодил, тоже держась на периферии.

Но так случилось, что этот намеренный «маргинал» оказался перенесенным в самый центр французской культуры, и не культуры рубежа двух столетий, а французской культуры вообще. Теперь, и с каждым десятилетием все явственнее, все безусловней, он начинает осмысливаться не только как ключевая фигура своей эпохи, а как — в известной мере — олицетворение французской литературы, как ее определенный итог, итог ее многовековых традиций, ее вершинных достижений, ее неопенимого вклада в мировую культуру.

Пруст вряд ли ощущал себя наследником своих великих литературных предков, на такое он не решался претендовать. К тому же из богатого прошлого он брал немного, точнее, далеко не все. Он очень рано, уже в детстве, осуществил сначала стихийный, а затем все более осмысленный отбор. Его пристрастия и антипатии, его предпочтения и отталкивания — в значительно большей мере, чем у кого-либо из других великих писателей Франции, — были маркированы и складывались в очень стройную и четкую систему, лишенную, впрочем, на-

вязчивого схематизма. За плечами Пруста — повторим — была вся великая французская литература, но из нее он тщательно и придирчиво отобрал (и отбор этот был завершен уже в ранней юности) если и не очень многое, то вполне отвечающее его вкусам и художническим принципам. Ни Средние века, ни эпоха Возрождения (за какими-то самыми минимальными исключениями) его не заинтересовали. Следующее столетие, которое обычно во Франции называют «великим веком», — как раз наоборот. Там Пруста притягивало многое. Его любимцами стали г-жа де Севинье, Ларошфуко, Лабрюйер и, прежде всего, Расин, то есть те, у кого чувство меры, приверженность канону все время вступали в противоречие с вдохновением, с божественным порывом. Великий мемуарист Сен-Симон был для Пруста итогом XVII века, хотя и дожил до середины следующего. Нетрудно догадаться, что эпоха Просвещения, богатая, пестрая, красочная, язвительная, остроумная и лукавая, но насквозь и так по-разному идеологизированная, осталась для него чужой. И вот мощный, насыщенный XIX век. Перечислим тех, кто стал для Пруста особенно интересен, поучителен и попросту дорог: Шатобриан, Жерар де Нерваль, Бодлер, несколько меньше — Стендаль и Флобер и в очень сложном притяжении-отталкивании — Бальзак. Не будем говорить о его вкусах в области живописи: они тоже не случайны, но все-таки кое в чем зависели от веяний времени, ведь живопись в значительно большей мере, чем литература (для Пруста особенно), была частью быта, житейского окружения, соперничая в этом с природой. Поэтому рядом с Джотто, Карпаччо, Боттичелли, рядом с Вермеером и Рембрандтом, с Делакруа, Энгром, Мане мы обнаружим прочно забытого теперь Поля Эллё или поражающего нас тягостным безвкусием Гюстава Моро...

Итак, Пруст всю жизнь писал одну книгу. Сначала — совершенно этого не сознавая. Он начал (не считая первых школьных опытов — в стихах и прозе) с рецензий и очерков в основанном им с друзьями просимволическом журнальчике «Пир», просуществовавшем недолго, с новеллок в «Ревю бланш» и светской хроники в газетах. Как стало ясно впоследствии, все это было невольным примериванием к созданию его главной и единственной книги «В поисках утраченного времени». В самом деле, отчеты о выставках и музыкальных концертах, о великосветских приемах пригодились Прусту, когда ему потребовалось описывать в своем романе высшее общество Парижа, рецензии на

книги модных в то время прозаиков и поэтов — Анри де Ренье, Анны де Ноайль, Робера де Монтеस्कью-Фезанзака — уточняли его литературные позиции, помогали разобраться во французской «изящной словесности» рубежа веков и определить свой собственный путь. Если Стендаль учился писать, ведя подробный и искреннейший дневник, то Пруст — занимаясь такого рода журналистикой.

И так продолжалось довольно долго, не менее десятилетия. В 1896 г. выходит, с небольшим предисловием Анатоля Франса, сборник новелл и очерков Пруста «Утехи и дни». В этом же году Пруст вдруг с головой окунается в работу над произведением обширным, многоплановым и многотемным. Над романом. Позднейшие издатели озаглавили его по имени главного героя — «Жан Сантей». Это был первый набросок «Поисков», первый подход к ним. Автобиографизм книги очевиден, хотя он совсем иной, чем в главной книге писателя. Автор рассказывал о детстве героя, о его семье и провинциальном городке, где протекает жизнь мальчика, потом юноши. Уже появляется столь затем знакомый и столь важный мотив взаимоотношений героя с матерью, мотив ее ежевечернего прощального поцелуя. Появляется мотив цветущих яблонь и боярышника, который затем пройдет через все «Поиски».

Многие персонажи носят здесь другие имена: это служанка Эрнестина (вместо будущей Франсуазы), герцогская чета Ревейонов (будущие Германты), пианист Луазель (будущий Морель) и другие. Точно так же в романе иная система топонимов: провинциальный городок называется Саржо (будущий Комбре), приморский курорт носит название Бег-Мейль (будущий Бальбек); улицы, на которых живут персонажи книги в Париже, тоже, как правило, называются по-своему. Мы найдем здесь многое, хотя и не все, из будущих «Поисков». Вообще же роман складывался у Пруста не то чтобы более прямолинейным, скорее напротив: в нем еще не было той напряженной внутренней композиции, которой станут отмечены «Поиски» (в великой книге Пруста движение основного сюжета, вопреки распространенному мнению, достаточно последовательно, логично и поступательно, чему совсем не мешают наслаивающиеся на сиюминутные переживания, впечатления, размышления героя воспоминания о прошлом — большом и микроскопическом). Однако прямолинейность первого прустовского романа (или первого его подхода к роману) заключается в том, что

непротиворечивого фабульного развития здесь как раз нет: повествование, кстати говоря ведущееся не от первого лица (что лишает книгу обостренной исповедальности), строится в романе как серия картин из жизни героя — детство, провинциальное отрочество, лицейские годы, пребывание на нормандском курорте, служба в армии, первые шаги в высшем свете, дело Дрейфуса и процесс Золя и т. д. Эти достаточно большие сюжетные куски, в свою очередь, дробятся на более мелкие сцены, носящие отчетливо выраженные черты подготовительных материалов к другому, будущему, произведению, которое еще предстоит написать. Прочных сюжетных связей между такими кусками пока нет. Но при этом многие и многие из этих прозаических фрагментов — образцы словесности самой высокой пробы, несомненные предвестия скорого гигантского творческого взлета.

Пруст засел за «Жана Сантея», как уже говорилось, достаточно неожиданно. Столь же внезапно в 1899 г. он бросил этот первоначальный текст романа, чтобы к нему уже никогда не вернуться.

Теперь у него новое сильное увлечение — это английский философ, эстетик, искусствовед и писатель Джон Рёскин (1819—1900). С полным основанием можно сказать, что Рёскин открыл Прусту не столько сами разнообразнейшие произведения искусства (их Пруст давно включил в сферу своего внимания), сколько методы подхода к ним, пути и приемы их осмысления. И, что еще важнее, Рёскин, яркий представитель художественной мысли конца века, близкий идейно к прерафаэлитам, глубоко обосновал взгляд на искусство как на проявление жизни духа, вершиной которого является чистая красота. Пруст глубоко усвоил рёскинские уроки.

С помощью матери и кое-кого из близких друзей Пруст перевел на французский язык две значительнейшие и очень разные книги Рёскина — «Амьенская Библия» и «Сезам и Лилия» — и издал их со своими предисловиями и комментариями соответственно в 1904 и 1905 гг.

В это же время, а точнее между 1904 и 1909 гг., Пруст написал и напечатал в журналах серию пародийных статей, в которых он тонко имитировал стиль избранных им авторов. Прием был не новый: предполагалось, что на одну и ту же тему, вернее, об одном и том же событии пишут, каждый в своей манере, несколько очень разных литераторов. Событие было выбрано Прустом достаточно банальное — наглое мошенничество некоего Анри Лемуана, инженера-электрика, которому

удалось убедить главу знаменитого алмазного концерна «Де Бирс», что он нашел верный способ производить поддельные драгоценные камни, ничем не отличающиеся от настоящих. Вся эта мистификация была намеренно предана огласке, на бирже начался ажиотаж, и концерн мог понести большие убытки. Пруст живо интересовался этим скандальным происшествием, так как сам имел акции концерна. Лемуан был арестован, отдан под суд и посажен на шесть лет. Акции «Де Бирс» не упали в цене, и Пруст увлеченно взялся за перо.

Следует сказать, что эти «статьи» Пруста обычно называют «пастишами», а не «пародиями». Это существенно. Пастиш ориентирован главным образом на воспроизведение стиля «пастишируемого» (а не пародируемого!) автора; он предполагает не оглушение, не высмеивание его, а проникновение в сущность его художнических приемов, понимание их и умение ими воспользоваться и создать такой текст, какой мог бы написать сам «пастишируемый». Но элемент литературной игры, некоторой сниженности и ироничности в пастишах Пруста несомненен. Ради этого они и писались. Но также — для оттачивания мастерства (это можно сравнить с методом копирования мастеров при обучении молодых художников), то есть и тут у Пруста, стихийно или сознательно, шло обучение литературному мастерству. Он еще разучивал гаммы.

Кого же Пруст выбрал в качестве объектов своего внимания? Расположим их так, как расположил сам Пруст, издавая эти пастиши в 1919 г. отдельной книгой. Это Бальзак, Флобер, Анри де Ренье, братья Гонкуры, историк Мишле, театральный критик и литературовед Эмиль Фаге, историк христианства Ренан, мемуарист первой половины XVIII века Сен-Симон. Были у Пруста и еще несколько проб, которыми он, видимо, остался недоволен и никогда их сам не публиковал. Это подражания Шатобриану, Метерлинку и, что для нас особенно важно, Сент-Бёву. Впрочем, последний уже побывал в числе тех, чей стиль Пруст имитировал, а тем самым и анализировал: следом за пастишем на Флобера шел разбор этого мнимого флоберовского текста, якобы сделанный Сент-Бёвом.

Сейчас, пожалуй, пора сказать несколько слов о Сент-Бёве.

Шарль-Огюстен Сент-Бёв (1804—1869) по окончании парижского колледжа решительно сделал выбор в пользу литературы. Начал он в 1824 г. как публицист и литературный критик, став активно пе-

чататься в либеральной газете «Глоб». С 1827 г. он сделался членом кружка романтиков, так называемого «Сенакля». Через год он выпустил обстоятельное исследование, посвященное французской поэзии XVI века, еще через год — модную в то время литературную мистификацию — сборник произведений якобы существовавшего действительно литератора («Жизнь, стихотворения и мысли Жозефа Делорма»). Впрочем, мистификация эта была явно мнимая: никто не сомневался в авторстве Сент-Бёва. Затем последовали: поэтический сборник «Утешения» (1830) и роман «Сладострастие» (1834), но уже в 1829 г. Сент-Бёв становится завзятым критиком-эссеистом, мастером яркого, впечатляющего литературного портрета. Отныне критика становится его главным делом.

Работоспособность Сент-Бёва была огромна: бывали годы, когда он каждую неделю печатал по большой критической или историко-литературной статье. Через его «руки» прошла едва ли не вся французская литература, как старая, XVI, XVII, XVIII веков, так и Сент-Бёву современная. Он достаточно скоро сделался самым авторитетным литературным критиком, чьи суждения были непререкаемыми и почти что обязательными.

Сент-Бёв стал во многом создателем, по крайней мере наиболее значительным представителем, так называемого «биографического метода» в литературоведении. Почти все особенности творчества того или иного писателя он истолковывал, исходя из тщательно собранных и детально изученных фактов его биографии, понимая последнее достаточно широко — как результат социального происхождения, как отражение воспитания, окружавшей писателя среды, его темперамента, черт характера, наклонностей, пристрастий и т. д. Вот, между прочим, почему у Сент-Бёва нет работ, посвященных писателям Средневековья (за исключением историка и мемуариста Виллардуэна) — те не имели «биографии» и тем самым не давали материала для развернутых литературоведческих построений.

Сент-Бёв писал легко и живо, приводимые им факты бывали интересны и частенько новы, отобраны умело, убедительно соотнесены с творческим наследием анализируемого автора. Но налет позитивизма был в статьях Сент-Бёва неистребим. По сути дела, вопрос о «божественном вдохновении», которое снисходит на поэта, был Сент-Бёвом отброшен. Для него поэт всегда был «малодушно погружен» «в забо-

ты суетного света». Этими повседневными заботами и объяснял критик если не все, то наиболее заметные, бросающиеся в глаза черты творчества изучаемого писателя. Тот непременно что-то «отражал» — среду, воспитание, вкусы определенных общественных слоев, даже воспоминания об увиденном, услышанном, прочитанном, пережитом. Как заметит Пруст, «литературное произведение представляется ему явлением, привязанным к определенной эпохе и стоящим столько, сколько стоил его создатель». У Сент-Бёва все было сбалансировано, продумано, пригнано, одно обуславливало другое, одно из другого вытекало. Поэтому и не могло быть места каким бы то ни было творческим случайностям. «Сент-Бёв, видимо, так и не понял, — напишет Пруст, — в чем состоит неповторимость вдохновения и литературного труда и что в корне отличает этот труд от деятельности других людей и иной деятельности самого писателя». С точки зрения Сент-Бёва, полет фантазии был анализируемым им авторам несвойственен и решительно противопоказан. Если все же ломкое вдохновение обнаруживало себя, этому «беспорядку» подыскивались объективные и непременно сниженные причины.

Нет, конечно же, в статьях Сент-Бёва не все было так плоско и прямолинейно. Критик был не только великим тружеником, но и замечательным эрудитом, он с легкостью переходил от эпохи к эпохе, от произведения к произведению. Он чутко улавливал ритм литературного процесса, верно ощущал его доминанты. Он достаточно точно выявлял и обрисовывал черты времени, накладывавшего на творчество писателя или поэта неизгладимый отпечаток, хотя они и вступали со своим временем в решительную и смелую борьбу.

Не приходится удивляться, что Сент-Бёв, занимавшийся такого рода литературной критикой не менее сорока лет, непрерывно переиздававший и пополнявший свои многотомные «Литературно-критические портреты» (5 томов), «Беседы по понедельникам» (15 томов), «Новые понедельники» (13 томов), написавший, таким образом, сотни статей, имел огромную популярность и многочисленных продолжателей и учеников, самым талантливым из которых был, бесспорно, Анатолий Франс (автор пяти томов «Литературной жизни», сборника статей «Латинский гений» и двух томов «Страниц истории и литературы»).

Имя Сент-Бёва встречается у Пруста, в том числе в его переписке, уже в 1888 г., но особенно много таких упоминаний становится в

преддверии 1908 г. Это усиление интереса к знаменитому критику не имело у Пруста каких-то внешних причин, оно не было откликом на столетний юбилей Сент-Бёва, отмечавшийся в 1904 г. Уже к этому времени отрицательное отношение к методу критика у Пруста сложилось окончательно. Обращение к Сент-Бёву имело, таким образом, в данном случае глубоко внутренние, творческие причины.

Как возник у Пруста замысел его очень своеобразной книги о Сент-Бёве, мы знаем не очень точно. Также затруднительно сказать, когда он возник, но наверняка до 1908 г. Причем довольно трудно отделить возникновение замысла от начала его воплощения. Нам известно письмо Пруста к его близкому другу Жоржу де Лорису (середина декабря 1908 г.), где Пруст сообщал: «Я собрался написать кое-что о Сент-Бёве. У меня в голове уже готовы две статьи (журнальные статьи). Одна из них в классическом духе, в духе Тэна, что ли. Вторая начинается с описания утра, матушка подойдет к моей постели, и я перескажу ей свою статью, которую я напишу о Сент-Бёве, и я ей его раскрою всего. Что вы находите более подходящим?» Как видим, замысел этой книги созрел у Пруста довольно долго, и окончательные формы эта работа приобрела не сразу. А по правде сказать, так и не приобрела никогда.

Итак, он долго обдумывал, колебался, прикидывал. У него так бывало почти всегда: подготовительная, мыслительная работа могла растягиваться бесконечно, но в какой-то момент он ощущал, что замысел созрел, и начинал писать быстро, с головой уходя в работу. Было так и на этот раз. В середине августа 1909 г. он уже предлагает Альфреду Валлетту, редактору влиятельного символистского журнала «Меркюр де Франс», готовую рукопись нового произведения (хотя роман-эссе еще не закончен). Пруст пишет Валлетту: «Я заканчиваю книгу, которая, несмотря на свое предварительное заглавие “Против Сент-Бёва. Воспоминания об одном утре”, является настоящим романом, и романом в некоторых своих частях весьма бесстыдным. Один из его персонажей — гомосексуалист <...> Имя Сент-Бёва взято мною не случайно: книга заканчивается длинной беседой о Сент-Бёве и об эстетике (если угодно, подобно тому, как «Сильвия» [произведение Жерара де Нерваля. — А. М.] завершается рассуждениями о народных песнях), так что по прочтении книги станет ясно (мне хотелось бы, чтобы так получилось), что вся она написана, исходя из

тех художественных принципов, что высказаны в этой последней части, являющейся, если угодно, предисловием, переставленным в конец». По не очень долгом размышлении и не знакомясь с рукописью Валлетт отвечает отказом, но не из-за якобы безнравственности романа, а обидевшись, что Пруст не обратился со своим предложением к нему первому. По каким-то своим мотивам отказывает писателю и издательство Кальманн-Леви. Напротив, директор «Фигаро» Гастон Кальметт выражает готовность печатать «Против Сент-Бёва» в виде подвалов-фельетонов.

Но тут сам Пруст тормозит дело, продолжая работать над рукописью. Дело в том, что под его пером небольшой роман-эссе начинает перерастать в большую книгу, главную книгу его жизни — в «Поиски утраченного времени». Собственно, «романные» главы «Против Сент-Бёва» становятся первыми набросками, предварительными «эскизами» «Поисков» и иногда печатаются теперь в качестве черновых вариантов последних, создавая тем самым подлинную головоломку для текстологов плоского, механистического толка.

При жизни Пруста его книга «Против Сент-Бёва» издана не была. Рукописи ее суждено было несколько десятилетий пролежать в архивах, пока она со всем рукописным наследием писателя не была приобретена парижской Национальной библиотекой в 1962 г.

Но в 1954 г. вышло первое издание книги. Его подготовил Бернар де Фаллуа, якобы воспользовавшись имевшимися в его распоряжении 75 рукописными листами большого формата. Здесь композиция книги отвечает первоначальному замыслу писателя: романские главы, которых много, перемежаются с главами-эссе. Может быть, «75 страниц большого формата» — не более чем миф: все опубликованные Бернаром де Фаллуа тексты отыскиваются в многочисленных тетрадях прустовского фонда Национальной библиотеки. Отметим, что в тех же тетрадях, которые содержат текст романа-эссе (особенно в тетради № 45), находятся фрагменты статей Пруста, посвященных ряду писателей и нескольким художникам. Все эти рукописные заметки, бесспорно, связаны с прустовским замыслом, с его «теоретической» частью, но вставить их в связный текст книги (которого, по сути дела, и не существует) представляется невозможным. Статьи эти были напечатаны Бернаром де Фаллуа в 1954 г. под названием «Новая смесь» вместе с текстом книги «Против Сент-Бёва» (в 1919 г. Пруст выпустил сборник своих

пародий и статей на литературные и художественные темы под названием «Подражания и смесь»; отсюда и эпитет «новая»).

В 1971 г. Пьер Кларак издал ту часть книги «Против Сент-Бёва», которая носит литературно-критический характер. Она совпадает с соответствующей частью публикации Бернара де Фаллуа, но более тщательно выверена по рукописям и прокомментирована. Вместе с тем нельзя не признать, что подлинно научного, так называемого «критического» издания книги Пруста еще нет. Определенную сложность представляет тот факт (в текстологии, впрочем, совсем не уникальный), что не только одна и та же рукопись, но и один и тот же текст (для непосвященных: это вещи принципиально разные) имеют отношение не к одному, а сразу к двум произведениям — книге «Против Сент-Бёва» и «Поискам утраченного времени». Научное издание романа-эссе Пруста сейчас готовится группой исследователей (во главе с Бернаром Брёном), готовится медленно и тщательно, и в ходе этой работы становится очевидным, что некоторые фрагменты книги должны быть из нее удалены, другие, напротив, в нее вставлены. Итак, появление научного издания «Против Сент-Бёва» — дело будущего.

Как уже говорилось, книга Пруста «Против Сент-Бёва» была важна для писателя прежде всего своими теоретическими положениями, выработанной в ней концепцией литературы и искусства как интуитивной и интимной «жизни духа». Поэтому приземленный позитивистский метод Сент-Бёва был очень удобен для Пруста как то, от чего легко оттолкнуться и что так просто оспорить. Причем само разоблачение маститого критика для писателя, разумеется, совсем не главное, вот почему оспаривание его метода все время перемежается собственными теоретическими выводами Пруста. Положительная программа, собственная программа Прусту важнее всестороннего и окончательного разоблачения автора «Бесед по понедельникам».

Спор с Сент-Бёвом — это для Пруста спор о природе искусства, о его сущности и назначении. Отметим, что все эти мысли, наблюдения и выводы будут постоянно звучать и в «Поисках» как их непрменный, не просто теоретический, но идейный, идеологический лейтмотив.

Для Пруста искусство, творчество — боговдохновенно, хотя так просто и так прямолинейно им это не выражено. Он отстаивает способность, если не обязанность художника в момент созидания перерождаться, становиться иным существом, как бы живущим по своим

собственным законам. Так, например, он замечает: «...книга — это порождение иного “я”, нежели то, которое проявляется в наших повседневных привычках, общении, пороках». Состояние творчества — это особое состояние. «Взгляните на поэта, — пишет Пруст, — в тот миг, когда мысль испытывает подобное стремление вырваться из него: он боится преждевременно расплескать ее, не заключив в сосуд из слов». Поэтому искусство в момент своего рождения иррационально; творческий акт полон таинственности и таинств, он неподвластен логике и вообще чужд каких бы то ни было узаконений.

Но это не значит, что произведение искусства (как и картины природы в определенный момент своего бытия и при определенных условиях их восприятия) непознаваемо, таит в себе нечто загадочное и непроницаемое. Напротив. Искусство, творение художника и поэта адресовано другому, несет ему весть, передает внутреннюю жизнь и смутное биение мысли творца. «Вот почему, — говорит Пруст, — поэты не умирают целиком, их подлинная душа, та единственная, в которой они ощущали себя самими собой, частично передается нам». И при этом, как полагает Пруст (все время споря с Сент-Бёвом), художник не должен выполнять какой-то «социальный заказ», ибо «социальный заказ» — даже данный художником самому себе — убивает вдохновение, а следовательно, и само искусство. И тут Пруст высказывает достаточно глубокую, на первый взгляд парадоксальную мысль; он полагает, что «есть лишь один способ писать для всех — писать ни о ком не думая, писать во имя того, что есть в тебе самого важного и сокровенного».

Вспомним, в какие годы писал Пруст. Еще повсеместна была слава Эмиля Золя с его народническими и социальными пристрастиями и интересами. Уже возникла и набирала силу «пролетарская» литература, уже проникался революционными идеями Ромен Роллан и собирал вокруг себя единомышленников. В этом контексте интересно и замечательно следующее замечание Пруста: «Почему считается, что для того, чтобы вас понял рабочий-электрик, ему обязательно надо подсушить писанину про Французскую революцию? Как раз наоборот. Как парижане любят читать о путешествиях на острова Океании, а богачи — рассказы из жизни русских шахтеров, так и народ любит читать о том, что не имеет отношения к его жизни».

Большое место уделяет писатель воздействию произведений искусства, самой технике этого воздействия на читателя и зрителя.

Восприятие — тоже активный акт. Здесь также немало таинственного, алогичного, непредсказуемого. Сочетания слов могут действовать не менее сильно, чем сочетания звуков и сочетания красок. Причем в этом воздействии главенствующая роль принадлежит памяти, процессу вспоминания. На наши чувства могут оказать воздействие вещи совершенно незначительные, подчас случайные (или которые кажутся случайными). Так, выбоина на замощенном дворе, о которую споткнулся герой, путем простой цепи ассоциаций вызывает в его памяти ровную гладь Пьяцетты, собор Святого Марка и Кампанилу в центре Венеции, и на рассказчика обрушивается весь тот поток почти неземной красоты, память о которой дремала где-то в укромных уголках его мозга. И Пруст обращает внимание на, казалось бы, парадоксальный факт: мимолетное впечатление, точнее, такой, на первый взгляд, почти незаметный толчок к нему может вызвать переживание сильное и яркое. Мелкие же детали нашего прошлого запоминаются, как правило, сильнее, глубже и зримей, чем какие-то большие события, когда-то нас потрясшие. Эти большие события запоминаются в своих мелких деталях и только благодаря этому и остаются в памяти. Об этом в свое время (1918 г.) хорошо сказал русский поэт Михаил Кузмин (сборник «Вожатый»):

Что мне приснится, что вспоманется  
В последнем блеске бытия?  
На что душа моя огянется,  
Идя в нездешние края?  
На что-нибудь совсем домашнее,  
Что и не вспомнить вот теперь:  
Прогулку по саду вчерашнюю,  
Открытую на солнце дверь.

Точно так же и любовь — воспоминание о ней тоже соткано из «мелочей»: «Любовный трепет передается нам не речами о любви, а называнием мелочей, способных воскресить в нас это чувство». В любви, таким образом, важны аксессуары, недаром столько художников стремились изобразить именно эту, внешнюю, обрамляющую, сторону любви, а не напряжение внутреннего любовного пламени. И именно такое изображение — через мелкие прихотливые детали — и оказывается, с точки зрения Пруста, наиболее истинным, высоким и прекрас-

ным. Таков, например, Ватто. «Считается, — пишет Пруст, — что он первым изобразил современную любовь, имеется в виду любовь, в которой беседа, вкус к разного рода жизненным удовольствиям, прогулки, печаль, с какой воспринимается преходящий характер и праздника, и природных явлений, и времени, занимают больше места, чем сами любовные утехы, — то есть что он изобразил любовь как нечто недостижимое в прекрасном убранстве».

В этой книге внимание Пруста неотступно следует за Бальзаком. Казалось бы, почти писатель-ремесленник, постоянно торопившийся, чтобы успеть выправить гранки к поставленному издателем сроку, создатель «Человеческой комедии» не знал подлинного вдохновения, божественный глагол никогда не касался его слуха. В действительности это было не так, совсем не так, и Пруст это понял. Для него Бальзак являлся своевольным творцом собственного вымышленного мира, очень похожего на мир реальный, но объективно ему противостоящий. У него все было поставлено с ног на голову, реальность мерилась вымыслом, а не наоборот. «Для Бальзака, — пишет Пруст, — не было деления на жизнь реальную (ту, что, на наш взгляд, таковой не является) и романную (единственно подлинную для писателя). Рассуждения о выгоде женитьбы на г-же Ганской в письмах сестре не только построены, как в романе, но и характеры описываемых людей там заданы, проанализированы, определены в качестве факторов, проливающих свет на действие».

Но всеохватность романов Бальзака, по мнению Пруста, заключается еще и в том, что помимо жизни духа, рождающей красоту, они несли в себе еще и немалую полезную информацию. «Поскольку, — заметил Пруст, — романы Бальзака относятся к определенной эпохе, показывают нам ее внешнюю обветшалость, с большим умом судят о ее сущности, то когда интерес к самому роману исчерпан, роман начинает новую жизнь в качестве исторического документа, как те части “Энеиды”, что ничего не говорят поэтам, но вдохновляют специалистов по мифологии».

Пруст учился у Бальзака, в частности, создавать вымышленный мир, стоящий вне и над миром обыденным, учился подмечать яркие и характерные черты мира повседневного, где тоже находилось место поэзии. Пруст учился у Бальзака в том числе находить красоту, одухотворенность, уродство, бездуховность представителей аристократии,

мир которой, складывающийся из мелких, пестрых, подчас незначительных осколков, выстраивается в объемную и необычайно поэтичную, красочную картину. Точно так же будет вскоре и у Пруста.

А что же Сент-Бёв? Пруст окончательно разделался с ним уже в «Поисках утраченного времени», изобразив маститого критика в образе профессора Бришо, одного из неперенных посетителей кружка Вердюренов, человека недалекого, кичащегося своей эрудицией и безапелляционным в своих оценках. Не случайно профессор Бришо раздражается в романе Пруста длиннющей тирадой о Бальзаке, которую с полным правом можно рассматривать уже не как пастиш, а как пародию на Сент-Бёва. «В этом году, насколько мне известно, — начинает Бришо, — на Бальзака такая же мода, как в прошлом году на пессимизм. Но, рискуя огорчить обожателей Бальзака, а с другой стороны отнюдь не претендуя — Боже упаси — на роль полицейского в литературе или на роль учителя, ищущего в тетрадях учеников грамматические ошибки, я должен сознаться, что этого многословного импровизатора, сногсшибательные вещания которого вы, как мне кажется, напрасно превозносите до небес, я всегда считал неряшливым писцом — и только. Я читал эти ваши “Утраченные иллюзии”, я себя насиловал, искусственно возбуждал в себе восхищение, чтобы примкнуть к числу поклонников, и должен вам признаться чистосердечно, что эти романы-фельетоны, написанные с таким пафосом, — галиматья в квадрате, в кубе...» («Содом и Гоморра», перевод Н. М. Любимова).

В одном из писем последних лет к известному писателю Рони-старшему (от 14 июня 1921 г.) Пруст опять — и в какой уже раз — вернулся к Сент-Бёву. «Все те грубейшие ошибки, — писал он, — которые допустил Сент-Бёв по отношению к Стендалю, Нервалю, Бодлеру и т. д., могут быть объяснены тем фактом, что все эти писатели, такие искренние, когда они, в одиночестве, погружались в таинственные глубины своей души, в общении с другими выглядели совсем иначе». То есть Сент-Бёв, верный своему биографическому методу, снова попал впросак: в книгах Стендаля, Нерваля, Бодлера мы находим совсем не то, чем была отмечена их личная, повседневная жизнь. Было ли это очевидно для Пруста? Конечно, но сила традиции была столь сильна, а биографический метод столь прост и доходчив, что ему приходилось повторять это снова и снова. Повторять другим, а может быть, и самому себе.

Подойдя вплотную к «Поискам утраченного времени» в ходе работы над книгой «Против Сент-Бёва», Пруст на самой ее территории начал закладывать фундамент своего главного романа. Произведение Пруста «Против Сент-Бёва» стало толчком к созданию последнего и явилось первым эскизом нового гигантского здания. В частности, и в этом (но, конечно же, не только в этом) его значение и вызываемый им наш пристальный интерес.

## ОБРЕТЕНИЕ ПРУСТА

Как-то было замечено, что все мечты и планы обычно сбываются, вот только ждать иногда приходится слишком долго, настолько долго, что не все доживают до осуществления мечты. Примерно так произошло у нас, в России, и с Прустом. Критик умный и проницательный, Георгий Адамович еще в середине 20-х годов написал о Прусте: «Он, вероятно, будет любим в России». Не только три четверти века назад, но и совсем недавно это могло показаться броским парадоксом. И что же? Пророчество Адамовича осуществляется у нас на глазах. Нет, конечно, мы еще не можем сказать, что Пруста стали у нас любить повсеместно и тем более поголовно, но стойкий интерес к нему проснулся, и издательства соревнуются в выпуске его книг и книг о нем.

Все издания последних лет просто трудно перечислить, к тому же такой перечень наверняка будет неполным: постоянно появляются новые книги. Причем отметим, что помимо главного произведения Пруста, его цикла «В поисках утраченного времени», издаются также и другие его сочинения. Так, в 1999 г. переиздан ранний сборник новелл и очерков «Утехи и дни» (впервые вышел в русском переводе в 1927 г.) и напечатаны «Против Сент-Бева. Статьи и эссе» (в переводе Т. Чугуновой) и «Памяти убитых церквей» (перевод И. Кузнецовой). В 2000 г. появилась просто замечательная книга — сборник стихотворений Пруста, посвященных художникам и музыкантам. Книга прекрасно оформлена, но главное, очень хорошо переведена Натальей Стрижевской; она же написала умное, глубокое предисловие, в котором наше понимание Пруста выведено на новый, заслуживающий того уровень. Чтобы кончить с переводами «малого» Пруста, упомянем недавно опубликованные все те же его стихотворения о художниках и музыкантах в переводе В. Ладогина. Впрочем, «переводом» эту работу назвать трудно, это не перевод, а переложение, к тому же весьма вольное и порой даже разухабистое. Но это тоже показатель растущего интереса к творчеству писателя.

Самым заметным событием в нашем «обретении Пруста» стало появление в Санкт-Петербургском издательстве «Амфора»

в 1999—2001 гг. семитомника, куда вошли целиком (наконец-то!) «Поиски утраченного времени» в переводе Н. М. Любимова с подробными и очень интересными примечаниями О. Волчек и С. Фокина (первые шесть томов); последний том переведен А. Н. Смирновой (видимо, ее же и комментарии — досадно краткие и беспомощные). Всему изданию предпослано содержательное и вполне компетентное предисловие профессора Ивановского государственного университета А. Н. Таганова.

«В поисках утраченного времени» — не просто главная книга Пруста, это в известной мере единственная его книга, все остальное — подготовка к ней, примеривание и приспособабливание. Не только ранние новеллы, статьи о литературе и искусстве, но даже, казалось бы, проходная и необязательная светская хроника, что Пруст время от времени печатал в «Фигаро», была такой подготовкой. Создание «Поисков» потребовало от писателя необычайного сосредоточения и самоотдачи. На протяжении полутора десятилетий Пруст был одержим этой работой, отдав ей все свои силы. Отсюда и результаты.

То, что это главная книга Пруста и что произведение это очень значительное, стало понятно довольно быстро, недаром за второй роман цикла — «Под сенью девушек в цвету» — ему присудили в 1919 г. Гонкуровскую премию. В России это тоже поняли, вот почему к переводу «Поисков» обратились уже в 20-е годы. Эти ранние опыты (А. Франковского, Б. Грифцова) были несомненно удачны, но дело все никак не получалось довести до конца. Правда, в 1934—1938 гг. выпустили уже четыре романа и пятый — «Пленница» — был А. Франковским переведен. Но он не вышел — либо из-за войны, либо из-за усиливавшейся с каждым годом идеологической «бдительности», ведь Пруст давно ходил у нас в неблагонадежных. С легкой руки А. Луначарского и М. Горького его книга трактовалась как бессвязный поток воспоминаний, к тому же болезненных и ущербных, а ее автор считался закоренелым снобом, заискивающим перед аристократией, не знающим живой жизни и даже тщательно отгораживающимся от нее листами пробкового дерева, которыми он велел обить свою комнату.

А потом интерес к Прусту, даже «отрицательный» интерес, как к «вершине литературного упадка» и «классику буржуазного паразитизма», как-то сошел на нет. Писатель попал, вместе с Джойсом и Кафкой,

в модернистскую обойму, и серьезно им перестали заниматься. Тем более переводить. И так продолжалось более тридцати лет.

Н. М. Любимов работал поразительно быстро, но за этой быстротой не было поспешности, за ней стояли исключительная усидчивость, даже одержимость, и, конечно же, талант. Но также — огромный предшествующий опыт (ведь были переведены в своих главных произведениях Сервантес, Рабле, Боккаччо, Мольер, Бомарше, Мериме, Флобер, Доде, Мопассан, де Костер, Франс, Метерлинк). Но также — прекрасное знание русской классической литературы и ее великих представителей (особенно любимы были Пушкин, А. К. Толстой, Тургенев, Достоевский, Чехов, Бунин) и писателей второго и даже третьего ряда; здесь суждения Н. М. были глубоки и оригинальны, а познания на удивление обширны, им вполне могли бы позавидовать специалисты-литературоведы.

Переводу предшествовала длительная подготовительная работа. Н. М. внимательнейшим образом перечитал Пруста, выписывая в специальные тетрадки трудные случаи, анализируя повествовательную манеру писателя (и тут он самостоятельно, не читая французских исследователей, пришел к выводу, что Пруст не был «стилистом» вроде Флобера или Мопассана, что он работал не над словом и слогом, а над содержанием и смыслом). Опять-таки в особые тетрадки вносились первые попытки перевода отдельных пассажей, фраз, слов, имен, топонимов. Другие тетрадки содержали критические заметки по поводу переводов предшественников; Н. М. был настолько самостоятелен и самодостаточен, что предшественники ему не смешали, он охотно отмечал их находки и удачи, но и хотел учиться на чужих ошибках.

Когда перевод очередного тома был готов, он поступал ко мне. Не могу сказать, как много времени уходило у меня на чтение, видимо, два-три месяца. Мы продолжали обсуждать нашу работу по телефону, а потом наступало время непосредственной встречи — у него дома. Мы садились напротив друг друга, каждый со своим экземпляром перевода и с французским текстом под рукой. Н. М. внимательно и охотно выслушивал замечания, всегда соглашался внести то или иное исправление, но придумывал новый вариант непременно сам. Это бывали захватывающие минуты: текст рождался у меня на глазах, обдумывался, обсуждался, оттачивался и обретал окончательную форму. Если суммировать переводческие принципы Любимова (о чем он сам

неоднократно писал), то можно выделить их три составляющих. Это безупречное понимание переводимого текста (понимание глубинное, не только слов, но и смысла в масштабах всего произведения), затем точный выбор его русского соответствия, наконец, свободное обращение с русским языком при соблюдении его грамматических и разговорных норм. После многочасовой работы, «усталые, но довольные», мы пили чай.

Так были подготовлены второй, третий, четвертый, пятый тома эпопеи Пруста (первый вышел без моего участия, а над шестым мы не успели поработать вместе). Надо сказать, что перевод первого тома делался по случайным французским изданиям, начиная со второго тома Любимов перешел на трехтомник так называемой «библиотеки Пляеды» (компактные тома на тонкой бумаге, тщательно прокомментированные). Но тогда, в 70-е и 80-е годы, еще не было переиздания «Пляеды» в четырех томах с совершенно новыми примечаниями (1987—1989), как и объемистого трехтомника 1987 г., которыми «Амфора» воспользовалась самым широким образом. Печатать Пруста взялось издательство «Художественная литература». На первых порах дело двигалось весело и споро: в 1973 г. вышел первый том, в 1976-м — второй, в 1980-м — третий. А потом произошла заминка. Перевод «Содома и Гоморры» долго лежал в издательстве, и лишь обращение переводчика в «компетентные органы» заставило этот том издать (в 1987 г.), да и то с ханжескими цензурными изъятиями. Любимов, чувствуя, что силы уходят, стал торопиться и быстро перевел «Пленницу», но Гослит опять медлил — книга вышла только в 1990 г., а Любимов уже работал над переводом «Беглянки», между прочим так и не дождавшись издательского договора. Но теперь он работал медленно и трудно; он уже не летел по тексту, как в былые годы, а тяжело шел по нему, постепенно проникаясь к нему равнодушием и даже неприязнью. Он жаловался на головокружение, головные боли, усталость, вина в этом Пруста. Врачи советовали работу бросить. В октябре 1992 г. она была прекращена. Конец тома остался непереведенным, да и в других местах были пропущены большие куски текста. А через два месяца, 22 декабря, Н. М. Любимова не стало.

«Беглянку» выпустил уже не Гослит, а издательство «Крус», причем дважды: один раз, так сказать, в перевозданном виде, другой — с восстановленными пропусками (на своих местах, но в квадратных

скобках) и исправленными ошибками. Однако вдова Любимова осталась недовольна исправленным изданием, вот почему «Амфора» была вынуждена напечатать непроверенный текст, а пропуски — в хорошем переводе Л. Цывьяна — поместить в раздел «приложений». Это бы неплохо, но более двух десятков мелких описок и ошибок Любимова в издании «Амфоры» исправлены не были. А у переводчика, например, Альбертина ездит на мотоцикле (вместо велосипеда, с. 137), беседует с подругой на берегу моря (вместо реки Луары, с. 150) накидывает «купальник» (лучше — купальный халат, с. 102), герой дает девочке-нищенке пять франков (в действительности же — пятьсот, из-за этого и скандал, с. 23), один и тот же персонаж называется то д'Олороном, то д'Олроном, то герцогом д'Ольрнским, и это на соседних страницах. Очень жаль, что «Амфора» не обратила на это внимания, ведь другие опечатки, описки и ошибки она исправила.

Вполне очевидно, что издание Пруста требует комментариев. Они призваны пояснить прежде всего непонятные читателю наших дней намеки, упоминания и реалии (которые не очень-то затрудняли современников Пруста), но также углубить понимание творчества писателя, поставить его в контекст эпохи, а данное произведение и конкретный его эпизод — в контекст всего творческого наследия Пруста в соотношении с его биографией. Говоря упрощенно, надо объяснять, не кто такой Рафаэль, а почему писатель упоминает именно его и как раз в том месте. Да, подчас это сделать трудно, но последние французские издания, на которые ссылаются комментаторы «Амфоры», буквально переполнены всевозможными сведениями, так что было откуда выбирать. Впрочем, когда наши комментаторы немного отходят от французских источников, у них появляются неточности, ошибки и неудачные дефиниции. Не повезло, например, Просперу Мериме: то он назван автором «исторических романов и новелл» (т. 1, с. 533), то ему приписана «биография» Стендаля (т. 2, с. 594), которую он не писал (он оставил короткие воспоминания о своем старшем друге). В некоторых случаях комментарий оказывается неполным. Например, в романе «По направлению к Свану» говорится о некоей картине, «которую Морисюи приобрел на распродаже...» (т. 1, с. 432). В примечании разъяснено, что это за картина и когда произошла распродажа, но вот только не сказано, кто этот загадочный «Морисюи» — коллекционер, перекупщик, случайное лицо... Любимов этого не знал (не знал и Франковский); в дей-

ствительности речь идет о знаменитом музее «Маурицхейс» в Гааге, который посещал и Пруст. Встречаются в комментариях «Амфоры» спорные даты и спорные утверждения, например, что Фенелон был «отлучен от церкви» за свой роман «Приключения Телемака» (т. 1, с. 531); да, неприятности у Фенелона были, но не из-за романа, к тому же от церкви его не отлучали. И подобных примеров немало. Есть в комментариях «Амфоры» глупые опечатки, но сейчас, к сожалению, с этим мы сталкиваемся постоянно. Но это все пустяки.

Досадно другое. Широко воспользовавшись новыми французскими изданиями, О. Е. Волчек и С. Л. Фокин не проверили по ним текст перевода. Тем самым текстологические достижения последних лет прошли мимо них незамеченными. И уж совсем непонятно, почему перевод «Обретенного времени» не состыкован с переводом Любимова: у «дипломанта премии “Триумфальная арка”» Аллы Смирновой появляется Шарлюс (вместо Шарлю), композитор Вентей (вместо Вентейль), семейство Камбремер (вместо Говожо), некая Андреа (вместо Андре) и, что уж совсем невозможно, так как безграмотно, господин Германтский» (вместо герцога Германтского). Бесспорно каждый переводчик имеет право выбирать свой вариант, но это ведь не отдельное издание, а единый семитомник. И жаль, конечно, что Волчек и Фокин поленились составить подробные комментарии к этому тому, что бросается в глаза.

Несмотря на небольшие недочеты издания «Амфоры», включенного в очень удачную серию «Тысячелетие», наше обретение Пруста, безусловно, состоялось. Спустя три четверти века, с великими трудностями, с ситуациями попросту трагическими (Луначарский умер, едва начав предисловие к новому изданию Пруста, Франковский погиб во время Ленинградской блокады, так и не увидев выхода переведенной им «Пленницы», болезнь и смерть помешали Любимову довести перевод «Поисков» до конца), вопреки нападкам конъюнктурной критики, цензурным запретам, опасливой медлительности издательств, эта великая Книга, столь сильно повлиявшая на весь облик литературы XX столетия, дошла наконец — целиком, в хорошем переводе и с достойным научным аппаратом — до русского читателя. Теперь мы можем вдумываться и вчитываться в этот «запутанный роман» (А. Кушнер), знакомиться с его неторопливым сюжетом, с блистательными лирическими пассажами. Так своеобразно и трепетно раскрывающими нам

вечную красоту природы, музыки, живописи, литературы, с яркими сатирическими картинками бытия светского общества, с проникновенным изображением человеческих отношений, всей их гаммы — от сыновней любви, теплоты родственных и дружеских связей, до напряженных любовных страстей, навязчивых подозрений и болезненной ревности, до снобистских предрассудков, приземленного тщеславия обывателя и возвышенного тщеславия автора-творца, посвятившего себя искусству и благодаря ему разрывающего сковывающие рамки Времени.

Марсель Пруст (1871—1922) выпустил в молодости небольшой сборник рассказов «Утехи и дни», писал светскую и художественную хронику для парижских газет, переводил английского эстетика и искусствоведа Джона Рёскина (1819—1900). Постоянно бывая в литературных, аристократических, а также богатых буржуазных салонах, Пруст внимательно наблюдал их жизнь, и эти впечатления глубоко отразились в его главном произведении — цикле романов «В поисках утраченного времени». Замысел цикла возник у писателя в 1908 г.; к 1913 г. первый вариант цикла, тогда из трех томов, был завершен, и Прусту удалось выпустить первый том — «В сторону Свана» (1913). Начавшаяся Первая мировая война помешала публикации следующих томов. Второй том — «Под сенью девушек в цвету» — вышел только в 1918 г. Этот неожиданный перерыв в издании был использован писателем для дальнейшей работы над текстом цикла, его расширением и усложнением его композиции. Третья часть — «У Германтов» — была напечатана в 1920—1921 гг., причем она включала главу «Содом и Гоморра», которая затем вошла как «Содом и Гоморра I» в следующую, очень большую часть цикла. Эта часть распадается на тома «Содом и Гоморра» («Содом и Гоморра I» и «Содом и Гоморра II»), напечатанный в 1922 г., «Пленница» («Содом и Гоморра III») и «Беглянка» («Содом и Гоморра IV»); последний роман носит в некоторых изданиях название «Исчезнувшая Альбертина». Эти два последних тома вышли уже после смерти автора, соответственно в 1923 и 1925 гг. Наконец, завершающая часть всего цикла — роман «Обретенное время» — увидела свет в 1927 г. (В дальнейшем обозначим эти части как тома 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.)

В центре цикла находится судьба героя-рассказчика, которого не без основания нередко отождествляют с самим писателем. Герой, которого зовут, как и Пруста, Марсель (но это обнаруживается только в т. 5), изображен выходцем из состоятельной семьи дипломатического чиновника.

Детские годы героя проходят сначала в небольшом провинциальном городке Комбре (реальный город Илье, близ Шартра). Дом родственников героя («тетки Леонии») находится в самом центре города, недалеко от церкви Святого Илария, и окружен садом. Здесь мальчик любит читать в уединении (а также и на чердаке), в том числе Жорж Санд. Он смотрит волшебный фонарь, напряженно ждет визита матери в его комнату и ее поцелуя перед сном, общается со знакомыми родителей, в том числе со Сваном (см.). Впечатления детства, например вкуса бисквитного пирожного «мадлен», размоченного в чае, в дальнейшем часто возникают в памяти героя-рассказчика. Эти впечатления формируют его характер, на который большое влияние оказывают взаимоотношения с окружающими — с суховатым отцом, требовательной, но нежно его любящей матерью, очень близкой ему эмоционально бабушкой, затем со знакомыми и друзьями молодости. Также сильно влияет на мальчика окружающая природа — яблони в цвету, кувшинки, но особенно — цветущий боярышник (эта тема проходит через все части эпопеи). Герой, кроме чтения, интересуется музыкой, мечтает о посещении театра, в нем рождается желание стать писателем.

Затем рассказывается о парижской жизни героя, его прогулках под присмотром старой служанки Франсуазы на Елисейских полях, знакомстве с рыжеволосой девочкой Жильбертой, оказывающейся дочерью Свана. Герой страстно в нее влюбляется и очень тяжело и остро переживает это первое, еще полудетское чувство.

Герой Пруста все время вспоминает, но книга написана не как мемуары и не как какое-то подобие исповеди. В прустовском цикле романов сюжет (внешний) развивается в хронологической последовательности описываемых событий, но прошлое, особенно прошлые впечатления и переживания, постоянно присутствуют в сознании рассказчика. Нередко он забегает вперед и сопоставляет ощущения данной минуты с теми, которые ему еще только предстоят. И наоборот — ежечастно оглядывается на прошлое, вспоминает ситуации, встречи, впечатления, о которых уже рассказывалось или о которых рассказано не было, но которые относятся к прошлым временам. Тем самым герой все время занимается «поисками утраченного времени», которое его не отпускает, сосуществует почти на равных правах с настоящим — и со временем повествования, и со временем, о котором повествуется; настоящее тем самым все время мерится прошлым. Герой Пруста — герой не просто



«Дом тетки Леонии».  
Ильве, музей Марселя Пруста

наблюдающий и размышляющий по поводу увиденного, он герой рефлектующий, постоянно стремящийся разобраться в своих мыслях и чувствах, как прошлых, так и настоящих. Он внимательно, оценивающе наблюдает других, но судит о них и судит их, исходя из своего их восприятия, не помышляя и не стараясь (объективно, а не субъективно, конечно) постигнуть истинные побуждения, мысли, стремления других.

Посещение театра («Федра» Расина) вызывает в душе героя потрясение, и он заболевает (т. 2). Но одновременно герой испытывает разочарование: как затем от путешествия в Венецию, от спектакля он ждал большего — сила воображения оказывается сложнее и мощнее непосредственного знакомства с реальным миром, в том числе и миром искусства. Герой возобновляет свои встречи с Жильбертой, знакомится с ее матерью, принят в их доме с его изысканной обстановкой и великолепной библиотекой Свана. Здесь он встречается с литератором Берготом, книги которого уже давно знал. Эта встреча укрепляет в герое желание стать писателем и заставляет думать о литературном мастерстве, размышлять о стиле, о силе энергичной и точной фразы. Между тем любовь к Жильберте теряет в сердце героя свою остроту, что в конце концов приводит к охлаждению и разрыву. Одновременно приятель рассказчика Блок приводит его в дом свиданий. Это тоже оборачивается новым воспитанием чувств и новым разочарованием. В дальнейшем формирование характера и внутреннего мира героя, проводя его через «перебои чувств», что, по его мнению, является универсальной закономерностью всех наших переживаний, происходит в двух планах — как результат его любовных увлечений и как следствие все более близкого знакомства с аристократическим обществом. И к тому и к другому герой напряженно стремится и в обоих случаях испытывает глубочайшее разочарование.

Следует отметить, что оба эти плана, оба источника жизненного опыта оказываются связаны с темой сексуальных извращений, в чем герой болезненно подозревает возлюбленных, вообще чуть ли не всех женщин, и чем, как он убеждается, глубоко и отвратительно поражен еще недавно столь его притягивавший «свет».

Спустя два года герой с бабушкой и Франсуазой отправляется в Бальбек (реальный Кобур в Нормандии) и поселяется в гостинице. Он с интересом и иронией наблюдает специфическое «курортное»

общество убогости и комизму которого противостоят впечатления от природы тех мест, замечательных памятников архитектуры, а также от чтения — «писем» г-жи де Севинье, Лафонтена и Расина. Здесь он снова встречает Альбертину, которую мельком видел в парижском доме Сванов. Она окружена «стайкой» хорошеньких девушек; они вместе купаются, загорают на пляже, катаются на велосипеде, просто гуляют. Герой старается сблизиться с ними, еще не зная, за кем из них он будет ухаживать, затем останавливает свой выбор на Альбертине. Вместе с ней он посещает мастерскую художника Эльстира, восхищается его пейзажами, которые помогают герою научиться распознавать Красоту в жизни и в искусстве.

Завязавшиеся в Бальбеке любовные отношения героя с Альбертиной отступают на второй план, когда в Париже рассказчик попадает в великосветские круги (т. 3). Он навещает своего друга Сен-Лу, проходящего военную службу в провинциальном гарнизоне, чтобы при его содействии быть принятым в доме герцогини Германтской, что наконец и происходит. Общество, которое собирается у Германтов, скоро начинает терять для Марселя свою привлекательность. Оно расколото «делом Дрейфуса», которое живо здесь обсуждается. Рассказчик (как и сам Пруст) становится убежденным «дрейфуссаром». Отношение к «делу» других персонажей определяет их оценку героем.

На фоне этих ярких дебатов и пустой светской болтовни герой переживает смерть бабушки, острота, невозполнимость утраты которой будет им осознана и прочувствована несколько позже. В новую фазу вступают его отношения с Альбертиной: в Париже она более охотно и во многом по собственной инициативе принимает его ухаживания. Он теперь окончательно принят в доме Германтов, но вынужден признать себе, что был очарован не представителями этого древнего знатного рода, а поэтическим блеском их имени, то есть опять-таки далеким и славным прошлым, которое все еще бросает романтические лучи на достаточно будничное, даже посредственное и лишенное какой бы то ни было возвышенности настоящее.

На одном из светских приемов у принцессы Германтской (т. 4) герой обращает внимание на обилие в обществе гомосексуалистов и с этой поры начинает внимательно за ними следить, подмечая их своеобразные обычаи и повадки. Он вновь отправляется в Бальбек, во-

оруженный эти новым «знанием», и тут внезапно осознает всю горечь утраты бабушки. Он возобновляет свои отношения с Альбертиной, но новое «знание» заставляет его испытывать жгучие приступы ревности, подталкивая его к мысли, что девушка состоит в предосудительных отношениях со своими подружками.

Эти подозрения усиливаются, когда герой возвращается в Париж и Альбертина поселяется в его доме (т. 5). Ее положение — положение пленницы. Герой мучает ее непрерывными допросами, пытается поймать на лжи, страстно желая и нестерпимо боясь, что она откроет-таки ему правду, но только ту «правду», то есть тот порок, в котором он ее подозревает. Он бессознательно мечтает о неверности, об измене Альбертины, о ее порочности. Он жаждет этих открытий, чтобы не быть обманутым. Любовь в его сердце уступает место ревности, которая мучает и треплет его, как перемежающаяся лихорадка (опять «перебой чувств»). Ревность оказывается сильнее, необоримее, разнообразнее, «изобретательнее» любви. Эта мысль проходит через центральные части цикла, определяя жизненную позицию Пруста и его героя. Между последним и Альбертиной происходят тяжелые сцены, обоим тяготит эта связь; Марсель готов порвать с девушкой, и лишь чувство ревности удерживает его. (В т. 7 писатель заметит, что из ревности рождаются и любовь, и красота.) Наконец сама Альбертина вырывается из этого добровольного плена.

Когда герой осознает это (т. 6), его вновь охватывает неодолимая ревность. Когда же приходит известие, что Альбертина погибла в результате несчастного случая, героя огорчает не смерть девушки, а невозможность добиться от нее «правды». Когда же он находит подтверждение тому, что его подозрения не были напрасными, ревность отступает, но и любовь не возвращается. Однако общее чувство горечи и разочарования не проходит, его не могут развеять ни светские визиты, ни поездка с матерью в Венецию, ни новая встреча с Жильбертой.

Во время войны (т. 7) герой бродит по затемненному Парижу, встречает бывших знакомых, которые кажутся ему очень изменившимися. И сам он начинает чувствовать, что стареет. Он много размышляет о литературе и искусстве и их амбивалентной связи с жизнью. Некоторое разочарование в литературе (собственно, в современных литературных теориях и литературе «текущей») заставляет его противопоставить ей

настоящее искусство, которое позволяет вновь обрести — в сознании — нашу прошлую жизнь. Ведь открытие произведений искусства — это открытие подлинной действительности. Тем самым герой готовит себя к созданию своей книги, в которой Время, его поиски и его обретения — в произведениях искусства — займут центральное место.

Герой-рассказчик, Марсель, не просто центральный, главный персонаж цикла. Перед читателем проходит его жизнь, полная больших и микроскопических событий; их иерархия сдвинута, субъективна, так как существует только в его восприятии. Поэтому книга Пруста дает очень верную, очень глубокую и стереоскопичную картину эпохи, но она почти лишена внешних привязок — из значительных потрясений, чем была наполнена окружающая героя жизнь, упоминаются только, да и то лишь в его восприятии, «дело Дрейфуса» и Первая мировая война. Все увидено его глазами, но не виден он сам. Мы так и не знаем, как герой выглядит, сколько в действительности ему лет, на что он живет (жизнь его — это во многом жизнь очень состоятельного рантье). Мы видим, и в малейших деталях, его внутренний мир, его реакции на окружающее и окружающих. Герой Пруста настолько заполняет собой все пространство романа, что другие персонажи нередко оказываются основательно потесненными, порой изображены схематично и поверхностно. Этого, впрочем, нельзя сказать о Сване.

Шарль Сван изображен в цикле как выходец из богатой буржуазной еврейской семьи. У него дом недалеко от Комбре, и он поддерживает дружеские отношения с родителями героя. Блестяще образованный, наделенный изысканным вкусом, коллекционер, он обладает широкими связями в самых аристократических кругах и бывает принят, к примеру, у принца Уэльского именно как тонкий эстет, умный собеседник, безукоризненно воспитанный человек. В течение ряда лет он работал над книгой о голландском живописце Вермеере Дельфтском (1632—1675), между прочим одним из любимейших художников Пруста, но так и не довел это до конца. На героя-рассказчика произвела сильное впечатление библиотека Свана и собранная им коллекция картин, в том числе произведений Эльстира. Сван закономерно оказал большое влияние на героя в интеллектуальном плане.

Материально обеспеченный Сван долгое время вел жизнь светского денди, имел любовные связи в аристократических кругах. Поворотным

моментом в его жизни стало знакомство с Одеттой. Эта трудная (со стороны Свана) любовь, полная сомнений, ревнивых подозрений и разочарований, закончилась браком, хотя Сван почти разлюбил Одетту. Этому его роковому увлечению посвящена специальная часть первого тома прустовского цикла («Любовь Свана»), которая печатается иногда как самостоятельное произведение. Эта часть предшествует всему остальному повествованию, и поэтому герой-рассказчик в ней не появляется как действующее лицо. Сван продолжал бывать в светском обществе, но не мог брать с собой свою жену. Во время «дела Дрейфуса» он, естественно, был рьяным «дрейфуссаром». В томах 2—4 он изображен сильно постаревшим, тяжело больным, во всем разочаровавшимся, потерявшим белую мягкую жизнерадостность и обаяние. В т. 5 мельком говорится о его смерти.

Сван — в своих любовных переживаниях — как бы проигрывает ситуацию, в которой затем окажется герой как возлюбленный Альбертины. Поэтому образ Свана важен для Пруста с двух точек зрения: «сторона Свана» — это средоточие высокой культуры, безукоризненного вкуса, литературы и живописи и прекрасной природы, но одновременно — это бездна разочарований, прежде всего в любви, которая подавляет человека, лишает воли, ломает его характер, и в светском обществе, которое Свана в конце концов унижает и не может по достоинству оценить.

Одетта Сван (якобы в первом браке — де Креси), жена Свана, — дама полусвета, женщина с прошлым. Обладающая тонкими одухотворенными чертами лица (она сравнивается с одним из женских персонажей Боттичелли), в жизни Одетта вульгарна — в поведении, одежде, вкусах. До знакомства со Сваном у нее были многочисленные любовные связи, в том числе с бароном де Форшвилем (который становится ее очередным мужем), возможно, с Шарлюсом, с художником Эльстиром, который написал ее портрет в легкомысленном маскарадном костюме. Сван не без оснований подозревает ее и в лесбийских наклонностях. Он считает, что она «совершенно не в его вкусе», однако страстно влюбляется в Одетту (это чувство она в нем умело раздувает и поддерживает) и затем женится на ней. Его благородство и доброта столь велики, что он материально обеспечивает ее первого мужа, полуничегого никчемного Пьера де Вержюса, графа де Креси.

Став госпожой Сван, Одетта меняет образ жизни, стиль поведения, вкусы, устраивает у себя салон, центром которого является стареющий литератор Бергот. Она начинает интересоваться живописью, собирать картины. Приняв сторону «антидрейфуссаров», она добивается того, что ее начинают принимать в высших кругах, но это продолжается недолго. После смерти Свана она выходит за Форшвиля, ее любовником становится герцог Германтский, которого она обманывает с другими. В последних томах цикла она изображена постаревшей, но не утратившей привлекательности.

Для героя Одетта — мать Жильберты, которая с годами становится на нее похожей, но главное — объект чужой, но столь похожей на его собственную любви, еще одно подтверждение, что счастливой любви не бывает.

Жильберта Сван, дочь Свана и Одетты, — первое серьезное увлечение героя. Безусловно хорошенькая и неглупая, она не наделена Прустом характером, в достаточной степени разработанным. В ней нет ничего яркого, и герой довольно скоро в ней разочаровывается. К тому же он подозревает ее в любовных отношениях с одной актрисой. Жильберта надолго исчезает из повествования и появляется лишь в т. 6, уже как мадемуазель Форшвиль. Теперь она принята в свете, стыдится своего отца, буржуа-еврея, старается избегать разговоров о нем. В ней просыпается наивный и вульгарный снобизм. Она выходит за друга героя Робера де Сен-Лу, рождает дочь. Мужу она изменяет. У Пруста содержится намек на то, что ей предстоит выйти замуж за герцога Германтского (т. 6), но этот поворот сюжета никак не обоснован и не развит.

Любовное увлечение героя Жильбертой, со всеми его сомнениями, подозрениями, отчаянием и надеждой, с его жгучей ревностью, предвосхищает взаимоотношения рассказчика с Альбертиной — это как бы первый их набросок. Поэтому сопоставление Жильбертины и Альбертины постоянно возникает в сознании героя, он мерит одно свое чувство другим.

Литератор Бергот является центром салона Сванов. Для героя он является образцом стиля, вообще писательского мастерства. Когда герой знакомится с ним у Сванов, это уже старик с небольшой бородкой и седыми волосами. В т. 6 описана его смерть на выставке голландских

художников перед полотном Вермеера «Вид Дельфта» (автобиографизм этого эпизода очевиден; за несколько месяцев до смерти Пруст посетил такую выставку и почувствовал себя плохо как раз перед этой картиной). Бергот как писатель оказывает решающее воздействие на формирование литературных интересов героя и выбор им своего дальнейшего жизненного пути.

Полагают, что прототипами Бергота были Анатоль Франс, Анри Бергсон, возможно, некоторые другие современные Прусту французские литераторы.

Художник Эльстир также связан с темой Свана как темой искусства. Герой видит у Свана его работы, не без протекции последнего знакомится с художником. На героя произвели сильное впечатление его морские пейзажи, портрет Одетты в мужском костюме, натюрморты. Именно Эльстир открывает герою подлинную красоту непритязательных нормандских средневековых церквей, как бы сливающихся с окружающей природой. Совсем иным предстает Эльстир в качестве посетителя буржуазных салонов: тут совсем не виден гений.

Прототипами Эльстира, но не как человека, а как художника, как представителя определенного направления в живописи, считают прежде всего импрессионистов во главе с Клодом Моне, но также Э. Мане, Будена, Уистлера, даже Мориса Дени (с которым в молодости дружил Пруст).

«Страна Германтов», то есть аристократии, представлена в цикле прежде всего многочисленными членами этой семьи, далекие предки которых жили в глубокое Средневековье.

Первое место здесь бесспорно принадлежит Ориане, герцогине Германтской. Это красавица с изысканными, но одновременно простыми и естественными манерами, даже немного простоватым голосом. Для героя, семья которого поселяется во флигеле их особняка, она олицетворяет собой весь блеск и очарование старой аристократии. Не приходится удивляться, что герой на какое-то время влюбляется в герцогиню. Затем их отношения становятся все более и более дружескими, и герой — уже свой человек в ее доме. Но мирозерцание герцогини насквозь пронизано чувством сословной отграниченности от остальных, и она решительно отказывается принимать у себя жену и дочь Свана, с которым водит дружбу, высоко его ценя. Она глубоко страдает из-за

постоянных измен мужа, герцога Германтского Базена, явного сноба и «антидрейфуссара», впрочем по ходу развития «дела» несколько меняющего свои взгляды. Героя поражает некоторая грубоватость его речи и его откровенно плохой французский язык. Разочарование Марселя в аристократии во многом связано с разгадкой им подлинной сущности герцога. В т. 7 герцогиня изображена сильно постаревшей, но не утратившей каких-то симпатичных черт, герцог же — совершенно неузнаваемой старой развалиной.

Кузен Базена герцога Германтского, принц Германтский Жильбер, женат на сестре герцога Баварского Марии-Едвиге. Хозяева самого аристократического салона, принц и принцесса с очень большим разбором принимают гостей. Один из таких приемов описан Прустом (глазами его героя) очень подробно и с огромным сарказмом. Как и большинство аристократов, принц Германтский на первых порах предстает убежденным и агрессивным антисемитом, но затем в корне меняет свои взгляды и становится, как и его жена, «дрейфуссаром», пусть умеренным. Личная жизнь принца описана скупо, но есть намеки на то, что он разделяет гомосексуальные наклонности своего кузена Шарлюса, в которого трепетно (и тайно) влюблена жена принца, изображенная Прустом элегантно красивой. В т. 7 цикла принц выглядит совершенным стариком, но это не мешает ему вступить в новый брак — с г-жой Вердюрен.

Родной брат герцога Германтского Паламед, барон де Шарлюс, — один из самых заметных и концептуально важных персонажей цикла. Он изображен с едким сарказмом и явной антипатией. Сатирическое мастерство Пруста обнаруживает себя здесь во всем своем блеске. Дело не только в гомосексуальных наклонностях Шарлюса, что описано подробно (его связь с простым жилетником Жюпьеном, музыкантом Морелем, готовность вовлечь в свои сети двух юных дипломатов или кучера наемной кареты и т. д.). Во-первых, Шарлюс олицетворяет для героя и Пруста упадок аристократии, что выражается в утрате вкуса, чувства собственного достоинства, некоторого дистанцирования от пошлых буржуа. Во-вторых, он демонстрирует всем своим жизненным путем призрачность любви, которая — в его случае — не разбирает своего объекта. Оказывается, что любовь гомосексуальная вызывает те же страдания, те же «перебои чувств», что и естественное любов-

ное влечение. Не случайно Шарлюс изображен в цикле от тома к тому все более опускающимся, неразборчивым в связях и знакомствах, но не утрачивающим вульгарного снобизма (он многоречиво рассуждает о своих предках, о генеалогии своего рода и т. д.). Сословная спесь соединяется в нем с моральной нечистоплотностью, с превращением в отталкивающего старика, напуганного войной и вдруг выказывающего, как бы в силу родственных связей предков, прогерманские настроения.

Маркиз Робер де Сен-Лу, племянник герцога Германтского и Шарлюса, является одним из самых близких друзей героя. Сен-Лу приглашает его в Донсьер, где проходит военную службу, знакомит со своей любовницей, низкопробной куртизанкой, навещает умирающую бабушку героя. Именно ему поручает герой розыски исчезнувшей Альбертины, что он делает охотно и старательно, но безуспешно. Но Сен-Лу не случайно принадлежит к семейству Германтов: и ему свойственен их снобизм (причем с годами все усиливающийся), переменчивость в политических взглядах (из «дрейфуссара» он становится умеренным антисемитом). Он путается с публичными девками, после женитьбы на Жильберте не просто начинает ей изменять, но идет по стопам Шарлюса и вступает в связь и с Жюпьеном, и с Морелем. Во время войны он оказывается на фронте и погибает в одной из перестрелок.

Большое воздействие на героя оказывает его дружба с Альбером Блоком, молодым красивым евреем, напоминающим внешне портрет Магомета II кисти венецианского художника Джентиле Беллини (1429—1507). Немного старше героя, он все время цинично «опускает его на землю», развеивая романтические мечты, ведет с ним литературные споры, пытается развенчать Расина и противопоставляет ему поэта-парнасца Леконта де Лиля (1818—1894) и Бергота. Во время «дела Дрейфуса» Блок, естественно, занимает самые крайние, даже воинственные позиции в лагере «дрейфуссаров». В известной мере Блок выступает антиподом героя: он разоблачает его «снобизм», старается поссорить с Сен-Лу, препятствует его связи с Альбертиной, находя ей возможную замену в лице своей кузины Эсфири. Он внутренне завидует литературным успехам героя, нарочито не замечает его статьи в газете «Фигаро», которую все обсуждают, затем использует идеи Марсея для собственных выступлений в печати. Во время вой-

ны его позиции нестабильны: начав с показного шовинизма и порвав с иудаизмом, он приходит в конце концов к антимилитаризму. В т. 7 он изображен очень постаревшим, но все еще пытающимся составить себе имя в литературе, взяв псевдоним «Жак дю Розье».

Сложность генетических корней Пруста (его мать принадлежала к богатой еврейской семье) обусловила двойственность его отношения (и отношения его героя) к этому персонажу. Совершенно очевидно противопоставление Сен-Лу и Блока, каждый из которых воплощает какие-то черты самого писателя.

Больше всего места уделено в цикле Альбертине Симоне, возлюбленной героя. Это племянница г-на и г-жи Бонтан, крупного чиновника и его жены, знакомой Одетты. Чета Бонтанов постепенно поднимается по социальной лестнице, их салон становится модным во время войны; в конце концов они обосновываются в Сен-Жерменском предместье, но остаются откровенными буржуа.

Между тем Альбертина, в основном воспитываемая теткой, поражает героя противоречивым сочетанием достаточно примитивных жизненных позиций, совершенно фантастических предрассудков и плохой образованности со способностью быстро схватывать новое, природным вкусом и т. д. Она любит живопись и сама неплохо пишет маслом пейзажи Бальбека, неплохо играет на рояле и под влиянием героя приобщается к чтению. Ей свойственны трезвость суждений и житейская мудрость.

Альбертина, безусловно, внешне привлекательна: это стройная, несколько спортивного типа брюнетка с полными, очень гладкими матовыми щеками. Она очень грациозна, и ей идут изысканные платья в старинном духе. Но о жизни Альбертины известно немного. Она, видимо, училась вместе с Жильбертой, по крайней мере героиня впервые сталкивается с девушкой в доме Сванов, потом в мастерской Эльстира. Она проводит лето на модном курорте, но не в сопровождении родственников, а с такими же, как она, несколько эмансипированными девушками. Они эпатируют окружающих, пронсясь вдоль пляжа на велосипедах или с шумом, криками, неподобающей возней прогуливаясь по молу Бальбека. В казино курорта она танцует, прижавшись к подруге, что настораживает героя, и он начинает ее подозревать в дурных наклонностях. Эта тема тщательно проработана в цикле, и Марсель,

уже после смерти Альбертины, получает неопровержимые доказательства обоснованности своих подозрений.

Марселю Альбертина кажется несколько загадочной, и он полагает, что объяснение тому — в ее сексуальных предпочтениях. Но, думается, тут он не совсем прав. Загадочность Альбертины в том, что она не строит далеких жизненных планов, живет так, как получится. К тому же она любит всяческие развлечения и удовольствия, от самых бесхитростных до откровенно порочных. Она живет в доме героя не потому, что решила вынудить его жениться на ней, а просто потому, что таково стечение обстоятельств. Эти повадки и наклонности приводят Альбертину к необходимости постоянно и изобретательно лгать, что совершенно ставит в тупик героя, который уже не верит ни одному слову девушки. Сообщение о ее смерти иногда тоже кажется ему ложью.

Альбертина для Пруста и его героя — это олицетворение всего мучительного, обманчивого и непостоянного в любви. В конце концов Альбертина для повествователя — это не какая-то жизненная цель, это лишь средство глубоко и всесторонне познать самого себя.

Аристократическим салонам противостоит в цикле буржуазный салон Вердюренов, состоятельных рантье.

Гюстав Вердюрен в молодости был художественным критиком, собиравшись написать книгу об Уистлере. В романах цикла его роль незначительна. Он изображен довольно вульгарным человеком, обладающим неприятной манерой смеяться. В т. 7 говорится о его смерти, которая всех, кроме Эльстира, оставляет равнодушными.

Главная роль в салоне, естественно, принадлежит его жене Сидони Вердюрен. Этот салон раскрывает свои двери как в Париже, так и в замке Распельер, недалеко от Бальбека. Это место живописно, но к природе г-жа Вердюрен равнодушна, в живописи разбирается плохо, хотя и принимает у себя художников. Постоянные посетители ее салона, так называемые «верные», вербуются из самых разных кругов. Тут модный врач, педант профессор, русская княгиня Щербатова, Сван и Одетта и т. д. К ней охотно приходит Шарлюс и устраивает концерт своего протеже Мореля, герой приводит сюда Альбертину, которую он не мог бы взять к герцогине Германтской. Салон г-жи Вердюрен и разговоры в нем являются олицетворением глупости, пошлости, вульгарного снобизма, ложных амбиций и т. д. Тем не менее салон этот все в большей

мере притягивает аристократов, становится особенно моден во время войны, и не приходится удивляться, что, овдовев, г-жа Вердюрен выходит замуж за герцога де Дюрас, родственника Германтов, а через два года овдовев снова, — за самого принца Германтского. Герой присутствует на ее послевоенном приеме, который ужасает и отталкивает его, ибо демонстрирует полную деградацию аристократического общества, совершенно сливающегося с буржуазным.

Салон Вердюренов играет в цикле романов Пруста значительную сюжетообразующую роль: благодаря тому, что здесь бывают очень многие персонажи, принадлежащие к самым разным кругам, тут сходятся и переплетаются многочисленные фабульные линии, а следовательно, и человеческие судьбы.

*ЕЩЕ КОЕ-ЧТО О ПЕРСОНАЖАХ*  
*«В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО ВРЕМЕНИ»*

Анна Ахматова, как вспоминала Л. К. Чуковская, однажды заметила: «У Пруста все герои опутаны тетками, дядями, папами, мамами, родственниками кухарки». В этом они отличаются, например, от героев Хемингуэя, одиноких по определению. Однако это наблюдение Ахматовой справедливо лишь отчасти. У многих персонажей Пруста действительно много родственников — в основном дядей, теток, кузенов и кузин, более дальних родственников. «Пап» и «мам» значительно меньше, и они далеко не всегда играют существенную роль в содержании книги. Вместе с тем «Поиски утраченного времени» — это также и семейный роман, и эволюция множества семей прослежена здесь достаточно внимательно. Этому не приходится удивляться: коль скоро Пруст писал прежде всего о светском обществе, о самых аристократических кругах, многие представители которых были, как выразился Осип Мандельштам, «невероятно голубой крови», то родственные связи, семейные отношения, вплоть до генеалогических изысканий и экспликаций, не могут не занимать здесь большого места. (Мы, возможно, попытаемся построить генеалогические таблицы некоторых родов, прежде всего, конечно же, Германтов.) И при этом нельзя не признать, что такие родовые кланы в романе Пруста не обладают какой бы то ни было замкнутостью, обособленностью, закрытостью. Напротив, они постоянно подвергаются напору извне, размываются, дробятся либо сливаются с соседствующими — и, так сказать, юридически оформляя такое слияние, и попросту переставая «держат марку».

Что касается «теток» и «дядей», «пап» и «мам», а также «родственников кухарки», к которым следовало бы добавить «дедушек» и «бабушек», прямых и двоюродных, то все они тесно и патриархально, лично и индивидуально, «опутывают» лишь одного героя — рассказчика, повествователя, создателя книги. Вполне очевидно, что у него совсем иные родовые и семейные корни и связи, более интимные и лиричные, чем в клане Германтов, Камбремеров, Сент-Эвербов, Бресте и т. д.

Но в книге Пруста встречаются персонажи, которые сознательно и последовательно выведены автором за рамки каких бы то ни было семейных отношений, чье одиночество, «беспочвенность» (если воспользоваться названием одного из романов Мориса Барреса) являются признаком маркированным и постоянно обыгрываемым. Так, мы мало знаем о семейных истоках живописца Эльстира, литератора Бергота, тем более актрисы Берма. Мы мало знаем о происхождении Одетты, Альбертины, не говоря уже о персонажах меньшего масштаба. Мы, наконец, знаем очень немного и в самых общих чертах о непосредственных предках Шарля Свана, персонажа, бесспорно, центрального и ключевого. Обозначим их, чтобы больше к ним не возвращаться. Отец Свана (даже имени его мы, естественно, не знаем) был, видимо, биржевым маклером и весьма в этом преуспел: по крайней мере, он оставил сыну неплохое состояние. Он фигурирует только в рассказах дедушки героя-повествователя, любившего вспоминать, как старый Сван горевал после кончины супруги: «Он пережил жену на два года, все это время был безутешен и тем не менее признавался дедушке: “Как странно! О моей бедной жене я думаю часто, но не могу думать о ней долго”. “Часто, но не долго, — как бедный старик Сван”, — это стало одним из любимых выражений дедушки, которое он употреблял по самым разным поводам. Я склонен был думать, что старик Сван — чудовище, но дедушка, которого я считал самым справедливым судьей на свете и чей приговор был для меня законом, на основании коего я впоследствии прощал предосудительные в моих глазах поступки, мне возражал: “Да что ты! У него же было золотое сердце!”» (I, 56). Вот, собственно, и все, что мы знаем о нем. О его жене, то есть матери Свана, — и того меньше. Упоминаются еще два дяди Шарля Свана, но настолько невнятно и бегло, что остается неясным, не идет ли вообще речь об одном человеке (от него, или от них обоих, Жильберта получает большое наследство). Названа в романе и тетка Шарля Свана леди Руфус Израэльс, но вот только с какой стороны она вошла в число родственников героя, отцовской или материнской, не вполне прояснено. О ней рассказывается в романе «Под сенью девушек в цвету»: «Семья ее мужа, которую можно было поставить почти рядом с Ротшильдами, была издавна связана деловыми отношениями с принцами Орлеанскими. Леди Израэльс, сказочно богатая, употребила свое большое влияние на то, чтобы никто из ее знакомых не принимал Одетту» (II, 104). Леди Израэльс можно

было понять: она хорошо знала, каковы светские связи ее племянника, и не хотела, чтобы общество от него отворачивалось, хотя и страшно завидовала ему. Но, кроме нее, никто из родственников Свана, к тому же на страницах книги Пруста не появляющихся, ничего не знал о его личной (в данном случае светской) жизни, что автор настойчиво подчеркивает. Можно предположить, что все они — кузины и кузены, тетка с мужем — несут в романе вполне определенную смысловую нагрузку: самим своим наличием и одновременно отдаленностью от героя они лишней раз подчеркивают его исключенность из семейных связей, его фамильное одиночество. Точно также у Свана, обладающего разветвленными светскими связями, принятого чуть ли не везде, нет истинных друзей, хотя очень многие, например герцогиня Германтская, относятся к нему с большой симпатией. К этому можно добавить, что вообще светские успехи Свана также остаются для читателя во многом загадкой. Почему состоятельный, но не безмерно богатый рантье, без надежной семейной опоры, без уходящих в прошлое связей и поддержек, к тому же еврей, оказывается не просто светским денди (что было бы еще понятно: состояние, личные качества вроде тонкого вкуса, интереса к искусству, врожденной тяги к культуре и вообще ко всему прекрасному), а принятым не в самые интеллектуальные (возможно, этого и нет, хотя с Берготом он хорошо знаком), а в самые аристократические, элитарные круги? Это настолько парадоксально, что в одном месте своей книги Пруст даже пускает слух, тут же его опровергая, о незаконном, но самом аристократическом происхождении Свана. В романе «Содом и Гоморра» читаем: «Его (принца Уэльского. — А. М.) антисемитизм, тоже строго принципиальный, не делал исключений даже для людей прекрасно воспитанных, влиятельных, и если он принимал у себя старинного своего друга Свана, хотя из всех Германтов только он называл его “Сван”, а не “Шарль”, то на это у него были особые причины: он слышал, будто бабушка Свана, протестантка, вышедшая замуж за еврея, была любовницей герцога Беррийского, и время от времени заставлял себя верить легенде, превращавшей отца Свана в незаконного сына принца. Согласно этой гипотезе, кстати сказать — неверной, Сван, сын католика, внук одного из Бурбонов, был чистокровным христианином» (IV, 84—35).

Сван относится к числу наиболее разработанных, продуманных и, если угодно, пережитых авторски героев «Поисков». Это образ,

конечно, привлекательный и глубокий, но еще важнее, что это образ развивающийся. И еще: он многое и в романе, и в судьбе центрального персонажа определяет, моделирует, он оказывает и на героя, и на создаваемую им книгу большое влияние. Образ Свана как бы дважды автобиографичен, но об этом ниже.

Итак, одна из основных черт Свана — это его одиночество, при самых широких светских и общественных связях. Он одинок, как лебедь, на что указывает выбранная для него Прустом фамилия. Но, в отличие от всех других персонажей, Сван у Пруста выделен и ситуационно, ведь только ему посвящена специальная часть (в первом томе), вклинивающаяся в общее однонаправленное повествование, разрывающая его хронологически, так как рассказывает о событиях, предшествующих всем остальным, в том числе и рождению героя-повествователя (отметим, что здесь у Пруста встречаются анахронистические ошибки, возможно сознательные).

Как мы уже говорили, Сван — герой эволюционирующий, развивающийся. Он и сам меняется под давлением различных жизненных обстоятельств, и по-новому раскрывается герою-повествователю, а следовательно, и читателю. Причем, это обнаруживание новых воплощений и «личин» Свана продолжается в оценках и суждениях окружающих и после его смерти.

Но прежде чем обратиться к различным воплощениям, «личинам» Свана, нельзя не остановиться, хотя бы в самых общих чертах, на его прототипах.

Как известно, Пруст многократно и настойчиво отрицал наличие прототипов у персонажей своей книги. В этих отрицаниях мы должны видеть прежде всего ясно выраженную творческую установку. Пруст конструировал своих героев из отдельных черт как близких знакомых, так и достаточно случайных людей, с которыми его сводили те или иные обстоятельства. Тем самым прототипов оказывалось не один или два, а множество. Подмеченные черточки внешности и характера, наклонностей и взглядов он произвольно комбинировал, переосмысливал, изменял и т. д. (VI, 290). Многие Пруст домысливал и создавал, как говорится, по собственному разумению. Но какие-то опорные точки ему всегда бывали не просто полезны, нужны, но даже необходимы. Когда таких опорных точек не находилось совсем, создаваемый образ оказывался если и не совершенно проваленным, то определенно неудачным,

неубедительным, лишенным стереоскопичности и глубины. Так, несомненно, получилось с Альбертиной: недаром по крайней мере в двух романах цикла — «Пленнице» и «Беглянке» — герой-рассказчик только тем и занимается, что изо всех сил старается сконструировать образ Альбертины, найти какие-то опорные точки ее характера, но так их и не находит, вернее, искусственно придумывает, сочиняет, изобретает; вот почему переживания героя понятны, убедительны, логичны при всей переменчивости этих переживаний, даже их некоторой парадоксальности, в то время как Альбертина остается в своих стремлениях, планах, эмоциях загадочной и непроясненной, и все это — от недостаточности жизненного материала, что так понятно в свете человеческой судьбы Пруста. В конце концов все вертится только вокруг одной проблемы — лесбиянка ли Альбертина, и если лесбиянка, то остальное не так уж важно. «Все прочее, — как говорил Верлен, — литература». Наша вульгарно-социологическая критика любила упрекать Пруста в отгороженности от действительности, в плохом знании окружающего мира. А между прочим, так оно и было, но эту отгороженность Пруст, несомненно, ощущал и старался преодолеть, вот почему он, как губка, впитывал ощущения, искал все новых впечатлений и, как свидетелиствуют современники, его хорошо знавшие, ради тех впечатлений предпринимал прогулки по Парижу, посещая места подчас самые рискованные.

Однако отрицание Прустом наличия прототипов у персонажей его книги имело и другой подтекст: писатель опасался, что кто-либо из его знакомых увидит себя в персонажах его романов, обидится, оскорбится, прервет с ним отношения (что, кстати говоря, и случалось не раз); Прусту приходилось оправдываться, извиняться, уверять, что у него и в мыслях не было кого-нибудь изображать, рисовать «портреты».

И лишь для одного героя он делал исключение, да и то с некоторыми оговорками. Это Сван.

И если в письме г-же Штраус (1914 г.) он отрицал, что в образе Свана изобразил Шарля Ааса, то известному литературному критику и журналисту Габриэлю Астриюку Пруст написал несколько иначе. Этот отрывок из письма, относящегося ко второй половине декабря 1913 г., очень показателен, и его стоит привести, вот он: «Как это вы распознали Ааса? В моей книге я не даю ничьих реальных портретов <...>. Аас в самом деле единственный, кого я не то чтобы хотел изобразить, но

кто, в конце концов (хотя я и наделил его несколько иным внутренним миром), стал отправной точкой моего Свана». Известный салонный поэт-символист Робер де Монтезью-Фезанзак в письме к Прусту (14 июня 1921 г.) признавался, что видел в Сване как раз Ааса. Сам автор «Поисков» писал своей приятельнице г-же Эннесси в конце ноября 1917 г.: «...бедный Аас <...>, о котором я временами думал ради Свана».

Позднейшие исследователи, да и современники (но не сам Пруст!) предлагали в качестве прототипа Свана еще несколько кандидатур. Наиболее «подходящим» выглядит Шарль Эфрусси (1849—1905), коллекционер, искусствовед, журналист, как Аас и Сван — выходец из еврейской среды, многолетний редактор важнейшего искусствоведческого периодического издания «Газетт де Боз ар». Пруст его хорошо знал, много раз с ним встречался, искренне печалился о его кончине. Но, уроженец Одессы, учившийся в Вене, Эфрусси, при всех его знаниях и тонком вкусе, сохранил в своем облике и даже речи некоторую «местечковость» (над чем охотно подсмеивались), он не был денди, хотя и был принят в светских (но скорее все-таки артистических) кругах и, естественно, не состоял членом Жокей-клуба.

Совсем иным был Шарль Аас (1832—1903). О нем как о бесспорном прототипе Свана написано много, в том числе специальная книга Анри Ражимова «Лебедь Пруста». Писатель сам делал подсказки, как это случалось с ним не раз, называя в одном ряду вымышленного персонажа и его реального прототипа (скажем, придуманную им актрису Берма и знаменитую Сару Бернар). Повествуя о появлении Свана в особняке герцогов Германтских во время их сборов на светский прием (роман «У Германтов»), Пруст писал: «Сван был одет элегантно, и в этой элегантности, похожей на элегантность его жены, улавливалось сочетание того, каким он стал, с тем, каким он был прежде. Светлосерый сюртук подчеркивал его статность и стройность, руки облегли перчатки, белые с черными полосками, в одной руке он держал серый цилиндр с раструбом — такого фасона цилиндры изготовлялись Дельоном только для него, для принца де Сагана, для де Шарлю, для маркиза де Моден, для Шарля Ааса и для графа де Тюрена» (III, 588). Как заметил Анри Ражимов, «искусство состояло здесь в столкновении в одной фразе Свана и Ааса, чтобы этим лишний раз подчеркнуть, что первый не является вторым, но что оба они обладают сходными

качествами». Нам представляется, что все обстоит как раз наоборот, и это подтверждается очень значимым местом романа «Пленница», к которому мы вскоре обратимся.

Анри Ражимов внимательнейшим образом изучил родословную Ааса, установил, что его предки переселились во Францию из Германии, где обитали в еврейском гетто Франкфурта-на-Майне. Коль скоро мы почти ничего не знаем о происхождении Свана, то родовые корни Ааса нас вряд ли должны заинтересовать (да и Пруст о них наверняка ничего не знал). Важнее присмотреться к личности самого Шарля Ааса. Он слыл образцом элегантности, бывал в самых аристократических, а также артистических салонах, состоял членом Жокей-клуба, а также элитнейшего «Кружка Королевской улицы», о котором нам также еще придется сказать. Он был завзятым дамским угодником (о чем пишет, например, Эдгар Дега своему другу 14 августа 1889 г.). У Ааса было немало любовных связей, в том числе с Сарой Бернар.

Итак, Аас был человек светский, и в этом ему вполне соответствовал Сван. Вот только чего ему не доставало — это творческого начала. Сван, как мы знаем, работал над монографией о Вермеере (хотя ее так и не написал), и эта тема проходит через все части эпопеи Пруста. Аас, видимо, за свою жизнь не написал ничего, в то время как Шарль Эфрусси выпустил книги о Дюрере и о французском живописце Поле, Бодри. Аас вряд ли был серьезным коллекционером, Эфрусси же, как уже говорилось, был страстным собирателем картин Эдуарда Мане. Таким образом, художественные интересы Свана взяты Прустом не у Ааса, а скорее всего у Эфрусси. Однако дендизм Свана, его щегольство и светскость на первых порах были решающими в трактовке этого персонажа.

Очень важно присмотреться к той фамилии, которую выбрал Пруст для своего героя. А. Ражимов, естественно, на этом вопросе останавливается довольно подробно. Совершенно очевидно, что, выбирая фамилию «Сван», Пруст делает это с оглядкой на фамилию Ааса, позволяя себе явную словесную игру. «Наас» — это довольно распространенный в Эльзасе, Лотарингии и Фландрии патроним со значением «заяц». Пугливого, склонного к жизни в стае, быстро размножающегося «Зайца», неизменно окруженного обильным потомством, Пруст заменил «Сваном», то есть «Лебедем», птицей гордой, одинокой и прекрасной. Образ лебедя, как пишет В. Н. Топоров,

связан со времен древности «с представлением о способности души странствовать по небу в образе Л<ебедя>, выступающего как символ возрождения, чистоты, целомудрия, гордого одиночества, мудрости, пророческих способностей, поэзии и мужества, совершенства, но и Смерти». Образ лебедя постоянно встречается в литературе и искусстве рубежа веков (уже вне избитой к тому времени темы «Леды и Лебедя»); мы находим те или иные интерпретации этой темы у Мунка, Врубеля, Сен-Санса, Рильке, Малларме и мн. др. Уже у Бодлера (о нем запомним) лебедь выступает в качестве символа протеста против низкой действительности.

Не приходится удивляться, что образ лебедя время от времени возникает на страницах эпопеи Пруста (помимо, бесспорно, понятного читателю того времени соотнесения с фамилией прустовского героя). Так, на берегу озера в Булонском лесу, на глади которого порой появляется «беззвучно проплывающий лебедь» (III, 388), Сван встречался с Одеттой, имел с ней одно из самых для него важных объяснений, там же, на Лебедином острове, герой мечтает погулять с госпожой де Стермарья. Думая о герцогине Германтской, рассказчик вспоминает встречу с ней в Комбре, в церкви Святого Илария: «...она явилась мне в храме преображенной, подобно Богу или нимфе, которые превратились в лебедя или в иву, а затем, подчинившись законам природы, поплывут или заколыхаются на ветру» (III, 26). В Париже, видя ее, он опять думает о лебедь: «...забывая, будто в мифе, о врожденном своем величии, она следила за тем, чтобы вуалетка не мялась, чтобы не морщились рукава, расправляла мантию, — так божественный лебедь ведет себя соответственно своей птичьей породе, сохраняет неподвижными глаза, нарисованные по обеим сторонам его клюва, и по-лебединому бросается на пуговицу или на зонтик, забыв, что он — бог» (III, 27). Но тут миф о лебедь, как очевидно, связывается с герцогиней Германтской, вообще с Германтами. И благодаря комплексу идей и представлений, связанных с этой во многом легендарной, хотя и вполне реальной птицей, Сван-Лебедь приобщается к миру Германтов.

Образ лебедь возникает в уме героя-рассказчика и во время его романа с Альбертиной. Мы узнаем, что по ее желанию герой дает купленной им яхте имя «Лебедь» (VI, 54), тут же он вспоминает сонет Малларме и цитирует одно его четверостишие (только в новом издании «Библиотеки Пляды»; см.: ВР IV, 39). Приведем это ключевое для

Пруста стихотворение Малларме целиком, в переводе Максимилиана Волошина (выполненном, между прочим, в Париже в 1904 г.):

Могучий, девственный, в красе извивных линий,  
 Безумием крыла ужель не разорвет  
 Он озеро мечты, где скрыл узорный иней  
 Полетов скованных прозрачно-синий лед?

И, Лебедь прежних дней, в порыве гордой муки  
 Он знает, что ему не взвиться, не запеть:  
 Не создал в песне он страны, чтоб улететь,  
 Когда придет зима в сияньи белой скуки.

Он шеей отряхнет смертельное бессилье,  
 Которым вольного теперь неволит даль,  
 Но не позор земли, что приморозил крылья.

Он скован белизной земного одеянья  
 И стынет в гордых снах ненужного изгнания,  
 Окутанный в надменную печаль.

В набросках к роману «Беглянка» (где и говорится о яхте «Лебедь» и одноименном сонете Малларме) Пруст упоминает и стихотворение Бодлера, цитируя из него одну строку (см. ВР IV, 715).

Фамилия Сван не так распространена во Франции, как фамилия Аас. Как сообщила мне в личном письме известная прустоведка Катрин Виолле, в телефонной книге Парижа этого года фигурирует всего пять Сванов; есть, впрочем, ресторан «У Свана», совсем рядом с основной резиденцией издательства «Галлимар», но его прустовское происхождение не подлежит сомнению. Кроме того, я обнаружил на улице Кастильоне, что ведет от Тюильри к Вандомской площади, «Британскую и американскую аптеку Сванн». Перед входом в нее, под аркадами, тротуар выложен мозаикой с фамилией «Сванн». У входа в другие магазины этой фешенебельной улицы мозаикой также выложены соответствующие имена. Совершенно очевидно, что этот мозаичный тротуар достаточно старый (об этом говорит его сохранность и стилевые приметы), возможно, он был положен еще в начале XX века (или даже раньше?). Последнее для нас очень важно. Дело в том, что в первых числах декабря 1920 г. Пруст получил письмо от некоего Гарри Свана (не был ли он владельцем «британско-американской аптеки или

имел к ней какое-то отношение?), Прусту совершенно незнакомого; несмотря на последнее обстоятельство, писатель этому Свану ответил. Мы думаем, что ответил он не по счастливой случайности (как он пишет в своем ответе), якобы наудачу вытащив этот конверт из груды полученной им за последние дни корреспонденции, а потому, что тема письма его заинтересовала: как раз в это время шла работа над очередными томами «Поисков», прежде всего над второй частью романа «У Германтов» и началом «Содома и Гоморры» (они были опубликованы 30 апреля 1921 г. в одном томе), где снова появляется Сван, подробно описанный в первой главе второй части «Содома и Гоморры», которая вышла из печати 3 апреля 1922 г. Было бы слишком смелым и бездоказательным полагать, что получение письма от неизвестного Гарри Свана как-то повлияло на трактовку прустовского персонажа в новых томах «Поисков», даже просто заставило писателя вспомнить о Сване. Видимо, все произошло как раз наоборот: работая над новым воплощением Свана, Пруст заинтересовался письмом от его однофамильца.

Приводим почти целиком это интереснейшее письмо.

Милостивый государь,

Воистину это какое-то чудо, что я могу вам ответить. Я давно уже болен, и за это время накопилась масса писем, к которым я и не прикасался. Просто не знаю, благодаря какой случайности ваше письмо избежало общей участи и у меня нашлись силы вам написать. Вместе с тем для нас обоих весьма досадно, что я прочитал как раз ваше письмо. Дело в том, что я не могу сообщить ничего определенного относительно того, что вас интересует. Когда я напечатал восемь лет тому назад (а написал тому уже двенадцать лет) «По направлению к Свану» (книга вышла в 1913 году), я был уже очень болен, и, выбирая имена для многих моих персонажей, я просто поступал так, как поступал Бальзак, то есть брал имена реально существующих людей. Но это не касается моего героя, так как я не знал и даже никогда ничего не слышал ни о каком Сване. Прототипом Свана был Шарль Аас, Аас, друг принцев, израэлит из Жокей-клуба. Но он был лишь отправной точкой. У моего персонажа была совсем иная судьба. Я во что бы то ни стало искал запоминающееся имя, которое могло бы быть англо-саксонским и по своему звучанию имело бы дифтонг со звуком «а» в конце, перед согласной, за которой следовала бы еще одна согласная (рассказываю вам все это по секрету, хотя здесь совсем нечего скрывать, но после стольких лет я могу и оши-

биться, описывая столь своеобразные химические процессы, которые протекают в нашем мозгу, когда мы придумываем какое-нибудь имя), двойное «н» должно было компенсировать утрату двух «а» и позволить избежать намека на лебеда, столь связанного с герцогиней Германтской, и последнее мое намерение имело основание, ибо одна из сестер Английского короля как-то сказала, либо вполне серьезно, либо просто по наивности, что «По направлению к Свану» — это история Леды с точки зрения лебеда. Не будь я таким усталым, я бы рассказал вам еще множество забавных анекдотов по этому поводу. Но одним соображением не могу с вами не поделиться, хотя и не без печали. Речь идет о том, что называется известностью и что гроша ломаного не стоит (признаюсь, мне она совершенно безразлична). Вот перед нами книга, вышедшая больше восьми лет тому назад. Если до того я не знал ни о каком Сване, но потом, когда я еще бывал в обществе, множество Сванов было мне представлено. Но, по правде говоря, когда я писал книгу, мне и в голову не приходило делать им приятное (как они мне признавались), ведь я же их тогда не знал. О книге заговорили почти во всех странах, даже в Китае. Я был за нее награжден и, что заставило бы преисполниться гордости любого тщеславного автора, в Бельгии и Англии были созданы клубы, носящие имя Свана, где читатели (скромность не позволяет мне говорить о почитателях) собираются, чтобы поговорить обо мне. Большинство влиятельных газет, английских, французских, итальянских, писали об этом по многу раз. И все-таки книга эта осталась почти неизвестной; впрочем, будь я фатом, я бы считал, что она хорошо известна. То, что она неизвестна, видно хотя бы по вашему письму, письму человека, явно литературе не чуждого (что и подтверждает ваше письмо) и чья фамилия в самом деле Сван, раз уж он предположил, что его-то я и имел в виду. Увы, милостивый государь, в тот момент, когда вы познакомились с моим Сваном, ему предстояло умереть, и само его имя исчезнет из последних томов, ибо его жена выйдет замуж за г-на де Форшвиля, а дочь его тоже сменит фамилию. По счастью, смерть героя никак не влияет на здоровье тех, кто в действительности носит его имя, их здоровье будет оставаться прекрасным. Надеюсь, с вашим обстоит именно так. Вот о моем здоровье этого не скажешь».

Здесь требуется одно небольшое пояснение. Пруст пишет имя своего героя с двумя «н» на конце — «Сванн», тем самым его деанглизирует и смазывая его связь с английским словом «лебедь» (такое же написание и у фамилии его корреспондента). Тут, если вернуться к прототипу

Свана Шарлю Аасу, происходит двойная словесная и смысловая игра; как верно отмечал Анри Ражимов» «Пруст <...> британизирует Ааса, чтобы его дегерманизировать, то есть его деюдаизировать и, парадоксальным образом, его французировать». Мы бы добавили, что этим он уводит своего героя не только от Ааса, но и от Эфрусси.

Мы уже не раз говорили, что перед читателем проходит несколько воплощений Свана, точнее, что это образ развивающийся, имеющий свою «историю».

Сван смотрит на нас прежде всего с обложки первого тома. В нем, в романе «По направлению к Свану» (такой перевод предпочтительнее старого «В сторону Свана»), Сван не только находится в самом центре повествования, но и предстает в нескольких обликах. Хронологическая протяженность тома — почти двадцать лет — позволяет это сделать.

Сначала, в первой части («Комбре») Сван увиден глазами подростка, которого своим приходом лишает прощального вечернего поцелуя матери. Сван — единственный гость семьи героя, навещающий их по вечерам, приходя к ужину, а порой и после ужина. Вот его первый портрет: «...нос с горбинкой, зеленые глаза, высокий лоб, светлые, почти рыжие волосы, причесанные под Брессана» (I, 55). Полезно отметить, что Пруст неоднократно пользуется таким приемом введения нового персонажа — сначала кратко и обобщенно, но в достаточной степени выразительно, описывается его внешность и следом за этим — его восприятие другими. То есть герой-рассказчик с самого начала видит нового персонажа стереоскопично — и своими глазами, и глазами окружающих (ими бывают, как правило, близкие героя). Итак, Свана радушно принимают, он гость желанный, ожидаемый, но и постоянно за глаза обсуждаемый. Тут опять Сван подан стереоскопически: рассказчик как бы ретроспективно знает, каков на самом деле Сван, но в глазах окружающих (и увлеченно его обсуждающих) он кажется иным, то есть таким, каким он должен быть по их представлению. Отклонения от «нормы» вызывают критику и пересуды. Особенно упорствует в этом двоюродная бабушка героя, подсмеивающаяся над тем, что Сван живет на Орлеанской набережной, а не на бульваре Осман или на авеню Оперы, и не верящая, что он «знаток» и серьезный коллекционер. «Но если бы ей сказали, — пишет Пруст, — что Сван, который в качестве сына покойного Свана “причислен к разряду” тех, кого принимает у себя цвет “третьего сословия”, почтеннейшие

парижские нотариусы и адвокаты (между тем этой своей привилегией Сван, по-видимому, пренебрегал), живет двойной жизнью; что, выйдя от нас в Париже, он, вместо того чтобы идти домой спать, о чем он нас уведомлял перед уходом, поворачивал за углом обратно и шел в такую гостиную, куда ни одного маклера и ни одного помощника маклера на порог не пускали, моей двоюродной бабушке показалось бы это столь же неправдоподобно, как более начитанной даме показалась бы неправдоподобной мысль, что она знакома с Аристеом и что после бесед с ней он погружается в Зетилино подводное царство, в область, недоступную взорам смертных, где, как о том повествует Вергилий, его принимают с распростертыми объятиями» (I, 58—59).

Итак, рассказчик как бы уже знает о Сване все, но так как он, подросток в Комбре, да и скоро в Париже, еще не может многого о Сване знать, как не знают о Сване многого и члены семьи рассказчика, то это их коллективное незнание окрашивает образ Свана в специфические тона. Сван в этом двойном освещении знания-незнания предстает человеком немного загадочным, таинственным, замкнутым (не замкнувшимся, а именно замкнутым) в себе самом, отсюда даже — не очень многословным, не любящим о себе что-либо рассказывать. Герою и тем более его окружающим прекрасно известно, что Сван женат, что у него есть семья, какие-то дружеские связи, какое-то общество, где он бывает, но все это пока остается «за кадром». Сван всегда один, это воистину одинокий вечерний гость.

Почему Сван скрывает от, казалось бы, близких друзей свою семейную жизнь, понятно: семья героя не одобряет брак Свана, его женитьбу на откровенной кокотке. Почему он скрывает от них свою светскую жизнь, не всегда бывает понятно. Впрочем, «сторона Свана» и «сторона Германтов» (как и «сторона Вердюренов») пока еще — и в сознании рассказчика и его окружающих, и ситуационно — настолько разведены друг от друга, настолько далеки, что сама возможность их объединения и даже простого соприкосновения кажется семье героя невозможной. Об этом просто не думают, тем более о встречах Свана с Германтами в окрестностях Комбре (а живут они почти рядом) ничего не говорится. Да и сам Сван тут подыгрывает, скрывая свои связи, стараясь показать, что он ни в коей мере не выходит за границы отведенного ему социального пространства. «Неведение, — рассказывает герой-повествователь, — в котором мы пребывали относительно

блестящей светской жизни Свана, конечно, отчасти объяснялось его сдержанностью и скрытностью, но еще и тем, что тогдашние обыватели рисовали себе общество на индусский образец: им казалось, что оно делится на замкнутые касты, что каждый член этого общества с самого рождения занимает в нем то же место, какое занимали его родители, и что с этого места ничто, кроме редких случаев головокружительной карьеры или неожиданного брака, не в состоянии перевести вас в высшую касту» (I, 56—57). В дальнейшем произойдет возвращение Свана в «свою касту», но это будет не сообщество биржевых маклеров, а, как увидим, сообщество совсем иное.

Само имение Свана, Тансонвиль (между прочим, реально существующий замок, в окрестностях Иллье), окруженное роскошным парком, очерченным изгородью из боярышника (этот мотив появляется в романе здесь едва ли не впервые), окутано для юного героя некоторой таинственностью, недоступностью, табуированностью и одновременно сильнейшей притягательностью, основанной на ощущении знания-незнания, что так будоражит душу. В этой части первого тома Пруст с очень большим мастерством передает это «полузнание»: ведь рассказчик, бесспорно, все знает наперед, нередко пускает перспективные лучи в будущее романа и в то же время как бы впервые идет по содержанию книги.

Завершая разговор о первом воплощении Свана, в «Комбре» как первой части первого тома «Поисков утраченного времени», отметим, что с этим персонажем связывается у героя и приобщение к миру искусства — ведь как раз близким знакомым Свана оказывается писатель Бергот (но о нем герой слышит впервые от своего приятеля Блока), как раз Сван настоятельно советует герою посмотреть актрису Берма в роли Феды; открытие расцветающей, тихоструйной природы тоже в известной мере связано у героя со Сваном, с семейными прогулками в его «направлении».

Вторая часть первого тома — это роман в романе «Любовь Свана». Здесь образ Свана претерпевает стремительную эволюцию. От светского повесы, завязанного бабника Сван проходит путь к познанию подлинного любовного чувства, что завершается по сути дела крахом, делает из повесы усталого мудрого человека, замкнутого и скрытного, то есть такого, каким он предстает в «Комбре». Вот характеристика Свана, если угодно, на пороге или в самом начале этого пути:

«...он был одним из тех умных и праздных людей, которые успокаивают и, может быть, даже оправдывают себя тем, что праздность предоставляет их углу объекты, в такой же степени достойные внимания, как искусство или наука, и что “Жизнь” изобилует более любопытными, более романическими положениями, чем все романы вместе взятые» (I, 252—253). Но при всем уме и трезвости суждений это все-таки пока скольжение по жизни, поиски в ней прежде всего удовольствий. В их удовлетворении, особенно в своих любовных авантюрах, Сван не очень разборчив, легко меняя привязанность герцогини на снисходительность какой-нибудь горничной. Он был влюбчив, переменчив в своих пристрастиях, неутомим в погоне за наслаждениями. О его связях немало рассказывают в свете; так, говорят, что сестра Леграндена маркиза Камбремер была когда-то любовницей Свана. Есть в книге и смутные намеки на какие-то особые отношения Свана с герцогинями Германтской, Монморанси, Муни и т. д. (см. VII, 281).

Почему Сван — в молодости — именно таков, не должно нас занимать; важнее обратить внимание на резкое отличие этого увлекающегося бездельника от того Свана, каким он предстает перед читателем и перед героем-рассказчиком в «Комбре». Последние страницы этой части первого тома содержат следующее признание героя: «...спустя много лет <...> я узнал про любовь Свана, которая была у него еще до моего появления на свет, — узнал с такими достоверными подробностями, какие легче раздобыть, если дело идет о людях, умерших несколько веков тому назад, чем если это касается наших лучших друзей, с подробностями, какие, кажется, просто невозможно раздобыть, как когда-то казалось невозможным говорить из одного города с другим — пока эту невозможность не удалось обойти с помощью выдумки» (I, 245). Современный прустовед Тьерри Лаже, верно отмечая, что «Повествователь знает о Сване все», задается естественным вопросом, откуда, от кого он это знает. Как пишет исследователь, в первоначальных набросках этой части книги предполагалось, что всю эту историю расскажет повествователю некий «двоюродный брат», но Пруст вскоре же отказался от этой версии. Если все это рассказал дедушка, то он вряд ли знал все столь подробно, мог знать, наверное, отдельные детали. Мог рассказать Шарлю, но он в «Пленнице» излагает историю любви Свана к Одетте совершенно по-своему, явно не раз прикинув или даже выворачивая наизнанку реальные факты, так что

правдивого, достоверного рассказа от него ждать было нельзя (ср. V, 355—358). Рассказ Одетты в «Обретенном времени» (см. VII, 348) также вряд ли объективен, ведь для нее брак со Сваном был, с одной стороны, прорывом в новые, до того недоступные социальные круги (впрочем, и это относительно, ведь Германты начинают ее принимать только после смерти Свана), но с другой — тоже крахом, ведь ее карьера всеми желаемой, всеми обхаживаемой и охотно содержимой кокетки завершилась, а ее брак, после смерти Свана, с ее бывшим любовником Фюршвилем — не более чем не очень престижное пристанище на склоне лет. Сам Сван вряд ли мог поведать рассказчику какие-либо подробности своего романа с Одеттой: во-первых, уж очень труден был этот роман для дружеских откровений, во-вторых, он сам многого как раз не знал. Поэтому все это продумал и придумал сам повествователь. Но обратим внимание: о целом ряде деталей в поведении будущей жены Свана, о ее истинных намерениях и, если угодно, тактике говорится в романе немного приблизительно; и вот получается, что герой-рассказчик-автор, который должен, казалось бы, «знать все», колеблется и сомневается, предполагает и обманывается, как и сам Сван. Точно так же будет и при описании взаимоотношений героя с Альбертиной.

Итак, третье «воплощение» Свана — это Сван, одержимый любовью и ревностью. Ему ничего другого не остается, чтобы вырваться из этих тисков, как жениться на Одетте. И каков же результат? Если вернуться к символике лебедя, то можно сказать, что Сван — это Зевс, полюбивший Леду (Одетту) и принявший облик птицы. Став лебедем, Зевс-Сван перестает быть богом, это явный шаг назад, это опускание по социальной и интеллектуальной лестнице. Как пишет Пруст о Сване и Одетте, «путь его к ней — крутой и стремительный спуск его жизни — был неизбежен» (I, 300). Интеллектуальность и артистизм Свана сыграли с ним злую шутку; обладавший тонким вкусом, видевший жизнь как бы сквозь призму искусства, Сван и полюбил Одетту как раз из-за этого. «Одетта, — пишет Пруст, — действительно показалась Свану красивой, но красивой той красотой, к которой он был равнодушен, которая не будила в нем никаких желаний, напротив, вызывала в нем что-то вроде физического отвращения <...>, она была не во вкусе Свана» (I, 255—256). Но однажды он заметил, что Одетта похожа на Сепфору, дочь Иофора, с фрески Боттичелли из Сикстинской капеллы (см. I, 286), и это как бы решило дело. Тонкий

и образованный, Сван сознает, что Одетта безвкусна, но он любит теперь ее как раз такой.

Новый Сван — это муж Одетты, отец Жильберты, хозяин салона, в котором главенствует его жена. Но салон этот — не тот, о каком он мог бы мечтать. «Стремительный спуск» Свана произошел. Он реже бывает в свете, а их дом посещает смешанное общество: и аристократы, но разрядом пониже, и литератор Бергот, но и чиновница г-жа Бонтан, вскоре туда нагрянут и Вердюрены. Домашним кругом Свана стали давние знакомые Одетты, и салон ее приобрел оттенок полусвета, ведь тут часто бывают женатые мужчины, но, естественно, без жен. Недаром г-н Норпуа в длинном монологе говорит о «снижении» Свана в обществе после женитьбы (см. II, 45—47). Здесь происходит в известной мере возвращение Свана к тому облику, каким он обладал в «Комбре», но теперь для героя, уже бывающего у него дома и ухаживающего за Жильбертой, Сван лишается притягательной загадочности. Основная черта, которую теперь отмечает у Свана Пруст, — это усталость; Сван постоянно трет глаза, как это случается делать человеку безмерно усталому. Рядом с усталостью поселяется безразличие. Сван явно стареет. И остается человеком бесконечно одиноким; «он чувствует себя чужим в своем доме» (II, 47). Он как бы не замечает ограниченности и глупости жены, он все еще видит в ней женщину Боттичелли (см. II, 212), но, думается, потому, что ко многому он становится равнодушным. И как результат, как единственный возможный путь к освобождению, у него появляется новый роман: «Сван любил другую, женщину, которая не давала ему поводов для ревности, и которую он все же ревновал, оттого что не способен был любить по-иному, и как любил он Одетту, так любил и другую» (II, 111).

Затем рассказчик оставляет Свана в покое, чтобы снова встретиться с ним сначала у герцогов, а затем у принцев Германтских. Теперь Сван предстает в совсем новом облике. Все еще элегантный и светский, он, что совершенно очевидно, очень болен. Несколько раньше Сван обнаружил у себя опухоль (от подобной умерла в таком же, еще совсем не пожилом возрасте его мать) и даже был рад этому, как указанию на скорую развязку (см. I, 390—391). Теперь же его болезнь уже ни для кого не тайна; он и сам этого не скрывает. Болезнь Свана совпала по времени с шумными обстоятельствами дела Дрейфуса, расколовшего, как известно, французское общество. Сван, естественно, стал дрейфу-

саром. «Дело» просветило, но не оглушило его. Таким образом, болезнь и «дело» идут рука об руку. Как отмечал Пруст, заболев, Сван вернулся к вере отцов (см. III, 590), в нем росло чувство нравственной солидарности с евреями (см. IV, 110). Национальные корни начинают неожиданно проступать в нем все с большей очевидностью. «В еврейском остроумии Свана, — пишет Пруст, — было меньше тонкости, чем в шутках Свана — светского человека» (IV, 119). Вместе с тем точка зрения Анри Ражимова, ссылающегося на соответствующие места «Поисков», представляется нам слишком прямолинейной и грубой. Исследователь пишет: «Пруст превращает Свана в маленького еврейчика, одновременно претенциозного и ничтожного». И в другом месте своей книги: «Чем больше он еврей, тем в большей мере он сноб и грубоват, вполне тут сопоставимый с каким-нибудь Блоком. Чем в меньшей мере он еврей, тем он более тонок». Нет, повторим, подобная точка зрения неверна, хотя в постаревшем и больном Сване еврейские черты в самом деле начинают проступать все с большей силой. Если вспомнить о прототипах этого персонажа, то можно было бы сказать, что теперь Сван из Шарля Ааса начинает превращаться в Шарля Эфрусси, к которому, как мы помним, Пруст всегда относился с большим уважением и теплотой.

Последнее «воплощение» Свана у Пруста — это его смерть, но не перед картиной Вермеера, как можно было бы ожидать (ведь Сван всю жизнь собирался написать о великом живописце), а тихая, никак не описанная, полная достоинства и благодества.

## *ШЕСТЬ ВОПЛОЩЕННЫХ ШАРЛЯ СВАННА\**

В знаменитой прустовской «Записной книжке 1908 года», заполнявшейся с февраля по декабрь, с отдельными записями, относящимися, видимо, к первой половине года следующего, мы впервые встречаем имя Сванна. Еще нет Германтов, нет Шарлюса, нет Эльстира, нет Альбертины и многих других непрременных персонажей книги Пруста, а Сванн уже есть (впрочем, уже также есть Бергот, Легранден, Вердюрены). Сванн упомянут в «Записной книжке» два раза, упомянут довольно неожиданно, среди теперь мало что говорящих нам имен политиков начала века, но и рядом с Шопенгауэром, Ницше, Сент-Бевом, Вагнером, Бальзаком, профессором Дарлю (преподаватель Пруста в лицее Кондорсе). Многие из этих упоминаний расшифровываются не без труда, они наверняка относятся к «злобе дня», к политическим, философским, литературным интересам Пруста тех лет (в этой связи очень понятны многократные упоминания Сент-Бева и Бальзака, таких героев последнего, как Растиньяк и Рюбампре). Какую-то систему в этих упоминаниях установить трудно, да и вряд ли нам это будет интересно. Посмотрим, как упомянут Сванн.

Начнем со второго упоминания. В конце 40-го листа «Записной книжки» набросана такая фраза: «Любовь — это пуля, которая возвращается, Плантевинь (? чтение предположительное) и возлюбленная Сванна»<sup>1</sup>. А вот упоминание первое; его мы находим на листе 37-м, где читаем: «Удовольствия<sup>2</sup> музыка, любовь, скорбь, Клермон-Тоннер». И с новой строки: «Сванн, благородство и т. д.»<sup>2</sup>. Пруст употребил здесь слово *magnum*, которое можно перевести по-разному — и как «благородство», и как «величие души», и как «возвышенность чувств», и как «великодушие», но совершенно очевидно, что эти синонимы по

---

\* В этой статье, в отличие от всех других моих многочисленных работ о Прусте, я принял авторское написание имени прустовского героя — с двумя «н» на конце (Swann), чтобы не путать его с английским словом «лебедь» (a swan).

<sup>1</sup> Cahiers Marcel Proust. 8. Le Carnet de 1908. Etabli et présenté par Ph. Kolb. Paris, 1976. P. 101.

<sup>2</sup> Ibid. P. 97.

смыслу очень близки. Итак, уже здесь, при первом упоминании, Пруст нашел для своего героя ту моральную доминанту, которая будет определять в той или иной мере его характер, его душевные свойства на протяжении всего повествования.

В связи с такой трактовкой героя Пруст постоянно подчеркивает еще одно его свойство — его одиночество (так и хочется сказать — «гордое одиночество»). Сванн относится к тем немногим персонажам «Поисков утраченного времени», которые сознательно и последовательно выведены автором за рамки каких бы то ни было семейных связей, чье одиночество является признаком маркированным и постоянно обыгрываемым. Так, о родителях Сванна мы не знаем почти ничего, кроме того, что его отец был преуспевающим биржевым маклером и оставил сыну приличное наследство. Кратко сказано, что мать Сванна умерла довольно молодой. Упоминаются еще два дяди Шарля Сванна, но настолько невнятно и бегло, что остается неясным, не идет ли речь вообще об одном человеке. Правда, названа в романе тетка героя, леди Руфус Израэльс, но с ней, к ее великой досаде, племянник отношений не поддерживал. Кроме этой тетки, никто из родственников Сванна, с которыми он также никогда не встречался, и не подозревали о том, как собственно протекала его светская жизнь. Можно предположить, что все они — кузины и кузены, тетка с мужем — несут в романе вполне определенную смысловую нагрузку: самим своим наличием и одновременно отдаленностью от героя все они лишней раз подчеркивают его выключенность из семейных связей, его фамильное одиночество. Точно так же у Сванна, обладающего разветвленными светскими связями, принятого чуть ли не везде, нет истинных друзей, хотя очень многие, например герцогиня Германтская, относятся к нему с большой симпатией. Дружба с Шарлюсом, к тому же не вполне искренняя, скоро обрывается, его приятельские отношения с дедом Повествователя — это все-таки типично провинциальное знакомство. Родители героя относятся к Сванну несколько сдержанно. Настоящей дружбы со Сванном не получилось и у Повествователя, о чем последний искренне сетует, узнав о смерти Сванна.

К этому можно добавить, что светские успехи Сванна вообще остаются во многом загадкой не только для окружающих, но и для читателей книги Пруста. Почему состоятельный, но все-таки не безмерно богатый рантье, без надежной семейной опоры, без своего сословного

круга и тем более клана, без уходящих в прошлое связей и поддержек, к тому же еврей, оказывается не просто светским денди (что еще могло бы быть понятно: состояние, тонкий вкус, интерес к искусству и ко всему прекрасному), а допущенным в самые аристократические, элитарные крути? Перечислим дома, где он бывает. Это провинциальный дом родственников Повествователя, это кружок Вердюренов, буржуазно вульгарных, но баснословно богатых, это салоны многочисленных Германтов и их высокородных родственников, это салоны принцессы Матильды и принцессы Полиньяк, это салон королевы Неаполитанской; встречается Сванн и с наследником английского престола принцем Уэльским (будущий Эдуард VII), и с претендентом на французский трон графом Парижским (Луи-Филипп-Альбер Орлеанский). Все это настолько парадоксально, что в одном месте своей книги Пруст даже пускает слух, тут же, правда, его опровергая, о незаконном, но самом аристократическом происхождении Сванна: якобы его бабушка, убежденная протестантка, вышла замуж за еврея, но была любовницей герцога Беррийского, и тем самым Сванн оказывался внуком одного из Бурбонов. Но ведь и в этом — его особенность, его одиночество.

Сванн относится к числу наиболее разработанных, продуманных и, если угодно, авторски пережитых героев «Поисков». Это образ, конечно, привлекательный и глубокий, но еще важнее, что это образ развивающийся, постоянно открывающийся — и Повествователю, и читателю — новые черты, существенно меняющийся в зависимости от обстоятельств, биографических и общественных, вообще от течения времени. И еще: он многое и в романе, и в судьбе центрального персонажа определяет, моделирует, он оказывает и на героя, и на создаваемую им книгу большое влияние. Вот почему со Сванном связаны важнейшие фабульные и сюжетные линии книги Пруста. При этом отметим, что вопреки довольно распространенной точке зрения, согласно которой Сванн, по крайней мере в своих любовных переживаниях, является определенной параллелью Повествователю, мы полагаем, что это совершенно не так, хотя главный герой книги, конечно же, присматривается к опыту Сванна и старается не повторять его ошибок.

Как известно, Пруст многократно и настойчиво отрицал наличие прототипов у персонажей своей книги. В этих отрицаниях мы должны видеть прежде всего ясно выраженную творческую установку. Пруст

конструировал своих героев из отдельных черт как близких знакомых, так и достаточно случайных людей, с которыми его сводили те или иные обстоятельства. Тем самым прототипов оказывалось не один или два, а множество. И лишь для одного героя он делал исключение, да и то с некоторыми оговорками. Это Сванн. Так, известному критику и журналисту Габриэлю Астриюку Пруст написал: «Как это вы распознали Ааса? В моей книге я не даю ничьих реальных портретов [...]. Аас в самом деле единственный, кого я не то чтобы хотел изобразить, но кто, в конце концов (хотя я и наделил его несколько иным внутренним миром), стал отправной точкой для моего Сванна»<sup>3</sup>.

Предки Шарля Ааса (1832—1902) переселились во Францию из Германии, где обитали в еврейском гетто Франкфурта-на-Майне. Сам Аас слыл образцом эlegantности, бывал в самых аристократических, а также артистических салонах, состоял членом Жокей-клуба, а также элитарнейшего «Кружка Королевской улицы», о котором еще пойдет у нас речь. Аас был завзятым дамским угодником, имел массу любовных связей, в том числе с Сарой Бернар. Итак, Аас был человек светский, и в этом ему вполне соответствовал Сванн. Вот только чего Аасу недоставало — это творческого начала. Сванн, как мы знаем, работал над монографией о Вермеере, и эта тема проходит через все части эпопеи Пруста. Аас же, видимо, за свою жизнь не написал ничего, да и не стремился к этому. Писал другой претендент на роль прототипа Сванна — Шарль Эфрусси (1849—1905), коллекционер, искусствовед, журналист, как Аас и Сванн — выходец из еврейской среды, многолетний редактор важнейшего искусствоведческого периодического издания «Газетт де Боз-ар». Эфрусси собирал картины, в том числе Эдуарда Мане, написал монографию о Дюрере и книгу о французском живописце Поле Бодри. Но, уроженец Одессы, учившийся в Вене, Эфрусси, при всех его знаниях и тонком вкусе, сохранил в своем облике и даже речи некоторую «местечковость» (над чем охотно подсмеивались современники), он не был денди, хотя и был принят в светских (но скорее все-таки артистических) кругах и, естественно, не состоял членом Жокей-клуба. Таким образом, художественные интересы Сванна взяты Прустом не у Ааса, а скорее всего у Эфрусси,

---

<sup>3</sup> Proust M. Correspondance. Paris, 1984. T. XII. P. 387.

однако дендизм Сванна, его щегольство и светскость на первых порах были решающими в трактовке этого персонажа.

Посмотрим, как Пруст выбрал фамилию своему герою. Он делал это несомненно с оглядкой на фамилию Ааса, позволяя себе явную словесную игру. «Naas» — это довольно распространенный в Эльзасе, Лотарингии и Фландрии патроним со значением «заяц». Пугливого, склонного к жизни в стае, быстро размножающегося «Зайца», неизменно окруженного обильным потомством, Пруст заменил «Сванном», то есть «Лебедем», птицей гордой, одинокой и прекрасной. Образ лебедя, как пишет В. Н. Топоров, связан со времен древности «с представлением о способности души странствовать по небу в образе Лебедя, выступающего как символ возрождения, чистоты, целомудрия, гордого одиночества, мудрости, пророческих способностей, поэзии и мужества, совершенства, но и смерти»<sup>4</sup>. Образ лебедя постоянно встречается в литературе и искусстве рубежа веков (уже вне избитой к тому времени темы «Леды и Лебедя»); мы находим те или иные интерпретации этой темы у Чайковского, Мунка, Врубеля, Сен-Санса, Рильке, Малларме, несколько раньше — у Бодлера и Вагнера. Пример последнего был для Пруста особенно важен. Мы имеем в виду вагнеровского «Лоэнгрин», где в последнем акте посланец Грааля прощается со своим лебедем, который, погрузившись в воду, оборачивается прекрасным юношей — принцем Готфридом, братом героини оперы Эльзы.

Не будем останавливаться на многочисленных и многообразных обращениях к теме лебедя в книге Пруста, в том числе и на несомненной связи имени возлюбленной Сванна с именем героини балета Чайковского; приведем лишь несколько строк из достаточно позднего (конец декабря 1920 г.) письма Пруста одному из его корреспондентов. Пруст писал: «Когда я напечатал восемь лет тому назад <...> “В сторону Сванна” <...>, я был уже очень болен, и, выбирая имена для многих моих персонажей, я просто поступал так, как поступал Бальзак, то есть брал имена реально существующих людей. Но это не касается моего героя, так как я не знал и даже никогда ничего не слышал ни о каком Сванне. Прототипом Сванна был Шарль Аас, Аас, друг принцев, израэлит из Жокей-клуба. Но он был лишь отправной точкой. У моего персонажа была совсем иная судьба. Я во что бы то

<sup>4</sup> Топоров В. Н. Лебедь // Мифы народов мира. М., 1982. Т. 2. С. 41.

ни стало искать запоминающееся имя, которое могло бы быть англосаксонским и по своему звучанию имело бы дифтонг со звуком “а” в конце, перед согласной, за которой следовала бы еще одна согласная <...>. Двойное “н” должно было компенсировать утрату двух “а” и позволить избежать намека на лебеда, столь связанного с герцогиней Германтской; последнее мое намерение имело под собой основание, ибо одна из сестер Английского короля как-то сказала, либо вполне серьезно, либо просто по наивности, что “В сторону Сванна” — это история Леды с точки зрения лебеда»<sup>5</sup>. Как видим, Пруст сознательно пишет два «н» в конце фамилии героя, тем самым эту фамилию деанглизируя и смазывая связь с английским словом «лебедь» (но произносит эту фамилию — что видно из текста книги — все же на английский лад: «Суан»). Тут, если вернуться к прототипу Сванна Шарлю Аасу, происходит двойная словесная и смысловая игра; как верно отметил один из исследователей, Пруст «британизирует Ааса, чтобы его дегерманизировать, то есть его деюдаизировать и, парадоксальным образом, его французировать»<sup>6</sup>. Мы бы добавили, что этим он уводит своего героя не только от Ааса, но и от Эфрусси.

Все, что было сказано, существенно для понимания эволюции образа Сванна.

С первым его обликом, первым его воплощением мы встречаемся в первой части первого тома («Комбре»). Здесь Сванн увиден глазами подростка, которого своим поздним приходом лишает прощального вечернего поцелуя матери. Сванн — единственный гость семьи героя, навещающий их по вечерам, приходя к ужину, а порой и после ужина, и приходя непременно один и входя не с улицы, а через заднюю калитку сада, о чем оповещает звон колокольчика. Здесь Сванн — гость желанный, ожидаемый, но и постоянно обсуждаемый. Старшие, особенно двоюродная бабушка, относятся к Сванну немного иронически и даже не предполагают, что он мог добиться таких успехов в высшем обществе Парижа. Тут нечему удивляться: «сторона Сванна» и «сторона Германтов» (как и «сторона Вердюренов») пока еще — и в восприятии Повествователя и его семьи, и ситуационно — настолько отъединены друг от друга, настолько далеки, что сама возможность их объединения

<sup>5</sup> Proust M. Correspondance. Paris, 1991. T. XIX. P. 660—661.

<sup>6</sup> Raczymow H. Le Cygne de Proust. Paris, 1989. P. 27.

или хотя бы соприкосновения представляется невозможной. Для юного героя сам Сванн и его имение Тансонвиль, окруженное роскошным парком, очерченным изгородью из боярышника, окутаны некоторой таинственностью, недоступностью и одновременно сильнейшей притягательностью, о чем герой вспомнит после смерти Сванна.

Второй облик Сванна дан бегло, едва намечен. Он нужен только для перехода к третьему воплощению героя. Существование Сванна во втором его облике (при всем его уме, хорошем вкусе и трезвости суждений) это все-таки пока скольжение по жизни, поиски в ней прежде всего удовольствий. В их удовлетворении, особенно в своих любовных авантюрах Сванн не очень разборчив, легко меняя привязанность герцогини на снисходительность какой-нибудь горничной. О его связях немало рассказывают в свете; так, говорят, что сестра Леграндена маркиза Камбремер была когда-то его любовницей. Но ни Повествователь, ни члены его семьи такого Сванна не знают, что и понятно: ведь все это было до рождения главного героя книги. Впрочем, как и роман Сванна и Одетты.

Третье воплощение Сванна — это Сванн, одержимый любовью и ревностью. Чтобы вырваться из этих тисков, ему ничего другого не остается, как жениться на Одетте. И каков же результат? Если вернуться к символике лебедя, то можно сказать, что Сванн — это Зевс, полюбивший Леду (Одетту) и принявший облик птицы. Став лебедем, Зевс-Сванн перестает быть богом, как бы приближается к простому смертному. В таком качестве для Сванна это явный шаг назад, это опускание по социальной и интеллектуальной лестнице. Как пишет Пруст о Сванне и Одетте, «путь его к ней — крутой и стремительный спуск его жизни — был неизбежен»<sup>7</sup>. Между прочим, интеллектуальность и артистизм Сванна сыграли с ним злую шутку: обладавший тонким вкусом, видевший жизнь как бы сквозь призму искусства, Сванн и полюбил Одетту как раз из-за этого. Однажды он заметил, что Одетта похожа на Сепфору, дочь Иофора, с фрески Боттичелли из Секстинской капеллы, и это решило дело: отныне он видит в Одетте прежде всего женщину Боттичелли.

Новый, «четвертый» Сванн — это муж Одетты, отец Жильберты, хозяин салона, в котором главенствует его жена. Но салон этот —

---

<sup>7</sup> Пруст М. По направлению к Свану. СПб., 1999. С. 300.

не тот, о каком он мог бы мечтать. «Стремительный спуск» Сванна произошел. Он теперь реже бывает в свете, а их дом посещает смешанное общество: и аристократы, но разрядом пониже (никак не Германты), и литератор Бергот, но и чиновница г-жа Бонтан, вскоре туда нагрянут и Вердюрены. Домашним кругом Сванна стали давние знакомые Одетты, и салон ее приобрел оттенок полусвета, ведь тут часто бывают женатые мужчины, но, естественно, без жен. Недаром г-н Норпуа в длинном монологе говорит о «снижении» Сванна в обществе после женитьбы. Здесь происходит, казалось бы, возвращение Сванна к тому облику, каким он обладал в «Комбре», но время сделало свое дело: Повествователь основательно повзрослел, а Сванн постарел. Для героя, уже бывающего у него дома и ухаживающего за Жильбертой, Сванн лишается притягательной загадочности. Основная черта, которую теперь отмечает у Сванна Пруст, — это усталость. Рядом с усталостью поселяется безразличие. И одновременно — какие-то озабоченность и сухость. Это из-за того, что Сванн остается человеком бесконечно одиноким; «он чувствует себя чужим в своем доме»<sup>8</sup>, пишет Пруст. И как результат, как единственный возможный путь к освобождению, у него появляется новый роман: «Сванн любил другую, женщину, которая не давала ему поводов для ревности и которую он все же ревновал, оттого что не способен был любить по-иному, и как любил он Одетту, так любил и другую»<sup>9</sup>. Мне кажется, что вот такую развязку отношения Сванна к Одетте часто не принимают в расчет.

Увлеченный своими успехами в светском обществе и своими отношениями с Альбертиной, Повествователь на какое-то время забывает о Сванне. И когда он снова встречается с ним у герцогов и тут же принцев Германтских, перед ним опять новый Сванн. Он все еще эlegantен и светск, но ни для кого не секрет, что он очень серьезно, неизлечимо болен. Болезнь Сванна совпала по времени с шумными обстоятельствами дела Дрейфуса, расколовшего, как известно, французское общество. Сванн, естественно, стал дрейфусаром. «Дело» просветило, но не оглушило его. Таким образом, болезнь и «дело» идут рука об руку. Как отмечает Пруст, заболев, Сванн вернулся к вере отцов, в нем росло чувство нравственной солидарности с евреями. Национальные корни

---

<sup>8</sup> Пруст М. Под сенью девушек в цвету. СПб., 1999. С. 47.

<sup>9</sup> Там же. С. 111.

начинают неожиданно проступать в нем все с большей очевидностью. «В еврейском остроумии Сванна, — пишет Пруст, — было меньше тонкости, чем в шутках Сванна — светского человека»<sup>10</sup>. Вместе с тем точка зрения Анри Ражимова, автора книги «Лебедь Пруста», ссылающегося на соответствующие места «Поисков утраченного времени», представляется нам слишком прямолинейной и грубой. Исследователь пишет: «Пруст превращает Сванна в маленького еврейчика, одновременно претенциозного и ничтожного»<sup>11</sup>. И в другом месте своей книги: «Чем больше он еврей, тем в большей мере он сноб и даже хам, вполне тут сопоставимый с каким-нибудь Блоком. Чем в меньшей мере он еврей, тем он более тонок»<sup>12</sup>. Нет, повторим, подобная точка зрения неверна, хотя в постаревшем и больном Сванне еврейские черты в самом деле начинают проступать все с большей отчетливостью. Если вспомнить о прототипах этого персонажа, то можно было бы сказать, что теперь Сванн из Шарля Ааса начинает превращаться в Шарля Эфрусси, к которому, как мы знаем, Пруст всегда относился с большим уважением и теплотой.

Больше живым на страницах книги Пруста Сванн не появляется. Но происходит его посмертная переоценка и осмысление его человеческих черт.

Как мы уже говорили, предощущение близкой кончины Сванна присутствует в его пятом, по нашему подсчету, воплощении — в сценах встречи с ним Повествователя на светском приеме, где Сванн меняется стремительно, буквально за несколько часов. Смерть Сванна была Прустом предусмотрена, и о ней упоминается и в книге «Под сенью девушек в цвету», и в «Содоме и Гоморре», и в «Пленнице». Но рассказ о смерти Сванна первоначальными планами Пруста не был предусмотрен; такого рассказа нет в белой рукописи. Он появляется, казалось бы, внезапно в «тетради дополнений» (№ 59), переносится оттуда в машинопись и попадает в печатный текст.

Но в «Пленнице» — еще несколько неожиданных «смертей», которые оказываются мнимыми и сюжетом предусмотрены не были. Так, вдруг говорится о кончине доктора Котара, о смерти маркизы

---

<sup>10</sup> Пруст М. Содом и Гоморра. СПб., 1999. С. 119.

<sup>11</sup> Raczutow H. Op. cit. P. 36.

<sup>12</sup> Ibid. P. 16.

Вильпаризи, архивиста Саньета, члена «кланчика» Вердюренов, наконец, о смерти литератора Бергота, сцене, считающейся одним из шедевров Пруста. Однако и Котар, и Вильпаризи, и Бергот появляются и в самой «Пленнице», и в последующих томах прустовской эпопеи.

Заметим, что описание смерти Бергота предшествует рассказу о реакции героя на известие о смерти Сванна, причем эти два фрагмента, являющиеся поздними вставками (описание смерти Бергота — тоже из «тетради дополнений»), почти соседствуют. Когда сделана вставка о Сванне — установить очень легко. В журнальчике «Иллюстрасьон» 10 июня 1922 г. в связи с проходившей тогда выставкой в Музее прикладного искусства «Украшение повседневной жизни в эпоху Второй империи» была воспроизведена репродукция картины Джеймса Тиссо (1836—1902) «Кружок Королевской улицы», созданной в 1868 г. О том, что эта картина экспонировалась на выставке, Прусту написал его близкий друг Люсьен Доде 3 июля; Доде, в частности, отмечал в своем письме, что на картине, рядом с другими, изображен «Аас, очень Сванн»<sup>13</sup>. Мы можем примерно определить, когда Пруст получил вырезку из «Иллюстрасьон» с этой репродукцией — в начале августа; 9 августа он благодарил своего друга Поля Брака за ее присылку и сообщал: «Вы привели меня в восхищение вырезкой из “Иллюстрасьон”. Из всех, кто там изображен, я узнал только Ааса, Эдмона де Полиньяка и Сен-Мориса. Но какое удовольствие видеть их вновь! Я все время прошу снова и снова дать мне эту вырезку, она доставляет мне истинное наслаждение»<sup>14</sup>. Так что написана вставка о смерти Сванна была, скорее всего, в середине августа или несколько позже. И написана она была как раз в связи с картиной Тиссо. Именно к ней, к изображенному на ней Шарлю Аасу обращены слова Повествователя, в которых он намеренно (или случайно?) путает персонажа и его прототипа. «Сванн, — пишет Пруст-Повествователь, — представлял собой замечательную личность и в интеллектуальном отношении, и как ценитель изящного, и, хотя он ничего не “создал”, у него были основания для того, чтобы его помнили долго. Дорогой Шарль Сванн, которого я так мало знал, потому что был еще очень молод, а вы были на краю могилы.

<sup>13</sup> Proust M. Correspondance. Paris, 1993. Т. XXI. P. 335.

<sup>14</sup> Ibid. P. 409.

Тот, на кого вы, наверно, смотрели как на дурачка, сделал вас героем одного из своих романов, благодаря чему о вас заговорили снова, и, пожалуй, вы еще будете жить. Если, глядя на картину Тиссо, изображающую балкон Кружка Королевской улицы, где вы находитесь вместе с Галифе, Эдмоном де Полиньяком и Сен-Морисом, о вас так много говорят, то это потому, что в образе Сванна находят некоторые ваши черты»<sup>15</sup>. Думаю, эти слова обращены к Шарлю Аасу.

А теперь обратимся к смерти Бергота. На протяжении всей эпопеи Пруста постоянно говорится об интересе Сванна к Вермееру (между прочим, в конце «Пленницы» у героя и Альбертины происходит разговор об этом художнике, переходящий в интереснейший разговор о Достоевском), об интересе же Бергота к Вермееру не говорится никогда; лишь в «тетради дополнений» сказано о «Виде Дельфта», «картине, которую Бергот обожал и, как ему казалось, отлично знал»<sup>16</sup>. Однако больной литератор умирает перед картиной Вермеера. Было бы, возможно, эффектно, чтобы так умер не Бергот, а Сванн, но Пруст избегает этого дешевого эффекта.

Описание смерти Бергота построено на контрастах. Она, эта смерть, изображена очень реалистически, очень достоверно (мы знаем, что здесь много автобиографического), но приземленно и буднично. Перед тем как отправиться на выставку, Бергот съел три картофелины (с точки зрения Пруста, обычно евшего очень мало, это, видимо, весьма много); измученный уремией и переполнением желудка, он идет с трудом, уже не очень ясно воспринимая окружающее, он уже не может охватить всю эту прекрасную картину, почти натюрморт (что вообще характерно для Вермеера), несмотря на фигурки людей у края воды, на лодки, готовые отплыть от берега, он смотрит только на «кусочек желтой стены» (их, между прочим, на картине Вермеера несколько) и теряет сознание. Итак, перед нами явный контраст: прекрасная, нечеловеческая и такая человеческая, божественная картина — и смертный, земной, слабый, умирающий человек с помутненным сознанием.

Сванн так умереть не мог. Он мог где-то тихо угаснуть, без натуралистических деталей. Он не мог умереть, как Бергот, потому что он еще и лебедь, прекрасная благородная птица. Как писал В. Н. Топоров,

<sup>15</sup> Пруст М. Пленница. СПб., 1999. С. 234.

<sup>16</sup> Там же. С. 218.

«одна из наиболее разработанных и освоенных литературой мифологем — умирающий лебедь, который в минуту смерти взмывает вверх, навстречу небу и солнцу, издает последний крик (“лебединая песня” ...) и, мертвый, низвергается в воду»<sup>17</sup>. Вот как должен был бы умереть Шарль Сванн в своем последнем воплощении.

---

<sup>17</sup> *Топоров В. Н. Указ. соч. С. 41.*

## В ЦЕНТРЕ ПОВЕСТИВОВАНИЯ («У ГЕРМАНТОВ»)

Роман «У Германтов» (или «Сторона Германтов» — «Le Côté de Guermantes») занимает в семитомной эпопее Марселя Пруста «В поисках утраченного времени» центральное место. Он подхватывает сюжетные нити, намеченные в предыдущих двух томах, и сплетает новые, которые найдут разрешение в последующих. Здесь, в этом романе, по существу, заканчивается детство и ранняя юность героя, он входит в жизнь повзрослевшим и уже умудренным некоторым опытом, как в области чувств, так и общественных связей. В этом романе Пруст подходит к одной из основных тем эпопеи — изображению аристократического общества, что неизбежно приводит к резкому перелому в жизненной судьбе героя, в его взглядах, настроениях, суждениях, оценках. Наступает пора утраты иллюзий. Если до этой части герой двигался в познании сложных закономерностей жизни в основном «по направлению к Свану», то есть к раскрытию «жизни сердца», к искусству, к красотам природы, то теперь наступает черед совсем иных, если угодно, социальных оценок, что связано с движением «по направлению к Германтам». Это «направление» существовало и раньше, в первых томах, но там оно было несбыточным и неосуществленным. Там герой делал в этом «направлении» лишь первые шаги, так и не совершая этот путь до конца. Там, в первых книгах, герой смотрел на общество все-таки со стороны, теперь же он знакомился с ним «изнутри».

Фамилия «Германты» возникает на страницах прустовской эпопеи едва ли не с первых глав первой части первого же тома: это и важнейший «блок» персонажей, с которыми герою предстоит в дальнейшем постоянно общаться, и всеохватный символ, обозначение многовековой традиции, истоки которой уходят чуть ли не в долетописное Средневековье. Для Пруста была очень важна вот эта «медиевальная» опора, «медиевальный» исток этой группы персонажей его эпопеи, отличающие их от других участвующих лиц Книги.

Пруст долго искал подходящую аристократическую фамилию, колебался, перебирал возможные варианты. Он писал об этом друзьям,

советовался с ними, торопил и понуждал ему помочь. Друзья медлили, Пруст раздражался; так, он писал Жоржу де Лорису, литератору и светскому человеку, в декабре 1910 года: «Я все еще не знаю, сказал ли вам Франсуа де Парис вполне определенно, что я могу совершенно свободно воспользоваться именем Германтов, которое я хочу одновременно прославить и облить грязью». Как видим, фамилию Пруст не выдумал. В незавершенном романе «Жан Сантей» (этом «первом подходе» к «Поискам утраченного времени») будущим Германтам соответствует знатное семейство Реветонов; в черновиках встречаются варианты Ломы, Виллебоны и т. д. Его знакомый виконт, затем маркиз Франсуа де Парис (1875—1958) был одним из владельцев замка недалеко от Парижа, в департаменте Сена-и-Мария, что в старинной французской «земле» Бри, знаменитой своим несравненным сыром. Замок назывался «Германт». Он известен с начала XVII века, когда его стал обустраивать некий Клод Виол, королевский советник. Его потомки продали замок в 1693 г. крупному чиновнику Полену Прондру, сын которого получил титул маркиза Германтского. Владение (и титул) переходили от отца к сыну, пока мужская линия семьи не пресеклась со смертью Луи Прондра, графа Германтского (1775—1800). Его юная жена снова вышла замуж; ее внучкой была Мария де Пюпсегюр (1830—1913), баронесса де Ларенти. Она, бабушка виконта де Париса, и владела замком во времена Пруста. Что касается титула, то он к новым владельцам Германта не перешел. Замок существует и в наши дни, но в последние годы посетить его нельзя: хозяева доступ туда закрыли, повесив табличку: «Частное владение. Вход запрещен».

Но многие исследователи творчества Пруста полагают, что на имя «Германты» навело писателя не знакомство с Франсуа Парисом, а опера Рихарда Вагнера «Парсифаль» (1882), в отличие от немецкого средневекового куртуазного романа, автором которого был миннезингер Вольфрам фон Эшенбах (ок. 1170 — после 1220). В опере одно из центральных мест принадлежит старому рыцарю Гурнеманцу; он во многом направляет действия других персонажей, в частности заботится о тяжело больном короле Грааля Амфортасе, наставляет юношу Парсифаля, старается противостоять злым козням волшебника Клинксора и т. д. Он олицетворяет собой традиции истинной рыцарственности, поэтому он знает старинные предания, это, собственно, он вводит в «курс дела» и зрителей вагнеровской оперы, и ее более

молодых персонажей. Не приходится удивляться, что некоторые из них упомянуты в книгах Пруста.

Писатель неоднократно заявлял, что он пишет не «книгу с ключом», что не следует искать прототипов ее героев. Лишь для одного он сделал исключение. Это Шарль Сван, центральный персонаж первого тома. Но здесь Пруст явно лукавил: еще один герой его повествования имел несомненного, легко узнаваемого прототипа. Это герцогиня Германтская Ориана. Ее прототипом была графиня Элизабет Грэффюль (1860—1952), признанная светская красавица и меценатка. Она коллекционировала живопись и обожала музыку. Она способствовала знакомству французской публики с [пением] Шаляпина и Карузо, она была организатором первых концертов в Париже Вагнера и Рихарда Штрауса, поддерживала балетные начинания Сергея Дягилева. Пруст был представлен графине Грэфюль, но еще до этого он увидел ее как-то в Опере и затем, как вспоминали современники, ездил в театр, чтобы перед началом спектакля увидеть, как графиня, со своей царственной осанкой, неизменно в изысканных нарядах, неторопливо поднимается по длинной широкой лестнице парижской Оперы.

На первых порах, то есть в первых двух томах эпопеи, герцогиня Германтская присутствует в книге как некая затаенная мечта героя-рассказчика, как недостижимый идеал. Они живут в маленьком городочке Комбре, близ Шартра (или в окрестностях Комбре), оба бывают в местной церкви Святого Илария, где герой и видит герцогиню впервые. В дальнейшем повествовании герой прилагает немало усилий, чтобы познакомиться с герцогиней, в которую очень на свой лад, очень своеобразно влюбляется, но не как в красивую женщину (как, скажем, в Жильберту Сван или в Альбертину), а как в олицетворение благородства, старых жизненных устоев.

Герцогиня Германтская, как и остальные Германты, сначала воспринимается рассказчиком обобщенно, вне каких бы то ни было индивидуальных черт. Лишь познакомившись с ними поближе, герой увидел различия не только внешние, но и пестроту характеров...

На страницах прустовских книг читатель знакомится с очень многими представителями семьи Германтов. Назовем основных. Прежде всего, это Базен, герцог Германтский, его жена (и кузина, то есть тоже из Германтов) Ориана, его брат барон де Шарлю, их сестра графиня де Марсант. Рядом с ними — их двоюродный брат Жильбер, принц

Германтский, и его жена Мари, урожденная герцогиня Баварская. Все они имеют племянников и племянниц, более далеких родственников и т. д. И, конечно же, знатных предков. Пруст придумывает им блестящую родословную, протягивая фамильные нити к французскому королевскому дому, в частности к королю Людовику VI Толстому (XII век), а также к прославленному феодальному роду Лузиньянов, с которым связаны романтические сказания о прекрасной женщине-змее Мелюзине. Среди предков Германтов Пруст числит военачальников, государственных деятелей, членов Французской академии и т. д. Вспоминать их всех особенно любит барон де Шарлю, увлеченно погружающийся в генеалогические рассуждения, но и герцог, и принц Германтские не чужды известной гордости за своих прославленных предков.

Несмотря на начавшееся снижение образа Германтов, герой продолжает на первых порах мечтать о проникновении в их салон, в их круг, в их мир. Познакомившись в Бальбеке (нормандский курорт, придуманный Прустом) с племянником герцогов Германтских Робером де Сен-Лу, Марсель навещает его в Донсьере, где тот несет гарнизонную службу.

Но рядом с провинцией теперь — Париж, его улицы, площади, бульвары и парки, пригородные леса — места светских прогулок и увеселений. Впрочем, поэтических зарисовок столицы, пожалуй, меньше, чем в первых томах; там, напомним, на Елсейских полях гулял герой подростком, в Булонском лесу прохаживалась Одетта, в Ботаническом саду — чета Сванов. В новом романе больше описаний жилищ аристократов (особняки Германтов, маркизы де Вильпаризи, барона Шарлю), хотя есть и совершенно замечательные бытовые сцены вроде болтовни смотрительницы общественных туалетов на Елисейских полях.

Отметим, что эта жанровая сценка вплетена контрапунктом в напряженный трагический рассказ о смерти бабушки героя. Рассказ этот подготовлен исподволь — в восприятии повествователя. Сначала он говорит с бабушкой по телефону из Донсьера, обращает внимание на то, как изменился ее голос. По возвращении в Париж он мысленно отмечает, как же она постарела. Еще с большей очевидностью приближение трагической развязки герой ощущает, гуляя с бабушкой по Елисейским полям. А затем следует печальный рассказ о ее кончине, о неизбывном горе матери героя, о безучастности дедушки, о визите

герцога Германтского. И рядом с этим — ироничное изображение врачей — вполне в духе «Мнимого больного» Мольера.

Смертью бабушки открывается вторая часть романа (это ее первая глава). Полный еще неосознанной печали, герой окунается в светскую жизнь, посещает приемы у маркизы де Вильпаризи, приглашен на ужин к герцогине Германтской. Но не забывает и о жизни личной (добивается близости с Альбертиной, с которой познакомился в Бальбеке (роман «Под сенью девушек в цвету»), ухаживает за некоей г-жой де Стермарья и т. д.

Совершенно замечательна последняя сцена романа — короткий визит героя к герцогам Германтским, где он встречает также зашедшего к ним Свана. Он поражен его болезненным видом, предрекающим его скорую кончину, что и случится в одном из следующих томов. Сван, этот, пожалуй, самый симпатичный персонаж Пруста, понимает, что жить ему осталось недолго, и его не могут ободрит слова герцога, который лицемерно кричит ему вдогонку: «Этих чертовых докторов вы не слушайте. Вы здоровы как бык. Вы еще всех нас переживете!»

В романе «У Германтов» заметно меняется структура повествования. Раньше, особенно в первом томе, господствовала ретроспекция: это были картины детства и ранней юности героя, рассказ о которых был медлителен, иногда сбивчив, не бывал выстроен в хронологической последовательности и уж никак не был привязан к конкретным событиям общественной жизни Франции и Европы. Именно первые тома эпопеи Пруста способствовали возникновению предвзятой и неверной их оценки как типичного «потока сознания», когда описываемые события личной жизни героя и его узенького домашнего окружения следуют вне логичной последовательности и тем самым не вытекают одно из другого. Но в первых томах именно такой подход к описываемому должен был подчеркнуть удаленность, «первоначальность» уже уходящего в прошлое детства героя, которое, как представлялось, было утрачено навсегда. Теперь — иначе. Дело не только в том, что теперь сфера общения героя необъятно расширяется, но он оказывается вовлеченным в самые яркие политические события того времени. Среди них первое место занимает, бесспорно, так называемое «Дело Дрейфуса» (1896—1899), основные обстоятельства которого не просто живо затрагивают всех персонажей книги Пруста, но во многом определяют и их жизненные позиции, и даже черты их характера. Отзвуки «Дела»

пронизывают всю книгу (как и непосредственно следующий за нею роман «Содом и Гоморра», тесно с нею состыкованный), становясь не только темой заинтересованных разговоров и ожесточенных споров персонажей, но и все более явного размежевания в разных кругах общества, разламывающегося на противоборствующие группы, причем такое размежевание может вторгаться и в отдельные семьи и даже вносить смятение и тревогу в души отдельных персонажей. Здесь Пруст показывает себя не просто блестящим характерологом, но и тонким психологом, далеким от упрощенных, лобовых оценок: у него «дрейфуссарами» и «антидрейфуссарами» оказываются персонажи одной социальной (и национальной) принадлежности, одного круга и даже одной семьи. Так, если Шарль Сван, буржуа с прогрессивными взглядами и еврей, безоговорочно становится на сторону несправедливо осужденного офицера Альфреда Дрейфуса, то герцог Германтский, аристократ чистых кровей, сторонник твердых патриотических традиций, осуждает за это своего друга, а вот его кузен принц Германтский, антисемит и не меньший аристократ, начинает испытывать колебания, внутренний душевный разлад и в конце концов приходит к осознанию невинности Дрейфуса, пусть это осознание и не превращает принца в активного борца за справедливость.

Итак, прошлое в этом романе все в большей мере оттесняется современностью. С этим связана и повествовательная структура книги. Роман делится на повествовательные блоки, на, если угодно, сцены и эпизоды, завершенность и замкнутость которых, однако, не исключает их переключки между собой. Эти блоки имеют либо достаточно большую временную протяженность, либо, напротив, соответствуют одному событию, одной сцене. Так, книга начинается с рассказа о том, как семья героя переезжает на новую квартиру, расположившуюся ни больше ни меньше как в боковом крыле парижского особняка Германтов. Это наполняет героя ожиданием новых открытий и новых встреч, но одновременно несколько приземляет Германтов в глазах рассказчика, делает их более обыденными, будничными и, в частности, лишает их жилище поэтического ореола, это уже не средневековый рыцарский замок, как представлялось еще совсем недавно юному герою-повествователю в навязчивых и увлекательных мечтах. Теперь герой часто встречает герцогиню на улице, выясняет распорядок ее жизни и т. д.

Искусство и природа продолжают быть для героя твердой опорой в жизни, противостоя призрачной красоте высшего света, его скрытой порочности и фальшивости. Герой продолжает интересоваться картинами придуманного Прустом художника Эльстира, в чьей живописной манере можно увидеть черты творческого метода символиста Гюстава Моро (1826—1898), импрессионистов, в том числе Клода Моне, а также английского художника Вильяма Тернера (1775—1851) и американца Джеймса Уистлера (1834—1903). Но наслаждается он живописью и реально существовавших художников итальянского Возрождения, прежде всего венецианцев Карпаччо и Беллини.

Как и сам Пруст, его герой особенно чувствителен к красотам природы. Писатель страдал тяжелейшей астмой, что и свело его в могилу, запах цветов был для него губителен. Тем не менее весной он часто ездил в такси посмотреть на цветущие яблони или груши, которыми любовался, не опуская в машине стекол. И герой его также наслаждается весенним цветением плодовых деревьев. Вот он едет с Сен-Лу за город: «Когда мы сошли с поезда, то так и ахнули от восторга при виде цветущих плодовых деревьев, огромными белыми престолами расставленных в каждом садике. Как будто мы попали на один из тех особых, поэтичных, коротких местных праздников, на которые в установленные дни стекаются издалека, но только праздник, устроенный природой. Лепившиеся одни к другому белые футлярчики цвета на вишнях издали, среди других деревьев, почти без цветов и без листьев, можно было принять в этот солнечный, но холодный день за снег, который всюду растаял, но в кустах пока лежал. А высокие груши окутывали каждый дом, каждый скромный двор еще более широкой, более ровной, более ослепительной белизной, так что казалось, будто все постройки и все участки поселка нарядились сегодня ради первого причастия».

## *В ПОИСКАХ УТРАЧЕННЫХ ФУКЛОВСЕИ*

Изучение жизни и творчества Марселя Пруста за последние несколько десятилетий выделилось в самостоятельную отрасль литературоведения, со своими периодическими изданиями, музеями, научными обществами, съездами, конференциями, с широчайшим международным сотрудничеством и с неизбежной острой полемикой, столкновением мнений и даже групповщиной. Изучение это разбрелось по всему миру, и рядом с блестящими французскими специалистами (Жаном Мийи, Жан-Ивом Тадье, Антуаном Компаньоном, Люком Фресом, Анник Буйаге, Пьер-Луи Реем, Альмут Грезийон, Катрин Виолле, Бернаром Брёном, Тьерри Лаже и еще многими и многими другими) можно было бы упомянуть англичан Джорджа Пейнтера и Ричарда Бейлса, итальянцев Пьетро Читати и Джованни Маккья, японцев Синичи Сайку и Таэко Уениси, американцев Филипа Колба и Элайну Дизон-Джонс. О жизни Пруста снимают фильмы, экранизируют его произведения, знаменитые художники (например, Кес Ван-Донген) иллюстрируют его книги. Не хватало только, чтобы Пруст каким-то образом оказался в центре детективного повествования. И вот — произошло.

Вокруг имени Пруста давно клубятся всевозможные легенды, возникновению которых во многом способствовал сам писатель. Его жизнь порой казалась странной, окутанной тайнами, слухами, недомолвками. В самом деле, во время работы над романом-эпопеей «В поисках утраченного времени», а эта работа растянулась почти на пятнадцать лет (1908—1922), Пруст жил уединенно, уже не пускался даже в не очень дальние путешествия, вообще редко выходил из дома, тем более редко принимал у себя, в том числе самых близких друзей, предпочитая с ними переписываться. В его большой квартире на бульваре Осман обитаемыми были лишь две-три комнаты, остальные — завалены мебелью, коврами, картинами, посудой, книгами. Сам жизненный уклад Пруста был необычен: большую часть времени он проводил в постели, здесь он не только спал, но и работал, и ел (причем крайне мало, только чтобы поддерживать угасающие год от года силы). К тому же работал он ночами, при слабом свете настольной лампы, в комнате с тщательно

закрытыми и занавешенными тяжелыми порттьерами окнами, со стенами, обитыми листами пробкового дерева, скрадывающими внешние шумы, в дыму от курений, якобы помогавших Прусту переносить частые приступы астмы. Что же, нелюдим и аскет? Не совсем.

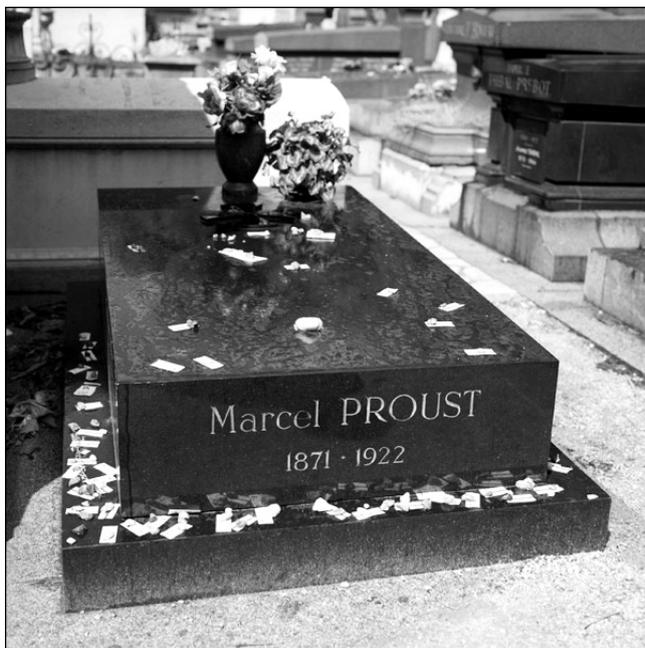
Случилось так, что на протяжении почти десяти лет рядом с ним была Селеста Альбаре (1891—1984), его служанка, экономка, курьер, секретарь. Она посвятила себя Прусту, живя только его интересами и неустанной заботой о нем. Она вела его хозяйство, выполняла поручения, была готова, если надо, переписывать набело его черновики, возила рукописи к издателю, рассылала только что вышедшие книги. Человек из низов, без какого бы то ни было образования, она привязалась к Прусту и тем самым и ко всему тому, что выходило из-под его пера. На склоне лет она продиктовала свои наивные, искренние и полные драгоценнейших деталей воспоминания о писателе, озаглавив их «Господин Пруст».

И вот эта книга породила еще одну легенду, до сих пор ставящую в тупик исследователей. Селеста рассказала, что не однажды Пруст велел ей бросать в огонь, одну за другой, «черные тетради» ранних своих набросков и эскизов<sup>1</sup>. Этих тетрадей было тридцать две. Их высокая стопка долго загромождала угол комода в спальне писателя. Селеста их не читала и тем не менее полагала, что это должны быть очень старые тетради; об этом говорило хотя бы то, что исписаны они были четким и ровным почерком, видимо, тогда, когда Пруст работал еще не в постели, а за столом. По словам Селесты, писатель редко обращался к «черным тетрадям», хотя это мог быть первый связный и тем самым заверченный набросок «Поисков». Отталкиваясь от этого варианта, Пруст развивал и расширял свой замысел, и старые тетради казались ему уже лишними. Просмотрев одну или две, он отдавал их Селесте, и тетради летели в огонь кухонной плиты. Так продолжалось около восьми или девяти месяцев в 1916—1917 гг., когда Пруст завершал роман «Под сенью девушек в цвету».

После смерти писателя Селеста рассказала о сожженных тетрадях Андре Моруа, и тот якобы очень сокрушался, повторяя: «Какая жалость, какая жалость!» Но ни в своей прекрасной книге «В поисках Марселя Пруста», ни в «Мемуарах» об этом не проронил ни слова.

---

<sup>1</sup> См.: *Albaret C. Monsieur Proust. Paris, 1973. P. 324—326.*



Исследователи, как правило, о «черных тетрадах» не пишут. Лишь Жан-Ив Тадье в пространной биографии Пруста посвятил им короткий абзац<sup>2</sup>. Тадье высказался достаточно скептически, и его сомнения оправданы. Действительно, ведь сохранились многие десятки прустовских рукописных тетрадей, содержащих и завершённый текст «Поисков», и всевозможнейшие подготовительные материалы к ним, причем к первым томам эпопеи таких эскизов дошло до нас значительно больше, чем к томам последним. И все это Пруст сохранил, как сохранил и две тетради с текстом романа «Жан Сантей» — произведения, им забракованного и брошенного, но являвшегося первым подходом к «Поискам». Что же было на самом деле в этих «черных тетрадах» и существовали ли они? Или восьмидесятилетняя старуха что-то напутала или, дабы сделать свои воспоминания о Прусте более увлекательными, все это присочинила? Но какое благодатное поле для эффектных предположений, догадок, гипотез! Просто грех было этой легендой не воспользоваться, что и сделала известная американская

<sup>2</sup> См.: *Tadié J.-Y. Marcel Proust: Biographie.* Paris, 1996. P. 782.

прустоведа Элайна Дизон-Джонс (Elyane Dezon-Jones), написавшая добротный детективный роман, о содержании которого мы, естественно, говорить не будем, отметим лишь, что в нем очень точно передана не только топография Илье-Комбре, но и несколько сумрачная атмосфера этого в самом деле не очень живописного провинциального французского городка. Достоверно воссозданы взаимоотношения внутри международного сообщества прустоведов, очень верно описан «дом тетушки Леонии», как раз под таким названием фигурирующий в «Поисках», где писатель жил в молодые годы, имел свою комнату и где теперь музей.

Книга вышла под псевдонимом «Эстель Монбрён», но он наверняка содержит шутливую игру слов: Estelle Monbrun может быть прочтено и как вопросительная фраза «Est-elle mon Brun?» (то есть «Не она ли мой Брён?») и тем самым может метить в известного парижского прустоведа Бернара Брёна (Brun). Вот только какие у него отношения с Элайной Дизон-Джонс, мы не знаем.

*ПОЭТИЧЕСКИЙ ПЕДАГГ МОРИСА МЕЛПЕРАНКА*

*Стоя недалеко от смерти,  
мы так нуждаемся в красоте!*

*«Пелеас и Мелисанда»*

*Когда любишь, надо жить,  
и чем сильнее любишь, тем  
необходимее жить.*

*«Аглавена и Селизетта»*

Каждая историко-культурная эпоха вырабатывает свой, только ей свойственный язык, в терминах которого описывается мир и человек в их взаимной соотнесенности и обусловленности. Этот язык обнаруживает себя на разных уровнях и отражается в целом комплексе разнородных явлений. При этом в каждой из историко-культурных эпох роль ее отдельных компонентов, их соразмерность бывает разной. Так, скажем, место литературы определяется набором внутри- и внелитературных факторов и может быть доминирующим или, напротив, подчиненным. Подчиненность не означает, однако, ущербности, недоразвитости, слабости. Даже напротив: литература может быть очень богатой и многообразной, очень «сильной» и тем не менее — подчиненной основной культурной доминанте своего времени. Таким основным эстетическим пафосом эпохи диктуются и жанровые предпочтения, то есть преимущественная разработка тех или иных литературных форм, и тематика произведений, и их образный строй.

Не стала здесь исключением и эпоха рубежа XIX и XX столетий. В ее осмыслении и оценке давно пора отказаться от мысли о кризисе культуры, породившем очень своеобразные художественные явления, эстетическая ценность которых открывается, быть может, в полной мере лишь в наши дни. Это был кризис лишь в том смысле, что неумолимо уходили в прошлое старые идеалы, старые формы, и это ощущение перелома, смены вех и ориентиров не могло не выливаться подчас в трагические образы, не рождать очень глубокого, а потому почти неизбежно пессимистического взгляда на человека и окружающий его

мир. Это был, однако, если можно так выразиться, продуктивный пессимизм, стимулирующий мысль, открывающий еще неизвестные черты в действительности и способствующий, даже требующий создания совсем нового поэтического языка. И вот теперь становится ясным, что этот новый язык означал выход культуры к новым горизонтам, а то, что нам казалось в этом языке «красивостью» не очень высокого вкуса, оказалось на деле очень красивым, ибо эстетические критерии были в то время однозначно выведены на первое место. Этого не могли смутно не почувствовать даже убежденные критики такого искусства. Так, давно ставшая хрестоматийной статья М. Горького «Поль Верлен и декаденты» (1896) пестрит противоречиями и оговорками: критикуя Верлена и его последователей, пролетарский писатель невольно поддадал под обаяние его творчества и на каждом шагу отдавал должное его таланту.

Эпоха перелома, рубежа XIX и XX веков, ярко и неповторимо выявила себя, пожалуй, во всех видах творческой деятельности. В области изобразительного искусства, искусства прикладного, архитектуры она определяется обычно как эпоха модерна<sup>1</sup>, в области литературы (а также отчасти музыки и театра) — как эпоха символизма. Вряд ли стоит подробно останавливаться на истории символизма в западноевропейской литературе; отметим лишь его некоторые характерные черты, и при этом будем иметь в виду, что теоретические постулаты символизма нередко противоречили его живой практике, что его мастера далеко не вполне выполняли предназначения теоретиков, что вообще искусство шире, ярче и долговечней лежащих в его основе теоретических построений.

Символисты исходили, прежде всего, из понимания символа как адекватной замены вещи, ее более высокого и совершенного существования. Символ скрывал вещь, но и помогал ее пониманию, делал его более широким и богатым, причем это понимание рассматривалось как процесс более важный, чем даже обладание самой вещью. Так заявляло о себе главенство духа над бытом, над повседневной действительностью, над натуралистическим, то есть неизбежно примитивным и плоским ее истолкованием. Поэтому, по определению одного из теоретиков символизма, Жана Мореаса (1856—1910), символизм был «воплоче-

---

<sup>1</sup> См. об этом: *Сарабьянов Д. В.* Стиль модерн: Истоки, история, проблемы. М., 1989.

нием Идеи в осязаемой форме, которая, однако, не является самоцелью, но, служа выражению Идеи, сохраняет подчиненное положение»<sup>2</sup>. Развернутую и емкую характеристику символизма мы находим у Реми де Гурмона (1858—1915), в его знаменитой «Книге масок». «Что такое символизм?» — спрашивал Реми де Гурмон. И отвечал: «Если держаться прямого, грамматического значения слова, почти ничего. Если же поставить вопрос шире, то слово это может наметить целый ряд идей: индивидуализм в литературе, свободу творчества, отречение от заученных формулировок, стремление ко всему новому, необычному, даже странному. Оно означает также идеализм, пренебрежение к фактам социального порядка, антинатурализм, тенденцию, направленную к тому, что есть в жизни характерного, тенденцию передавать только те черты, которые отличают одного человека от другого, желание облекать плотью лишь то, что подсказывается конечными выводами, то, что существенно»<sup>3</sup>. Это поразительно полная характеристика, несмотря на свою краткость, она высвечивает главное, не навязывая искусству категорических императивов.

Добавим лишь, что язык символов требовал опоры и на предшествующую традицию; так в искусстве символизма появилось необычайно широко используемое иносказание — перенесение действия, его оформление в духе некоего условного и совершенно внеисторичного Средневековья. Так возникли все эти замки, королевны, рыцари, которые кочуют из книги в книгу, из пьесы в пьесу и из картины в картину (заметим в скобках, что в средневековом стиле оформлялся и повседневный быт той эпохи, где соседствовали паровое отопление с потолочными балками, лифты с резными каминами и дверями, телефонные аппараты со стрельчатыми окнами в частых свинцовых переплетах; и жить в этой несколько странной обстановке было необычайно удобно и уютно). На этом условном средневековом фоне, не имеющем точных хронологических привязок, было легко вводить фантастические мотивы, разворачивать феерические сцены. Последнее было особенно важно по двум причинам. Непредсказуемость и прихотливая свобода феерии позволяли изображать сложность и неординарность человеческих

---

<sup>2</sup> *Moréas J.* Les Premières armes du symbolisme. Paris, 1889, p. 17.

<sup>3</sup> *Gourmont R. de.* Le Livre des Masques: Portraits symbolistes. Paris, 1914. p. 8.

отношений, вообще положения человека в мире. Кроме того, именно язык феерии как нельзя лучше помогал раскрытию сокровенной идеи вещей и явлений, которая представляла собой некую тайну, требующую разгадки. Средневековый маскарад противопоставлял изображаемое некрасивой повседневности, лишенной, в концепции символизма, какой бы то ни было красоты, одухотворенности, а следовательно, и справедливости, неуничтожаемого доброго начала. В то же время мидиевистические трагедии символизма обнажали предмет — человека, мир, их взаимосвязи — все-таки не до рационалистического конца, неизменно оставляя хотя бы небольшой покров тайны, которая никогда не может быть разгадана однозначно; напротив, она предполагает множественность истолкований, тем самым перебрасывая мостик от фантазии изображения к фантазии восприятия. Отсюда — столь важная для символизма свобода интуитивного познания, а значит, и свобода творчества. Отсюда же — многозначность образа, темы, сюжета, то есть свобода в выборе путей и способов описания, истолкования, распознавания действительности. Отсюда, наконец, — тот дуализм, та постоянная игра в передаче абстрактного через конкретное и — чаще и настойчивей — конкретного через абстрактное.

Первое издание «Книги масок» появилось в 1892 г. И открывалась книга литературным портретом не Верлена, бесспорного зачинателя символизма, и не Малларме, его самого влиятельного мэтра, создавшего школу, а Мориса Метерлинка, тогда еще едва начавшего символистского поэта и драматурга. Такое предпочтение понятно: ранний Метерлинк хорошо укладывался в те достаточно мягкие рамки, которые намечал для литературы символизма Рэми де Гурмон. В его лице как бы происходило воплощение одного из важнейших требований символизма и наиболее примечательных черт эпохи — слияние, взаимопроникновение разных искусств. В данном случае — литературы, театра, музыки, живописи. Ведь Метерлинк был драматургом, а подлинный синтез искусств возможен был только в театре. И еще: Метерлинк был бельгийцем, то есть находился на некоей периферии французской культуры, был ближе к ее фольклорным корням и — как неофит и провинциал — более последовательно и строго выполнял предначертания нового направления.

В литературе символизма наибольшего расцвета и зрелости достигли лирика и драматургия (хотя, конечно, существовали и симво-

листская новелла, и символистский роман); в творчестве Метерлинка произошло как бы соединение того и другого: он создал символистский поэтический театр.

Метерлинка в Бельгии был провинциалом: он происходил не из столичного Брюсселя, а из заштатного Гента, города шахтеров и художников. Морис Метерлинка родился 29 августа 1862 г. в семье нотариуса. Он учился в местном иезуитском коллеже, что приобщило его к христианской вере, имевшей прочную основу в широких народных кругах. Учился Метерлинка в Лувене и Париже. Во французской столице он, бесспорно, приобщился к новым литературным веяниям. По возвращении на родину Метерлинка занялся адвокатурой и одновременно, уже во второй половине 80-х гг., стал сотрудничать в передовых журналах «Молодая Бельгия» и «Валлония».

Жизненный и творческий путь Метерлинка был долгим<sup>4</sup>. Писатель пережил две мировые войны, ему приходилось отправляться в изгнание и вновь возвращаться в родные места. Он умер в Ницце 5 мая 1949 г.

В конце прошлого века между Францией и Бельгией происходил живой культурный обмен; в бельгийские города нередко приезжали с лекциями французские литераторы, в том числе Верлен и Малларме. Один из визитов последнего многое решил в судьбе Метерлинка. 13 февраля 1890 г. глава символистского движения прочел в Гентском Артистическом и Литературном Клубе лекцию о французском писателе-романтике Вилье де Лиль-Адане (1838—1889). И тема лекции, и сам лектор живо интересовали Метерлинка, и не приходится удивляться, что он оказался в числе слушателей парижской знаменитости. К тому времени Метерлинка уже был автором двух книг — сборника стихов «Теплицы» («*Serres chaudes*») и пьесы «Принцесса Мален» («*La princesse Maleine*»). Обе они были изданы в Генте, в 1887 и 1889 г., на средства автора микроскопическим тиражом. Метерлинка представил Стефану Малларме, по всей видимости, Жорж Роденбах (1855—1898), сам поэт-символист, чьи поэтические сборники выходили с конца 70-х гг. Малларме бурно одобрил первые опыты Метерлинка

---

<sup>4</sup> Литература о жизни и творчестве Метерлинка, естественно, очень велика; на русск. яз. см.: *Шкунаева И. Д.* Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. М., 1973. С. 27—162 (здесь и подробная библиография); *Андреев Л. Г.* Сто лет бельгийской литературы. М., 1967. С. 293—351.

(позже, в 1893 г. он напишет о Метерлинке статью), и молодой бельгиец сделал решительный выбор в пользу литературы. Следующие его книги печатаются уже в Брюсселе, а начиная с 1896 г. — в Париже. Восторженная статья Октава Мирбо (1850—1917), видного драматурга и романиста, открыла Метерлинку дорогу и к французским издателям, и на парижскую сцену. Мирбо сравнил «Принцессу Мален» с лучшими драмами Шекспира, что было, конечно, если и не кощунственным, то наивным преувеличением, но легко объяснялось: наконец появился драматург, яркий, талантливый, самобытный, который ощущимо противостоял и плоской, поверхностной драматургии «бульваров» с их пошловатыми комедиями и водевилями и псевдоглубокими драмами из светской жизни, и драматургии натуралистической, перегруженной социальными проблемами, к тому же решаемыми достаточно прямолинейно.

Вскоре и сам Метерлинк перебрался во Францию. Он поселился сначала в Париже, но затем переехал в купленное им старинное аббатство Сен-Вандриль в Нормандии. Точную зарисовку этого обиталища драматурга дал К. С. Станиславский, посетивший Метерлинка в пору работы над постановкой «Синей птицы».

«Среди густого леса, — вспоминал Станиславский, — мы подъехали к громадным монастырским воротам. Загремела щеколда, и ворота растворились, Автомобиль, который казался анахронизмом в средневековой обстановке, въехал в монастырь. Куда ни повернись — остатки и следы нескольких веков исчезнувшей культуры. Одни здания и храмы разрушены, другие сохранились. <...> В комнатах нижнего этажа были устроены столовая и маленькая гостиная, а над ними, во втором этаже, коридор, во всю длину которого были расположены кельи монахов. Они преобразованы в спальни, в кабинет Метерлинка, его жены, в комнаты для секретаря, для прислуги и проч. Здесь проходит их интимная домашняя жизнь. Совсем в другом конце монастыря, пройдя ряд библиотек, церковок, зал, попадаешь в большую комнату, где устроен рабочий кабинет писателя с выходом на чудесную старинную террасу. Здесь, в теневой стороне, когда пекло солнце, он и работал. Отведенная мне комната находилась совсем в другой стороне, в круглой башне, в бывших покоях архиепископа. Не могу забыть ночей, проведенных там: я прислушивался к таинственным шумам спящего монастыря, к трескам, ахам, визгам, которые чудились ночью, к бою

старинных башенных часов, к шагам сторожа. Это настроение мистического характера вязалось с самим Метерлинком»<sup>5</sup>.

Писатель купил это аббатство уже после того, как были созданы его первые пьесы. В них он как бы провидел контуры своего будущего жилища. Впрочем, монастырь Сен-Вандриль, каким его увидел и описал Станиславский, был куда более радостен и уютен, чем обстановка первых метерлинковских драм.

Ранний этап творческой эволюции драматурга связан с его четырьмя пьесами, написанными между 1889 и 1891 г. Это «Принцесса Мален» (1889), «Непрошенная» («L'intruse», 1890), «Слепые» («Les Aveugles», 1890), «Семь принцесс» («Les sept Princesses», 1891). В этих произведениях много общего, хотя сюжеты их различны, а действие разворачивается в разные эпохи. Общее — это стилистика, тональность, отношение к человеку и миру.

Правда, о времени действия можно говорить только применительно к «Непрошенной», в остальных же пьесах оно совершенно неопределенно. Столь же неопределенно и место действия, хотя обстановка проработана автором старательно и настойчиво. Более того, она, эта обстановка, играет едва ли не ведущую роль, она создает настроение, она переполнена подсказками и намеками, помогающими разгадать некую тайну, но одновременно мешающими разгадать эту тайну до конца. Потому-то атмосфера таинственности в очень большой степени насыщает действие («Есть много таинственных явлений, которые происходят, несмотря ни на что», — говорит один из персонажей «Принцессы Мален»).

Все эти пьесы написаны поэтом. Это дает о себе знать не риторическими изысками и декламационными приемами: Метерлинка счастливо избегает романтических украшений (чем нет-нет, да и грешил, скажем, его современник Эдмон Ростан), он любит простое, даже быденное слово. Избегает он и ярких сценических эффектов, что не исключает красочности сценического действия (особенно в «Принцессе Мален» и «Семи принцессах»). При известной монотонности, подчас даже нарочитой (персонажи Метерлинка нередко бормочут себе под нос, как бы говорят сами с собой), действие в пьесах весьма напряже-

---

<sup>5</sup> Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М., 1980. С. 335—336.

но. Напряжение это создается исподволь, казалось бы проходными и малозначительными репликами, беглыми ремарками, на первый взгляд еле заметными поступками персонажей.

Вот первая пьеса Метерлинка. Ее не следует рассматривать саму по себе, она важна в контексте дальнейшего творчества драматурга. Эта драма не может не показаться — теперь — слабой, ибо в ней много прямолинейного и нарочитого, драматургические приемы и ходы еще на поверхности, поэтому видна их машинерия. В последовавших вскоре пьесах такой открытости приемов и навязывания символов Метерлинк научился избегать. Конфликт пьесы, в которой ясно видны ее средневековые и фольклорные источники, довольно прост. Действие разворачивается в обстановке весьма условного Средневековья. Дан даже исторический фон — столкновение «одной части» и «другой части» Голландии (чего, конечно, в реальной истории не было). Королева Анна (которая почему-то названа «королевой Ютландии»), возлюбленная старого короля Ялмара (он правит «одной частью» Голландии), желает погубить героиню, дабы на ней не женился юный принц. Такое желание понятно: Анна хочет женить принца на своей собственной дочери, не обладающей ни красотой, ни обаянием, ни одухотворенностью принцессы Мален.

Однако героиня пьесы, дочь погибшего короля «другой части» Голландии Марселла, — это не просто невинная жертва. Нет, никаких коварных или злых поступков она не совершает, даже напротив — она покорно и обреченно дает себя убить. Однако образ ее, этого слабого юного существа, приобретает зловещие черты, из реплик разных персонажей мы узнаем, что она напоминает восковую куклу, позеленевшую утопленницу и т. д. Так или иначе, она оказывается связана — стилистически и идеологически — с болотом, кладбищем, туманом, гнилостными испарениями, вечером, смертью. Недаром старый король Ялмар восклицает: «Она ведет меня в лес преступлений». Впрочем, слова эти относятся и к королеве Анне. Они обе загоняют Ялмара в гибельную западню, одна своим безволием и бездействием, другая — чрезмерной активностью. Весьма симптоматично, что принцесса Мален появляется в замке неизвестно откуда — как бы из окружающей, совсем не равнодушной, а враждебной и губительной природы — и приносит в него разлад и смерть. Замок оказывается «пропитан ядом». Недаром и собаку принцессы зовут весьма многозначительно — Плутоном.

Первая пьеса Метерлинка перегружена легко расшифровываемыми символами, не очень таинственными намеками, столь же просто разгадываемыми предзнаменованиями. Так, по сцене с назойливой повторяемостью проходит процессия из семи монахинь в черном, шепчущих заупокойные молитвы, в гавани появляется черный корабль, на небе восходит черная луна, кровлю замка охватывает зеленое пламя и т. д. Шумы ветра, крики ночных птиц, поскрипывание замковых ворот — все в пьесе многозначительно и символично. Самые напряженные сцены разворачиваются на фоне ужасающей грозы («В такую ночь мало ли что может случиться!» — восклицает один из придворных). Рядом с подчеркнутой болезненностью, тленностью героини неустанно нагнетаемые мрачные символы создают ощущение предопределенности, безысходности, рока. Принцесса Мален обречена, и ее не могут спасти ни заботы кормилицы, ни любовь юного принца, ни бегство. Просто никто из героев пьесы, ее, так сказать, положительных героев (а ими оказываются обычно молодые люди), не способен на активное действие, на продуманный поступок, на попытку вырваться из роковых уз. Но обречен и старый король — его ждет безумие (мастерски изображенное драматургом), так как он оказывается не в состоянии перенести все те переживания, что обрушиваются на его плечи; обречена и королева Анна — она погибает от руки принца, мстящего за свою поруганную любовь.

Таким образом, персонажи пьесы символически разведены по четырем группам. Это участливые, но бессильные наблюдатели, которые неспособны, да и по своему статусу не могут вмешиваться в действие, хотя подчас и пытаются это сделать (например, кормилица); это юные возлюбленные, ничего не предпринимающие, чтобы обрести счастье; это злое, активное начало (королева Анна), действующее, однако, как бы не по своей воле, а во исполнение предначертаний рока; наконец, король Ялмар, самая трагическая и самая человечная фигура в пьесе. Все возникающие конфликты — это результат его бездеятельности, опрометчивых решений, непростительных слабостей, попросту его старости. Если, по концепции драматурга, мир представляет собой необъятное поле борьбы темных сил с безоружным и слабым добром, то с наибольшей остротой эта борьба разворачивается в душе Ялмара, которая, как уже говорилось, не выдерживает и ломается. Человек приземленного, обыденного сознания, он все на что-то надеется, вер-

нее, как это свойственно натурам слабым, откладывает неприятное «на потом» и тем самым лишь подталкивает и усугубляет трагическую развязку.

«Принцесса Мален» — это во многом драма ожидания. Все ее герои ждут чего-то, но и зритель также обречен автором на ожидание. Впрочем, ожидают они только плохого, только смерти, только конца. Уже с первых сцен пьесы ожидание трагических событий все нарастает. Герои все время задают друг другу тревожные и тревожащие вопросы, они что-то выспрашивают, выпытывают, стремятся узнать. Но упорно ничего не предпринимают сами, не действуют. Общаются они между собой, но на деле это соприкосновение двух начал, двух сфер — обыденной и некоей надмирной Неизвестности, таинственной и безжалостной. Старый мрачный замок притягивает их к себе, заманивает в лабиринты своих темных коридоров, череду комнат и залов, это замкнутое пространство для героев губительно, но столь же враждебно им и открытое пространство окрестных рощ и лесов: там бушует буря, там притаились обманчивые топи, там воздух полон смертоносных испарений, пропитан дыханием смерти.

Тема смерти долго и настойчиво будет привлекать к себе Метерлинка, волновать и интересовать его, и он посвятит ей в 1913 г. специальное философское исследование. Тема смерти проходит через всю раннюю драматургию Метерлинка, рисуящую не просто неизбежность смерти, но ее напряженное ожидание, даже какое-то стремление к ней. В книге «Смерть» Метерлинк писал: «В нашей жизни и в нашей вселенной лишь одно событие для нас важно — это наша смерть. Она образует центр, в котором сходятся для заговора, направленного против нашего счастья, все силы, не подвластные нашей бдительности. Чем больше наши мысли стараются удалиться от смерти, тем теснее они смыкаются вокруг нее. Чем больше мы ее боимся, тем она становится страшнее, ибо она питается лишь нашим страхом. Желая забыть о ней, заполняет ею свою память, пытающийся бежать от нее повсюду только ее и встречает»<sup>6</sup>.

В ранних пьесах такое бессильное ожидание смерти было изображено на конкретных примерах. Так, мы находим это в блестяще напи-

---

<sup>6</sup> Метерлинк М. Полное собрание сочинений. Т. IV. П., 1915. С. 366—367.

санной одноактной драме «Непрошенная». Само название пьесы многозначительно: действительно, смерти роженицы не хотят, надеются избежать ее родственники и тем не менее ее ждут все — ее муж, отгоняющий от себя тяжелые мысли, его брат («Дядя»), человек эгоистичный, равнодушный и холодный, три ее дочери, всецело занятые собой. Мысли о возможной смерти им удастся рационалистически и эгоистически отогнать. Этого не может сделать Дед (то есть отец роженицы), он весь заострен на этой мысли, он полон предчувствий и страхов. Поэтому он все время прислушивается к внешним шумам, к скрипу балконной двери, к лаю собак за стенами дома (тоже замка, хотя действие и происходит «в наши дни»). Тут Метерлинк вводит очень важную для него деталь: дед не просто стар, он совершенно слеп. Но он чуток в значительно большей степени, чем другие персонажи пьесы. Он обладает внутренним зрением, которого они лишены. Лишь он не утратил, в отличие от других действующих лиц, подлинной духовности, сердечности, человечности. В этом отношении интересно обратить внимание на его эмоциональные поединки (не всегда выявленные открыто) с Отцом, Дядей, тремя дочерьми (Отметим попутно, что родственные связи обозначены в драме с точки зрения молодого поколения, и это тоже имеет определенный смысл). Все оппоненты деда, нередко просто отмахивающиеся от него, являются носителями релятивистского, бесконечно плоского, обыденного сознания. Особенно приземлен и пошл в своих жизненных позициях Дядя (с его возгласом «Да ведь правды нет!»). Поэтому лишь слепой старик верно почувствовал приближение рокового конца.

Так рядом с темой смерти появляется в творчестве Метерлинка тема слепоты. Она звучала и раньше: уже плохо видел король Ялмар из «Принцессы Мален», был совсем слеп Дед в «Непрошенной», будет плохо видеть король Аркель из «Пелеаса и Мелисанды». Слепы все действующие лица одноактной драмы Метерлинка «Слепые». Некоторые — от рождения, другие — от старости, третьи, видимо, — из-за какой-то болезни. То есть для одних это вполне естественное состояние, для других нечто относительно новое в их жизни. Но вот что примечательно: никто из них не тяготится своей слепотой, принимает ее как должное, как непреложный закон существования. Видит один грудной ребенок, принесенный слепой матерью, но он тоже по-своему слеп, так как ничего не понимает, еще лишен речи и

не может предупредить их об опасности. Сначала слепые напряженно ждут своего поводыря-священника, но, как вскоре обнаруживается, он внезапно скончался и уже никогда не выведет их из леса. Тогда они начинают просто ждать. Ждать, боясь приближения Неизвестного, но не будучи в состоянии не ждать. Удел человека, таким образом, это слепота, ожидание и смерть.

Трагизм одиночества слепых, каждого в отдельности и всех вместе, передан Метерлинком с большой силой. Напряжение в пьесе все время нарастает, оно, как морские волны, прокатывается по толпе слепых. Но создается это лишь обменом коротких реплик, отрывочными разговорами, вспыхивающими то тут то там. Символична обстановка действия — небольшая поляна среди густого леса, доносящийся и все нарастающий шум морского прибоя, неумолимо стущающиеся сумерки, медленно покрывающие толпу хлопья снега. Более умело, чем в «Принцессе Мален», драматург играет этими символами, достаточно легко разгадываемыми и все же оставляющими некоторые вопросы без ответа. (Например, что за шаги слышат слепые в конце драмы? Это шаги смерти или шаги избавителя? Ответа нет, вернее, остается возможность обоих ответов.)

Такая символика, вообще характерная для драматургии Метерлинка, иногда вызывала возражения. Так, Максимилиан Волошин настойчиво писал об избыточности символика у раннего Метерлинка. «Метерлинк, — писал Волошин в 1911 г., — другой ересиарх современных русских драматургов, и притом более сознательно-ответственный за свои ереси. Есть нелепость в самом понятии “символический театр”, потому что театр по существу своему символичен и не может быть иным, хотя бы придерживался самых натуралистических тенденций. Театральное действо само по себе не может совершаться нигде, как во внутренней, преображенной сфере души зрителя — там, где имеют ценность уже не вещи и существа, а их знаки и имена. В душе зрителя все, что происходит на сцене, естественным процессом познания становится символом жизни. Вводить нарочитый символизм в драму — это значит вместо свежих плодов кормить зрителя пищей, пережеванной и наполовину переваренной. Всякая символическая пьеса производит такое впечатление: причем же здесь зритель? Автор сам просмотрел свое произведение, понял его, истолковал, им наслаждался, вывел из него поучение, и зрителю совершенно нечего делать и незачем

присутствовать при этих авторских интимностях. Такое впечатление производит на сцене и символизм Метерлинка»<sup>7</sup>.

Тот же набор символов, что и в предшествующих пьесах, находим мы и в одноактной драме Метерлинка «Семь принцесс». Здесь, как и в «Непрошенной», нет имен, просто Король, Королева, Принц. Действие происходит, конечно же, в замке. Его владельцы стары и очень больны, ждут неумолимо приближающейся смерти. Это тоже «драма ожидания» и «драма конца», но он несколько иной, чем в других пьесах Метерлинка. И здесь обыграно замкнутое пространство, оно даже выдвинуто на первый план, становится сюжетообразующим фактором. В этом замкнутом пространстве на мраморных ступенях замкового зала спят семь принцесс, причем это не просто сон, это болезнь, медленное томительное умирание. А за окнами замка — мрачная болотистая местность, кое-где поросшая дубовыми и сосновыми роццами. Закатное солнце окрашивает все в блеклые, тускнеющие тона, как на многих картинах Пюви де Шаванна (1824—1898) и Мориса Дени (1870—1943).

Принц восклицает, глядя на своих сестер-принцесс: «О, как они красивы!» Королева же поясняет: «Они почти не живут с тех пор, как они здесь. Они здесь с тех пор, как умерли их родители... В этом замке слишком холодно... А они из теплых стран... Они ищут всегда солнца, а его почти не бывает здесь... Сегодня утром оно показалось ненадолго на канале, но деревья слишком велики... Слишком много тени, — сплошная тень... Здесь слишком много туманов, и небо никогда не бывает безоблачно...» Чего хочет принц? Поскорее проникнуть в замок, разбудить, растормошить сестер, вернуть их к жизни. Но путь в замок сложен: все двери и окна тщательно заперты и пройти туда можно только через подземный ход, ведущий в склеп. Могильная плита склепа находится в зале, недалеко от спящих принцесс. С опасностью для жизни Принц проникает в подземный ход, попадает в склеп, с невероятным трудом поднимает снизу могильную плиту, подходит к спящим. Они постепенно просыпаются, меняют позы, привстают. Но не все. Одна остается лежать — она уже мертва. А за окнами мечутся, волнуясь, Король и Королева, сбежавшиеся слуги, солдаты, крестьяне, но усилия их напрасны: они не могут проникнуть в зал. Надрывно кричит

---

<sup>7</sup> Волошин М. Лики творчества. М., 1988. С. 389.

Королева за окном: «Отворите! Отворите! Отворите!». «Неожиданно медленно спускается черный занавес».

Что это? Появление живого в обители смерти или сам Принц, молодой, деятельный, полный сил, олицетворяет собой смерть (недаром он проходит через склеп)? Ожидание встречи оборачивается неизбежным концом? Может быть, и сам Принц явился в этот отмеченный смертью замок, чтобы умереть вслед за своими сестрами (на последнее намекает мелькающий за окнами силуэт корабля, удаляющийся навсегда)? Как и полагается в символистской драматургии, на все эти вопросы не дается ответа.

Отметим в этой драме столь прямолинейно обозначенный мотив преграды, которую надо преодолеть. Было это и раньше, скажем, в «Принцессе Мален»: там кормилица безуспешно пыталась открыть дверь в комнату, в которой как раз в этот момент убивали героиню. Там ей это не удалось и спасение не подоспело. В «Семи принцессах» Принц проникает через преграду, но проникает слишком поздно.

И в этой драме Метерлинка исходом человеческого существования (и существования персонажа на сцене) оказывается смерть. То, что принцессы больны, понятно: тут и дурной климат, и тоска. Но, почему к ним нельзя войти, заставить их встряхнуться, поесть, все-таки остается не объясненным. Вся драма представляет собой изящную лирическую поэму, описывающую этих молодых девушек, таких красивых, таких хрупких, таких бледных, словно они изображены на каком-нибудь гобелене прерафаэлитов. Описание это сделано Метерлинком мастерски: семь принцесс, их изящные одежды, волны их восхитительных волос видит зритель (так предполагается), но о них все время говорят Король, Королева, Принц, и их голоса, то расходясь, во сливаясь в унисон, то вторя друг другу, соединяются в певучую мелодию, нежную, трепещущую и тревожную.

Мастерство поэтического слова — без прямого употребления стиха — было в высокой степени свойственно Метерлинку, почему он и стал создателем именно поэтического театра. В полной мере это относится и к следующему этапу его творчества, связанному с первым общеевропейским успехом драматурга.

На протяжении немногим более двух лет Метерлинка пишет и печатает четыре пьесы. Это «Пелеас и Мелисанда» («Pelléas et Mélisande»,

1892), «Алладина и Паломид» («Alladine et Palomides», 1894), «Там, внутри» («Intérieur», 1894) и «Смерть Тентажиля» («La Mort de Tintagiles», 1894).

«Пелеас и Мелисанда» стала одной из самых репертуарных пьес драматурга и вскоре же была положена на музыку (Г. Форе, К. Дебюсси, А. Шонбергом, Я. Сибелиусом и др.). В этой пьесе Метерлинка во многом возвращается к драматургической структуре «Принцессы Мален», но счастливо избегает условностей и чрезмерностей своей первой драмы. Действие, конечно, разворачивается в старом замке и вокруг него, здесь правит король совершенно вымышленного государства Алемонда, Аркель, опять здесь принцы, опять не очень-то ясно каким образом попавшая сюда девушка и т. д. Замок стар и мрачен; но послушаем одного из действующих лиц, мужа Мелисанды Голо: «Правда, этот замок очень стар и очень сумрачен... Он очень холоден и очень велик. И все его обитатели уже стары. И окрестности тоже печальны — все эти леса, все эти старые, темные леса. Но ведь при желании можно все это оживить». Последнее замечание знаменательно: в пьесе появляются активные персонажи, причем не только среди носителей зла (каковой была королева Анна в «Принцессе Мален»).

Появление в старом замке Мелисанды (происхождение ее неясно, но сделан намек: она уронила в бассейн корону) приносит всем радость, потому что это как бы пробуждает всех от спячки, вселяет бодрость и романтические мечты. Она наделена неброским, неназойливым обаянием. Король Аркель в конце пьесы скажет о ней: «Это было существо столь тихое, столь робкое, столь молчаливое... Это было маленькое таинственное существо, существо, как все...»

«Пелеас и Мелисанда» — это драма о неодолимой и возвышающей любви. Выйдя замуж за надежного, симпатичного, но несколько грубоватого и прямолинейного Голо, героиня полюбила его брата, романтического и юного Пелеаса, являющегося полным антиподом Голо. Мелисанда на первых порах пытается бороться со своим чувством, но эта внутренняя борьба напрасна и кончается победой любви. Любовники начинают мучиться этой запретной любовью, но не могут, да в конце концов и не хотят ее одолеть. Более того, они не желают ничего скрывать и решают во всем открыться, чтобы охватившая их любовь не была тайной. Голо все принимает иначе; он не может ни понять, ни простить и, застигнув любовников в парке, набрасывается на них с кинжалом,

убивает Пелеаса и слегка ранит Мелисанду. Голо глубоко раскаивается. Но поздно: Мелисанда, несмотря на все старания врачей умирает. Умирает, родив перед этим ребенка. Она умирает не от маленькой ранки, нанесенной ей кинжалом мужа, и не от родов (как можно было бы подумать). Она умирает от потрясения, от тоски, от разлуки с любимым. Умирает от гибели их любви. Умирает потому, что ей на роду было предназначено умереть («Она родилась для смерти», — говорит Доктор).

«Для того, чтобы любить, нужно видеть», — говорил один из персонажей «Слепых». «Когда любишь, надо жить, и чем сильнее любишь, тем необходимее жить», — скажет героиня одной из следующих пьес Метерлинка. Так и в «Пелеасе и Мелисанде». Появление этой хрупкой девушки в замке как бы вселяет в него живую жизнь и открывает его обитателям глаза. И опять под «зрением» здесь понимается не только буквальная способность видеть. Почти ослепший король Аркель разглядел в Мелисанде обаятельное таинственное существо. Пелеас увидел в ней идеальную возлюбленную. Лишь Голо, который, казалось бы, обладает зрением надежным и зорким, не разглядел в девушке ее подлинной души, увидев лишь красивую, влекущую к себе женщину.

Любовь Пелеаса и Мелисанды немного напоминает меланхолическую идиллию: даже светлое чувство героев окрашено в печальные тона («Часто бывает грустно, когда любишь», — говорит Пелеас), и это не некая печать предопределенности, неизбежности трагической развязки, которой отмечено действие. Здесь Метерлинк отдает известную дань романтическим представлениям о любви, в которой всегда есть небольшая примесь печали.

Эта пьеса Метерлинка недаром привлекла столько композиторов: она не просто очень лирична, она внутренне пронзительно музыкальна. Она музыкальна и в четком словесном ритме высказываний персонажей — с переключкой реплик, со столь любимыми драматургом повторами и переспросами, она музыкальна в несколько замедленном, меланхоличном развертывании конфликта, в продуманной череде небольших, достаточно компактных сцен, в самой мягкой обрисовке действующих лиц (это и их самораскрытие, и их оценка другими персонажами). И хотя пьеса заканчивается трагически — Пелеас убит братом, Мелисанда тихо умирает от тоски и горя, драма рождает светлое чувство, благодаря прозрачной чистоте любви двух молодых и прекрас-

ных душ, уничтожить которую как бы не в состоянии даже смерть. Это качество драмы верно подметил Александр Блок, который считал, что она «принадлежит к тем пьесам Метерлинка, в которых прежде всего бросается в лицо свежий, разреженный воздух, проникнутый прелестью невыразимо лирической. Пленительная простота, стройность и законченность — какая-то воздушная готика в утренний, безлюдный и свежий час. Это не трагедия, потому что здесь действуют не люди, а только души, почти только вздохи людей, “реальные собственной нереальностью”, как сказал когда-то Реми де Гурмон. Но по стройности и строгости очертаний — это параллельно трагическому. Главное же, это просто — невыразимо просто и грустно, как бывает осенью, когда последние листья улягутся на земле, а в небе среди голых черных сучьев засияет бледная, разреженная лазурь»<sup>8</sup>.

Драмой о любви стала и следующая пьеса Метерлинка, «Алладина и Паломид». Старый король Абламор любит юную прекрасную Алладину. Но в нее влюбляется Паломид, жених дочери Абламора Астолены. Эта любовь, вспыхнувшая в его сердце внезапно, как бы помимо его воли и намерений, оказывается взаимной. Астолена тоже привлекательна. К тому же она обладает сильным, незаурядным характером. Она — единственная из дочерей короля, оставшаяся в живых (и в этой пьесе присутствует мотив умирания, тлена, близящегося конца; действие разворачивается, конечно, в старинном замке, стены которого давно обветшали). Силу жизни вдохнула в Астолену любовь к Паломиду. И в первых сценах она счастлива этой любовью. Но она вскоре же узнает правду. И тогда она решает пожертвовать собой, своим счастьем, бежать из замка, дабы не мешать влюбленным соединиться. Но жизнь решает иначе.

Как и в «Пелеасе и Мелисанде», героиня появилась в замке неизвестно откуда. Она пробуждает любовь в старике короле, дает ему мимолетную надежду на счастье, но в целом же она вносит в размеренную и, по сути дела, замирающую, еле теплящуюся жизнь замка деструктивное начало, толкает героев на дурные поступки. Так, Абламор решает всеми доступными средствами расстроить этот такой непрошенный роман. Сначала он связывает Алладину в ее комнате, причем связывает ее же собственными волосами (эту деталь отметим: у всех героинь

---

<sup>8</sup> Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 198.

Метерлинка непременно очень длинные и очень красивые волосы), но Астолена и сестры Паломида ее освобождают. Тогда он заточает любовников в подземелье, но и тут им на выручку приходит Астолена и другие персонажи. Они пробивают в толстой стене темницы отверстие, и солнечные лучи заливают эту мрачную комнату. Итак, любовники спасены, угрюмый Абламор бежал. Но Алладина и Паломид заболевают. Они простудились в подземелье. Однако причина их болезни и смерти иная: борьба за счастье, за любовь бесполезна. Все всё равно обречены. Впрочем, в этой очень лиричной драме Метерлинка важно появление двух новых тем — это попытки борьбы со злом, по крайней мере сопротивления ему, и самопожертвование в любви. На последнее не был способен Голо в «Пелеасе и Мелисанде», несмотря на его позднее раскаяние, на это теперь стала способна Астолена, на это окажется способной героиня одной из будущих пьес Метерлинка, «Аглавена и Селизетта».

Но до этой пьесы Метерлинка, как известно, написал еще две драмы. В одной, «Там, внутри», рассказано, казалось бы, об очень заурядной ситуации. Семья — отец, мать, дочери (все они видны за окнами их дома, на втором плане) — собралась к столу, занята обычными домашними вечерними делами. Все совершенно обыденно и прозаично. Но произошла трагедия: в окрестной реке нашли утопленницу. Она из этой семьи. Возможно, она покончила с собой. Собирается толпа. Это и случайные прохожие, и соседи. Они обсуждают случившееся, жалеют покойницу, жалеют ее родню. Никто не решается пойти и сказать им, что произошло, предупредить. Напряжение в толпе все нарастает: вот-вот принесут труп. А в комнате за окнами продолжается обыденная, мирная жизнь.

В известной мере — это тоже «драма ожидания». Но здесь ждут трагической развязки не персонажи, а зрители. Им-то известна правда. В пьесе очень ясно была выражена мысль Метерлинка, что подлинно трагична повседневность, а не какие-то звездные моменты истории. И это трагическое подстерегает нас на каждом шагу.

Совсем иначе решаются темы любви и смерти в «маленькой драме для марионеток» «Смерть Тентажиля». Писатель, так определяя жанр своего произведения, имел в виду все-таки не только способ его сценического воплощения. С точки зрения Метерлинка, человек — не более чем марионетка в руках переменчивой судьбы. В то же время судьбу

направляет какая-то высшая сила, причем, как правило, враждебная человеку. Против этой судьбы возможен, конечно, протест, но он обычно не приводит к успеху. Так и в этой драме. Трагическую развязку предрекает в ней все. Вот первая реплика Игрены, задающая тон всей пьесе: «Вокруг нас уже ревет море, деревья стонут. Поздно. Луна скрывается за тополями, которые со всех сторон затеяют дворец». Этот замок (конечно же замок!) очень стар и ветх. «Замок разрушается, — говорит Игрена, — но никто не обращает на это внимания... Стены трескаются и как будто исчезают во мраке...» Подстать мрачному замку, примостившемуся в узкой долине, а потому вечно окутанному туманом и сыростью, и его хозяйка — старая королева, жестокая, своенравная и подозрительная. Она боится посягновения на свою власть, а потому карает любое проявление свободолобия. Послушаем опять Игрону, она говорит о королеве: «Она давит нашу душу, точно могильный камень, и никто не смеет его свалить». Но в Игроне просыпается воля к сопротивлению, когда в замке появляется ее младший брат Тентажиль. Появление подростка, видимо, почему-то встревожило королеву, и Игрена вступает с ней в борьбу. Она пытается вырвать Тентажиля из рук королевских служанок, но силы слишком не равны, и юный герой уведен за мрачную стальную дверь, открыть которую невозможно. Пьеса кончается проклятиями Игрены, еще раз осознавшей свое бессилие.

Тентажиль, таким образом, олицетворяет собой марионетку, человеческую слабость перед лицом рока, неясной неизбежности, воплощенной в лице королевы. Игрена — это живое начало жизни, человеческая активность, правда еще не добивающаяся успеха, недаром драматург вложил в ее уста такую тревожную, пессимистическую, безнадежную фразу: «Будущему я не доверяю».

«Смерть Тентажиля» — одна из самых мрачных, самых беспросветных пьес раннего Метерлинка. При всех ее небольших размерах, драма эта является своеобразным итогом определенной линии театральных (и философских) опытов писателя.

Следующие три пьесы Метерлинка — «Аглавена и Селизетта» («*Aglavaine et Sélysette*», 1896), «Ариана и Синяя Борода» («*Ariane et Barbe Bleue*», 1896) и «Сестра Беатриса» («*Sœur Béatrice*», 1900), знаменуя собой уверенную зрелость драматурга, в то же время являются своеобразным переходом к новому этапу его творчества.

«Аглавена и Селизетта» — это тоже драма о незаконной, недозволенной, но ломающей все преграды любви. Хотя действие также происходит в непрременном замке и окружающем его парке и во вполне неопределенную эпоху, здесь нет таинственных намеков, загадочности, фантастики. Появление здесь того или иного персонажа очень логично и понятно. Напротив, все очень просто: Аглавена — вдова брата Селизетты, и совершенно естественно, что она приезжает в его семью, к его бабушке Мелигране. Обе женщины, чьи имена вынесены в заглавие пьесы, молоды и прекрасны, но красота Селизетты не так броска, даже в чем-то обыденна, тогда как красота Аглавены — особая. Мелеандр, возлюбленный, жених или муж Селизетты (это единственное, что в пьесе не вполне прояснено, да это и не важно, ведь это не бытовая драма), говорит об Аглавене так: «Она непохожа на других женщин... Это особенная красота, редкостная, одухотворенная красота, вечно меняющаяся и многообразная, если можно так выразиться... красота, которая дает высказаться душе, никогда ее не прерывая... Потом ты увидишь, какие у нее необыкновенные волосы — они как будто тоже мыслят... Они смеются или плачут, смотря по тому, весела она или грустна, даже тогда, когда она сама еще не знает, быть ей радостной или печальной... Я никогда в жизни не видел волос, которые жили бы такой напряженной жизнью» (вспомним особое внимание Метерлинка к волосам его героинь, к их красоте, их, если можно так выразиться, поэзии). Любовь играет в жизни Аглавены огромную роль. «Одни любят так, другие — иначе, — говорит она, — любовь проявляется по-разному, но она всегда прекрасна, ибо она — любовь». Не приходится удивляться, что нестойкий, как большинство мужчин, Мелеандр теряет голову и влюбляется в Аглавену. Поняв оба, что они любят и любимы, они начинают терзаться, испытывая угрызения совести. Впрочем, сама Селизетта способствует их сближению, надеясь (или делая вид, что надеется), что Мелеандр любит каждую из них по-своему. Да и герою порой так кажется. Вот он признается Аглавене: «Иногда мне кажется, что я люблю ее, почти как тебя. Иногда я даже как будто люблю ее больше, чем тебя, потому что она дальше от меня и непостижима...» С необыкновенной тонкостью изображает драматург сам процесс постижения Селизеттой правды. Здесь раскрывается и ее душевная чуткость, и выдержка, и неподдельное горе. На какое-то время она пересиливает себя. Но такая любовь втроем не может долго

продолжаться. Это понимают обе женщины, и в значительно меньшей степени — Мелеандр, который чувствует себя в столь двусмысленной ситуации в достаточной мере удобно, если не просто уютно. Начинается поединок благородства и великодушия. Аглавена решает уехать, ее просят остаться. Селизетта, натура не то чтобы более цельная и сильная, но более глубокая и тонкая, чем уже многое видевшая в жизни и пережившая Аглавена, принимает свое решение. Она каким-то внутренним, необычайно чутким чувством осознает, что не сможет ни видеть счастья любящих, ни получить назад возлюбленного, который на самом-то деле любит другую. Но движет ею не эгоистическая забота о своем внутреннем мире, душевном благополучии и покое, а готовность к самоотдаче, к самопожертвованию во имя счастья близких ей людей. Но было бы ошибкой полагать, что Аглавена — это бездумная покорительница сердец. Нет, она знает и заботу о ближнем («Я люблю только такие страдания, — признается она, — которые могу снять с других и возложить на себя...»), и настоящую доброту («Теперь я узнала, — говорит она в конце пьесы, — что доброте не нужно быть мудрой, что ей лучше быть человечной и безумной...»). Она уже не хочет с головой окунуться в любовь, чтобы отогнать все несчастья, как она надеялась сделать вначале. Она тоже способна на самопожертвование, на решительные поступки. Но их общей, столь запутавшейся судьбой распоряжается Селизетта: инсценировав случайное падение с башни, она умирает. И это было предрешиено? И здесь властвовал рок? Вряд ли. Просто жизнь сложна и непредсказуема, и трагедия может ворваться в самую спокойную, идиллическую обстановку. И тут уж смерть не дремлет. Недаром намек на то, что смерть всегда является неожиданно, что она всегда начеку, звучит уже в первой сцене, когда Мелеандр, еще до появления Аглавены, читает ее письмо: «Мы не заметили гостью, которую никогда не приглашают и которая всегда занимает место ожидаемого счастья». А что же любовь? Как всегда у Метерлинка, это мощная сила, но ей никогда не удается побороть зло.

Этой пьесой Метерлинка, на первый взгляд, сделал небольшую уступку бытовой драме. Пусть еле заметную. В самом деле, как уже говорилось, в «Аглавене и Селизетте» не было ни мрачных предзнаменований, ни навязчивой символики. Замок и окружающий его парк уютны. Вот только старая башня, на которую никто давно не ходит, разрушается и потому опасна. Но ведь можно туда и не забираться?

Вся пьеса построена на тончайших лирических нюансах, ее язык прозрачен, свеж и полон неброских афористических выражений, он необыкновенно образен и гибок. Писатель вступал в пору своей классики, достигнув полной гармонии в развертывании сюжета и трактовке персонажей, поразительной поэзии прозы.

Это не было отходом от символизма. Это было его обогащением некоторыми элементами поэтики романтизма. Мы найдем это и в некоторых более поздних пьесах драматурга.

Четок и ясен внешний рисунок драмы Метерлинка «Ариана и Синяя Борода». Обратившись к известному фольклорному мотиву, писатель дает оригинальное, свое собственное решение сюжета. Здесь еще не семь, как в сказке Перро и в новелле Анатоля Франса, а только шесть жен страшного монстра. Причем все они живы (и все они, кроме героини, носят имена персонажей предыдущих пьес Метерлинка — Селизетта, Мелисанда, Игрена, Беланжера, Аладина). В общем, это пьеса о возможности бунта и об успешности бунта, если только идти до конца. Замок Синей Бороды не оказывается таким уж неприступным. Тем более что бунт жен-затворниц активно поддерживают окрестные крестьяне. Ариана — персонаж яркий, очерченный смелыми, уверенными штрихами. В ней много от романтических героинь. Она бесстрашно проникает в запретное подземелье и освобождает своих безвольных предшественниц. Мрачный злодей побежден, он связан, избит, его ждет скорая расправа. Но Ариана отказывается от заслуженной казни. И это вполне в духе ее характера, своевольного, но широкого. Суд над Синей Бородой она берет на себя, отстраняя возбужденных крестьян. Она прощает этого тирана, сама разрезает кинжалом связывающие его веревки. Теперь Синяя Борода никому не страшен. Ариана уходит из замка победительницей и зовет за собой остальных. Но они остаются. Они потеряли волю и интерес к подлинной жизни, они привыкли к своим мрачным камерам в подвалах замка и не хотят ни на что их менять. Бунт одиночки, яркой, талантливой, смелой, оказывается бесполезным для угнетенных. «Счастье, которое я ищу, — заявляет Ариана, — не может жить во мраке»; для остальных же жен Синей Бороды такой мрак ассоциируется с роком, борьба с которым невозможна.

Христианские интересы писателя отразились в его пьесе «Сестра Беатриса», где была обработана широко распространенная начиная со Средневековья церковная легенда о Богородице, которая приняла

облик сбежавшей с любовником монахини и в течение двадцати пяти лет исполняла все ее обязанности по монастырю. Эта пьеса, несмотря на свой несколько возвышенный религиозный сюжет, полна тонких и верных жизненных зарисовок, даже комических сцен, и проповедует, конечно же, не догматическое благочестие, а милосердие и доброту, то есть истинную человечность, что и лежало в основе подлинного христианского учения (недаром героиня говорит в финальной сцене: «Когда-то люди были к чужим страданиям глухи, когда-то проклинали всех тех, кто в жизни пал... Теперь всё понимают и всё простить готовы...»).

«Сестру Беатрису» можно рассматривать как первую историческую пьесу Метерлинка (действие в ней отнесено к XIV столетию и происходит в окрестностях Лувена).

С подлинной исторической пьесой Метерлинка выступил в 1902 г., когда была написана «Монна Ванна» («*Monna Vanna*»). Здесь перед нами Италия конца XV века, ожесточенная борьба все более крепнущей Флоренции с Пизой, желающей сохранить свою независимость. Впрочем, историчность пьесы относительна, хотя в ней и мелькают имена реально существовавших политических деятелей той эпохи. История — не более чем удобная канва, пользуясь которой драматург лепит характеры своих персонажей. Метерлинка явно использовал для работы над пьесой известный труд швейцарского ученого и публициста Якоба Буркгардта (1818—1897) «Культура Италии в эпоху Возрождения». Там нашел он подходящие типы для своих персонажей — характеры яркие, необузданные, страстные, легко ломающие все и всяческие обычаи и нормы. Таков, на первый взгляд, его Принчивалле, венецианец на службе у флорентийской синьории, авантюрист, как бы не знающий ни твердых принципов, ни каких бы то ни было моральных правил, кроме своих своевольных желаний. Метерлинка решает его образ весьма неординарно, выписывая его крупными, смелыми, «тициановскими», сказали бы мы, мазками. Такова же обрисовка и других персонажей. Вообще, после тонкой нюансировки и полутонов ранних пьес Метерлинка «Монна Ванна» поражает сочностью красок, интенсивностью колористических сопоставлений. Все здесь говорит о сознательной ориентации писателя на хроники столь любимого им Шекспира и на исторические драмы Гюго.

Но при всей его графической определенности, образ Принчивалле оказывается сложнее и глубже, чем это может показаться вначале. Ему противостоит Гвидо Колонна, начальник пизанского гарнизона, человек более прямолинейный и простой, носитель обычной, общепринятой морали и покоящейся на ней достаточно примитивной логики. Для Гвидо все в жизни просто, даже самые сложные психологические ситуации. У него своя, раз и навсегда усвоенная иерархия ценностей, и он твердо стоит на земле. Колебаний он почти не знает.

Вот почему для него, конечно, не могут быть приемлемыми условия, поставленные флорентийским кондотьером: обоз с провизией и оружием поступит в Пизу (что спасет город и его жителей) лишь в обмен на ночь, которую проведет Монна Ванна, жена Гвидо, с Принчивалле. Принять столь жесткие условия склоняется отец Гвидо, мудрый Марко («Годы и бесполезные книги открыли мне, — говорит он, — что всяческая человеческая жизнь драгоценна»). Готова пожертвовать собой, своей честью и счастьем семейной жизни и Ванна.

Гвидо лишен психологической гибкости. Он не может поверить, что Принчивалле не притронулся к Монне Ванне, ибо мыслит шаблонно и плоско. Вообще этот заносчивый кондотьер ему не понятен. Не может он понять и глубокого внутреннего преобразования, пережитого его женой, которой в роковую ночь открылось так много нового и в былом враге, и в себе самой, и в человеческой природе. Монна Ванна поняла Принчивалле и поверила ему. Перед ней раскрылась душа этого бездомного наемника, который ненавидит Флоренцию за коварство и лживость, за подозрительность и вероломство. Он знает, что флорентийцы ему не доверяют, шпионят за ним и готовы с ним расправиться. Здесь обнаруживает себя любимая Метерлинком идея рока. Принчивалле — в его власти. И его судьба — это любить Монну Ванну, искать с нею встречи и ни на что не надеяться. Он пронес эту любовь через всю жизнь, едва ли не с детских лет, и любовь его возвышенна и благородна, делает его покорным и доверчивым.

Пьеса заканчивается победой Монны Ванны, прежде всего победой моральной. Но не только: она своим героическим самопожертвованием и своей еще более героической ложью в последнем действии добивается всех своих целей: Пиза спасена, Принчивалле надежно защищен и от расправы флорентийцев, и от мести пизанцев во главе с Гвидо, сам Гвидо умиротворен, в самый последний момент, в последней

реплике драмы понявший всю тонкую рискованную игру Ванны в ее многоступенчатой, сложнейшей лжи.

Монна Ванна — героический образ. Как человек повышенной, по сравнению с другими персонажами, активности, она продолжает линию Игрены и Арианы, но в значительно более психологически осложненном ключе. В ее лице торжествует высший долг перед обществом, согражданами (ради которых можно пойти на самопожертвование), перед доверившимся тебе человеком (ради чего можно оговорить себя), перед честью мужа (так уж сложились обстоятельства), наконец, перед самой собой (она остается верной своим моральным принципам).

Приблизительно та же тема решается Метерлинком в пьесе-сказке «Жуазель» («Joyzelle», 1903), навеянной как средневековыми артуровскими легендами (точнее, легендами о волшебнике Мерлине и его властной возлюбленной Вивиане), так и — и это бесспорно — всей свежей и радостной атмосферой шекспировской комедиографии (особенно таких его пьес, как «Сон в летнюю ночь», «Как вам это понравится» и, конечно же, «Бури», где появляется на сцене дух Ариэль). Итак, напряженная драматическая ситуация переведена в несколько облегченный план пленительной феерии, в которой таинственное и загадочное на поверку оказывается простым и логичным.

На некоем волшебном острове живет старик Мерлин, могучий волшебник, однако бессильный перед своей роковой страстью к чародейке Вивиане, которой предстоит — когда-то в будущем — навеки заточить его в мрачной пещере. Мерлин и находящаяся при нем Ариэль подстраивают так, что на острове оказывается прекрасное юное существо — девушка Жуазель (в самом имени которой заключен формант, означающий «радость»). Мерлин мог бы избавиться от чар Вивианы, полюби он Жуазель. Он близок к этому, но Жуазель предназначена судьбой, предопределением, высшими силами другому — сыну Мерлина Лансеору. Тот тоже появляется на острове (не без воли на то Мерлина) и сразу же влюбляется в героиню. Но они еще не знают точно, где они, и чувствуют, что находятся в чьей-то власти. Лансеор склонен покориться, Жуазель готова к борьбе.

Вся пьеса представляет собой серию испытаний девушки, вернее, испытаний ее любви. Мерлин готов отдать ее горячо любимому сыну лишь тогда, когда убедится, что не ошибся в ней. Сначала одурма-

ненный Лансеор оказывается в объятиях очаровательной, необычайно женственной Ариэли, к тому же немного волшебницы. Это видит Жуазель, но прощает любимого, верит, что это была минутная слабость, какое-то наваждение. Затем Мерлин сам пытается склонить Жуазель к любви, но, конечно же, получает решительный отказ. Тогда он начинает возводить напраслину на сына, предлагая показать его у ног другой женщины, но Жуазель и не хочет смотреть. Вот ее слова, обращенные к Лансеору: «Когда любишь так, как я тебя люблю, бываешь слеп и глух, ибо видишь гораздо дальше и слушаешь иное... Когда любишь так, как я тебя люблю, то любишь в любимом человеке не то, что он говорит или делает, а его, только его самого; а он остается одним и тем же во все года, при всех несчастьях, идущих мимо...» Наступает новое испытание: Лансеор при смерти, Мерлин обещает его спасти, но плата за это та же, что и в «Монне Ванне» — Жуазель должна отдаться старику. И она соглашается — во имя жизни любимого. Ночью она приходит к постели Мерлина, чтобы оказать ему сопротивление, убить его (под легким плащом, едва скрывающим ее наготу, у нее припасен кинжал). Но Мерлин притворяется спящим. Жуазель колеблется (это еще и испытание жалостью), но все-таки наносит удар, чтобы не изменить своей любви (и здесь характер героини оказывается разработан шире и глубже, чем характер Монны Ванны). В последний момент Ариэль перехватывает руку с разящим кинжалом. Мерлин сбрасывает маску, и все кончается счастливой идиллией. Лансеор спасен: отныне его удел — величайшая любовь, о которой в первом действии, еще до его появления, так заинтересованно и красноречиво говорила Ариэль: «Если он полюбит, если его полюбят любовью чудесной, которая должна была бы быть уделом всех людей, но встречается так редко, что кажется им ослепительной и безумной, — если он полюбит, если его полюбят любовью простодушной и вместе с тем всевидящей, любовью простой и чистой, как горные воды, и столь же действенной, любовью героической и более нежной, чем цветок, любовью, которая все берет и возвращает еще больше, чем берет, которая никогда не колеблется, не ошибается, которую ничто не смущает и ничто не устрашает, которая ничему не внемлет и ничего не видит, кроме таинственного счастья, невидимого для всех других, которая прозревает это счастье во всем, сквозь все формы и все испытания, и с улыбкой идет вперед, не останавливаясь и перед высшей силой, чтобы отстоять его, — если он до-

бьется этой любви, которая где-то существует и ожидает его в сердце, найденном мною, то жизнь его продлится дольше, протечет прекраснее и счастливее, чем жизнь остальных людей». И именно так любит Лансеора Жуазель.

Но надо сказать несколько слов и об Ариэли. Пожалуй, это если и не наиболее трагический, то самый печальный образ пьесы. Ариэль прелестна своей цветущей женственностью, но она — дух, и видит ее один Мерлин. Он любит ее и любит ее. «Ты спишь, моя ласковая, покорная, маленькая фея, — говорит он, склоняясь над ней, — и твои волосы развеваются, как голубой пар. Невидимо для людей они сливаются со светом луны, с ароматами ночи, со звездными лучами, с осыпающимися розами, с лазурью, затопляющей их» (опять отметим столь важную для Метерлинка поэзию женских волос). Но «поцелуи, которыми дарят бедную Ариэль, скользят, подобно отражению крыла на поверхности текучей воды...». Ее удел — оставаться духом, послушной исполнительницей воли Мерлина, всех его прихотей. Она будет сопровождать его и в мрачную пещеру Вивианы...

Одновременно с этой, такой поэтичной, такой пронзительно лиричной, пьесой-сказкой писатель создал яркую бытовую комедию, пьесу-фарс «Чудо Святого Антония» («Le Miracle de Saint-Antoine», 1903). Здесь он обнаружил и чувство юмора, и умение создать очень достоверные образы своих современников, простых провинциальных буржуа.

Сюжет этой «сатирической легенды в двух действиях» (как ее определил Метерлинка) достаточно прост. Умирает богатая горожанка Гортензия, отказав в завещании щедрые дары всем родственникам, знакомым, слугам. Наследники и соседи собираются на похороны, но тут случается чудо — появляется Святой Антоний, чтобы оживить усопшую. Происходит понятная неразбериха, переполох, граничащие со скандалом на весь город, но упорный святой добивается своего — усопшая возвращается к жизни. Она оказывается не такой симпатичной и благодатной, как ее изображала верная служанка Виргиния, и после ряда трагикомических ситуаций она все-таки покидает грешный мир.

«Чудо Святого Антония» — это, конечно, комедия положений, а не комедия характеров, хотя последние выписаны в пьесе мастерски (и племянники Густав и Ахилл, и Аббат, и Доктор и т. д.). Но тут вот что следовало бы отметить. Драматург «социального плана» непременно

изобразил бы отчаяние и ужас наследников, которые из-за вмешательства настойчивого святого неожиданно нежданно лишаются наследства. Можно было бы эффектно показать, как они ссорятся и спорят, возможно, начинают в чем-то подозревать и обвинять друг друга. Ничего этого в пьесе Метерлинка нет. Респектабельные буржуа всеми силами стремятся избежать скандала, сохранить доброе имя семьи, а затем они настолько ошарашены случившимся, что просто не знают, как себя вести, и в общем успокаиваются только тогда, когда тетка умирает вторично. «Хищники-буржуа» оказываются не совсем тем, чем они были, скажем, в пьесах Анри Бека (1837—1899), во многих произведениях Золя и Мопассана. У Метерлинка они холодны и эгоистичны, но не скупы. Они расчетливы, но не в денежных делах (точнее, не столько в них), а в своих заботах о мнении о них окружающих. Наивным простодушием отмечена лишь служанка Виргиния, ритуально оплакивающая хозяйку, но не забывающая о своих неотложных делах. Она в меру набожна, но главное — ей свойственна большая доброта, она искренне жалеет голодного оборванца, оказавшегося к тому же еще и святым.

Новая пьеса Метерлинка появилась только в 1908 г. Это была его знаменитая «Синяя птица» («L'Oiseau Bleu»), величайший успех и величайшая неудача драматурга. Неудача потому, что писатель вложил в это произведение всю силу своего таланта, мастерство слова, изобретательность в построении сюжета, виртуозную находчивость в изобретении всяких чудесных превращений, вложил трепетную любовь к жизни вообще и к жизни своих родных мест, остро почувствовав неистребимую поэзию домашнего очага, простых человеческих отношений, искренних чувств. А пьеса стала классикой детского театра, ее тонкая философская основа оказалась вытесненной самой фактурой произведения.

«Синяя птица» — это пьеса-сказка о поисках истины и счастья. Она имеет прочные корни в фольклоре и в литературной традиции, недаром персонажи пьесы, пускаясь в путь, подбирают себе костюмы популярных сказочных героев. Не прошло даром для Метерлинка и его увлечение немецким романтиком Новалисом (1772—1801), его «магическим идеализмом», его пониманием целостности мира, доступном человеческому познанию. От романтиков, и в частности от Новалиса, пришло в пьесу Метерлинка символическое осмысление синего света,

не только наиболее «красивого», но и гносеологически (а потому и символически) универсального.

Тильтиль и Митиль, дети бедного Дровосека, отправляются на поиски Синей птицы, и это человечество в их лице познает окружающий мир, открывает его сокровенные тайны, понимает относительность смерти (что было бесспорно новым в философских воззрениях Метерлинка, до этого смерть абсолютизовавшего). Очень важен в пьесе эпизод «Царство Будущего», где путешественникам открываются всевозможные изобретения и научные усовершенствования будущих веков, демонстрируя, что все подвластно человеку, его пылливому разуму. Поэтому если и можно найти Синюю птицу, олицетворяющую собой вечный, неостановимый процесс познания, то есть истину, то есть счастье, то поймать ее и тем более упрятать в клетку нельзя. Вот почему дети возвращаются из своего увлекательнейшего, феерического путешествия с пустыми руками.

И очень скоро всем этим чудесным приключениям детей приходит конец, наступает печальный момент прощания со спутниками, с Душой Света, которая вела их за собой. По пробуждении выясняется, что все это путешествие происходило во сне. Но сон этот все-таки был не простой, и маленькое чудо совершается: Синяя птица обнаруживается у них дома, в бедной хижине простого Дровосека. Это их горлица, которая давно живет у них в клетке, а сейчас вдруг стала синей. И дети дарят птицу внучке их соседки Берленго, и благодаря этому ребенок оправляется от болезни, которой давно страдал. Так маленькое счастье входит еще в один дом. Но и дети Дровосека испытывают счастье. Им хорошо в их небогатом, но опрятном и уютном доме среди таких близких и привычных предметов. Это счастье домашнего очага (впрочем, Отец не без горечи замечает: «Они играют в то, что они счастливы...»).

Это счастливое пробуждение низводит полет мечты на землю, где и может быть подлинное счастье — у каждого пусть маленькое, пусть даже убогое, но свое. А Синяя птица? Она в конце концов улетает. Может быть, ее и вообще не было, и все, что увидели и о чем размышляли дети, было не более чем назидательным сном.

Мысли Метерлинка о жизни и смерти, о взаимоотношениях между человеком и миром и между отдельными людьми, всегда занимавшие писателя, утратили в этой пьесе тревожащий характер. Все это было отодвинуто прозрачной чистотой и ясностью детской психологии, оку-

нувшейся в прельстительную стихию народной фантастики. Вот почему критики и режиссеры проходили обычно мимо глубоких и глубинных философских подтекстов пьесы Метерлинка, видя в ней прежде всего очень поэтичное и одухотворенное проникновение в мир детской фантазии, в мир сказки, фольклора. К этому призывал, например, Александр Блок актеров Большого драматического театра в ноябре 1920 г. Он говорил: «Нет нужды для нас сейчас утяжелять толкование пьесы и разбирать тот сложный философский фундамент, который, несомненно, подведен под нее. Это завело бы нас в очень глухие дебри, мы узнали бы очень много любопытного, но нарушили бы самую свежесть сказки. Нам необходимо подойти к пьесе с большой простотой, именно как к сказке, и тогда вся ее глубина откроется сама собой, без академических изысканий. Только сказка умеет с легкостью стирать черту между обыденным и необычайным, а в этом вся соль пьесы»<sup>9</sup>.

После «Синей птицы» для Метерлинка начинается, быть может, слишком длинная полоса творческих исканий, по сути дела, долгого, мучительного и, в общем, преждевременного заката. Уход в этой пьесе от приемов и принципов символизма, обращение к фольклору и к романтическим мотивам означали собой глубокий творческий кризис драматурга. Его самая известная, самая прославленная и — добавим — самая «теплая», самая человеческая пьеса, которую нередко — и не без оснований — считают его вершиной, оказалась трагическим рубежом. Только через пять лет, в 1913 г., писатель выпускает новую пьесу — довольно слабую историческую драму «Мария Магдалина», в которой были использованы отдельные мотивы уже давней «Жуазели». Еще через пять лет была написана пьеса «Обручение» («Les Fiançailles», 1918), которая заслуживает внимания только как продолжение «Синей птицы». Здесь основательно подросшему Тильтилю предстоит найти невесту, что ему, при вмешательстве феи Берилуны, после ряда отчасти феерических, отчасти комических приключений, и удастся. Отметим, что в этой пьесе Метерлинк доходит до самопародии — он выводит на сцену фигуру Рока, который сначала предстает в виде гигантской башни, но по ходу развития сюжета становится все меньше, так что его легко носят на руках другие персонажи, сам же он начинает шепелявить, как ребенок, очевидно впадая в детство.

---

<sup>9</sup> Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. М.; Л., 1962. С. 413—414.

После этого Метерлинка написал еще много пьес, как «военно-патриотических», таких как «Бургомистр Стильмонда» (1919) и «Соль жизни» (1919), так и исторических — «Мария Виктория» (1925), «Иуда Искариот» (1929), «Принцесса Изабелла» (1935), «Жанна д'Арк» (1945). Показательно, что писатель не торопился опубликовать свои новые драматические произведения, видимо не будучи в них до конца уверен. Большой том его неизданных пьес увидел свет в 1959 г.

Поздний театр Метерлинка, конечно, наследует отдельные черты его ранней символистской драматургии, но это уже совершенно новое культурное явление, имеющее мало общего с поэтическим театром писателя 90-х и 900-х годов, в котором, по словам А. Блока, так чувствовался и пробуждал волнение «ветер искусства, веющий со сцены»<sup>10</sup>.

Морис Метерлинка сыграл заметную роль в театральной жизни Европы рубежа веков. Бельгиец, он оказался наиболее «символистским» драматургом во всей французской литературе. Вот почему его так старательно и успешно ставил поэт и режиссер Поль Фор (1872—1960) в созданном им в Париже «Художественном театре» («Théâtre d'art»), где увидели свет рампы «Непрошенная» и «Слепые». Пьесы Метерлинка «Там, внутри», «Пелеас и Мелисанда», «Монна Ванна» поставил в тех же традициях символистского театра Люнье-По (1869—1940) в своем театре «Творчество» («L'Oeuvre»).

Творчество Метерлинка — значительная страница и в истории русского театра. В пору своих увлечений символизмом и импрессионизмом к его пьесам, вполне естественно, обратился К. С. Станиславский. В 1904 г. он показал спектакль, составленный из трех одноактных пьес драматурга («Слепые», «Непрошенная», «Там, внутри»). В 1908 г. Метерлинка предоставил Станиславскому право первой постановки «Синей птицы». Этим спектаклем театр отметил свое десятилетие.

Во многом опираясь на опыт Метерлинка, В. Э. Мейерхольд строил свою теорию «условного театра». Он писал в одной из статей 1908 г.: «Мы пытаемся добиться того, чтобы наше исполнение Метерлинка производило на душу зрителей такое примиряющее впечатление, какого хотел и сам автор. Спектакль Метерлинка — *мистерия*: или

<sup>10</sup> Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.: Л., 1962. С. 98.

еле слышная гармония голосов, хор тихих слез, сдавленных рыданий и трепет надежд (как в «Смерти Тентажиля»), или — экстаз, зовущий к всенародному религиозному действию, к пляске под звуки труб и органа, к вакханалии великого торжества Чуда (как во втором акте «Беатрисы»). Драмы Метерлинка — “больше всего проявление и очищение душ”. “Его драмы — это хор душ, поющих *вполголоса* о страдании, любви, красоте и смерти”. *Простота*, уносящая от земли в мир грез. Гармония, возвещающая покой. Или же экстатическая радость»<sup>11</sup>. В 1905 г. Мейерхольд поставил «Смерть Тентажиля» в Студии на Поварской, а затем на сцене театра В. Ф. Комиссаржевской — «Сестру Беатрису» (1906), «Чудо Святого Антония» (1906) и «Пелеаса и Мелисанду» (1907).

После 1917 г. было лишь несколько попыток сценической интерпретации драматургии Метерлинка в русском театре. Так, в ноябре 1919 г. пьесой «Ариана и Синяя Борода» открылся в Москве Государственный Показательный театр, где режиссер В. Г. Сахновский трактовал драму как бунтарское, зовущее к протесту произведение.

Дважды обращался к «Чуду Святого Антония» Е. Б. Вахтангов. В 1916—1918 гг. он прочел эту пьесу Метерлинка, работая над ней в Студенческой студии, как добродушную комедию. В 1921 г. он поставил пьесу в Третьей студии МХАТ уже совершенно иначе, гротескно заострив и подчеркнув сатирические тенденции пьесы, стараясь во что бы то ни стало «клеить буржуа». Этого в пьесах Метерлинка не было, и советский театр легко и бездумно обошелся без его драматургии. Исключение делалось лишь для «Синей птицы» как классической пьесы для детей.

---

<sup>11</sup> Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. М., 1968. С. 133.

Эдмон Ростан достаточно долго и плодотворно работал в литературе, но, как это нередко случается, в историю ее вошел главным образом как автор одной книги — героической комедии об известном в свое время поэте, философе и дуэлянте Сирано де Бержераке. В самом деле: эта пьеса обеспечила ее автору мировую славу и вот уже более ста лет с успехом идет на сценах театров многих стран. К тому же созданный драматургом образ подменил собой реального человека; если сейчас и знают Сирано, то прежде всего по пьесе Ростана, а не по его собственным сочинениям, как бы значительны они ни были. Длинный нос Сирано так же вошел в поговорку, как копые Дон Кихота или шпага д'Артаньяна. Отдельные стихи из пьесы стали пословицами и давно уже пополнили словари цитат и крылатых слов. Многие поколения зрителей аплодировали смелости и остроумию Сирано де Бержерака, негодовали на коварство де Гиша или легкомысленность Роксаны, оплакивали вместе с нею смерть героя. Чрезвычайная популярность пьесы заставила и историков литературы вновь обратиться к сочинениям Сирано и по-новому оценить этого замечательного современника Корнеля и Мольера.

Ко времени создания «Сирано де Бержерака» Ростан был уже довольно известным поэтом, к нему уже пришел театральный успех. Но новая пьеса как бы отодвинула на задний план, перечеркнула все до того созданное писателем.

Жизнь его протекала на зависть удачно и спокойно. Он родился 1 апреля 1868 г. в Марселе. Детство писателя прошло в этом шумном приморском городе, овеянном романтикой дальних странствий. В порт заходили огромные океанские суда и выплескивали на залитую жгучим солнцем набережную все пестрое богатство своих трюмов. Бронзовые от загара грузчики сносили по прогибающимся сходням тяжелые тюки с заморскими товарами. В порту пахло смолой, солью и пряностями. Жаркое солнце Прованса, разноязыкий говор толпы, яркие краски природы, соленый морской ветер, надувающий паруса, — все это мы найдем затем в пьесах и стихах Ростана.

У родителей будущего поэта, в их гостеприимном доме, часто собирались представители местной интеллигенции. Здесь бывали знаменитые тогда поэты Мистраль и Обанель, мечтавшие о возрождении древней провансальской культуры. В доме Ростана постоянно разгорались споры о литературе Прованса, о Джауфре Рюделе и Бертроне де Борне, легендарных поэтах-трубадурах XII столетия. Но на книжной полке маленького Эдмона рядом с изданиями стихов и биографий трубадуров вскоре появились томики Виктора Гюго и других французских романтиков. Особенно внимательно и взволнованно читал он их пьесы. Уже очень рано мальчика начал неудержимо влечь к себе театр, таинственная суэта кулис, смелые благородные герои, бросающие со сцены вызов пошлости обыденной жизни.

Вскоре семья перебирается в Париж, и Эдмона отдают в коллеж Святого Станислава. Ростан усиленно читает драматургов-классиков, продолжает увлекаться пьесами Гюго и Мюссе. Юноша учится вполне сносно, но его совершенно не интересуют юридические науки и карьера адвоката, о которой мечтал для него отец. Уже в коллеже Эдмон решает, что будет драматургом, и пишет довольно слабую пьесу на сюжет одного модного романа. Зимой 1888 года парижский театр Клюни ставит пьесу Ростана «Красная перчатка». На премьере зрители хлопали и вызывали автора, но это не был подлинный успех, о котором мечтал талантливым и самолюбивым молодой человек.

По окончании коллежа Ростан остался в Париже. Благополучие семьи позволило ему вести жизнь светского денди, посещать литературные салоны и художественные выставки, всецело посвятить себя литературе. Он пишет много и быстро. Следом за «Красной перчаткой» появляется комедия Ростана «Два Пьеро, или Белый ужин» и сборник стихотворений «Шалости музыки». Уже в этих книгах обнаружили основные черты таланта Ростана: виртуозное мастерство стиха, изящество и легкость языка, некоторая приподнятость чувств, уравниваемая большой долей иронии. Вскоре пришла известность, затем и слава. В пору своих первых литературных успехов Ростан познакомился с молодой поэтессой Роземондой Жерар, несколько экзальтированной и романтически настроенной красавицей, которая стала его женой. Отныне Роземонда принимала участие во всех творческих делах Ростана, ее пленительные черты можно различить в героинях его произведений, ей он посвятил свою пьесу «Принцесса Греза». Роземонда стала его музой, вдохновительни-

цей его книг, первым их пристрастным судьей. Склонный к переосмыслению старинных поэтических легенд, Ростан сам творил о себе легенду. Это была легенда об испепеляющем любовном чувстве, о самозабвенном поклонении прекрасной даме. Эдмон и Роземонда обменивались пылкими любовными посланиями, охотно читали их в салонах, вписывали в альбомы друзей. Здесь многое было от позы, многое — данью моде или стремлением к популярности. Но, несомненно, поэт был искренен в своих стихах, обращенных к жене, ибо искренность в любви ценилась им очень высоко, и ею он наделил всех своих героев.

Современник поздних парнасцев и символистов, Ростан искал для себя иные ориентиры. Как лирик, он, бесспорно, следовал традициям Мюссе с его жизнерадостной шаловливостью, не очень глубокой философичностью и несколько напускной меланхолией, сквозь которую неудержимо прорывается упоение жизнью. Мы найдем это и у Ростана, но это не было бескрылым эпигонством: поэт, бесспорно, обладал своим собственным видением мира, своеобразным лирическим темпераментом, тонким эстетическим чувством, богатой языковой палитрой. К тому же опыт французской поэзии середины и второй половины века не прошел для него даром. Он впитал и изумительное чувство формы парнасцев и напряженную экспрессивность символистов. Отложились в его творчестве и характернейшие черты искусства конца века — любовь к утонченным цветовым сочетаниям, изысканной орнаментике, заимствованным из прошлого сюжетам.

Действительно, все пьесы Ростана в той или иной степени «вторичны»: они либо по-своему перерабатывают старинные исторические или литературные сюжеты («Принцесса Греза», «Самаритянка», «Сирано де Бержерак», «Орленок»), либо используют образный строй, лирическую атмосферу произведений иных эпох (так, «Романтики» — это «пословица» Мюссе в костюмах и декорациях Ватто, «Шантеклер» — поэтичнейшая аллегория в духе средневековых поэм и народных сказок). Но эта «вторичность» — отнюдь не свидетельство беспомощности поэтического вдохновения Ростана. «Вторичность» эта — результат поисков национальных традиций и отказа от мелкого и легковесного драматического искусства его времени, лишённого сильных чувств и больших мыслей.

Первый настоящий успех пришел к Ростану, когда в 1894 г. театр Комеди Франсез поставил его комедию «Романтики», написанную

тремя годами ранее. Сюжет пьесы несложен: двое молодых людей, Сильвета и Персине, любят друг друга, но, начитавшись всяческих книг, мечтают о возвышенной романтической любви, о масках, переодеваниях, похищениях, яростных схватках и ночных погонях. Их отцы, чтобы добиться желаемого ими брака, разыгрывают вековую вражду (Сильвета и Персине грезят об участии Ромео и Джульетты) и нанимают актеров, инсценирующих похищение, что дает возможность Персине «завоевать» возлюбленную в смелом поединке. Бесспорно, этой пьесой Ростан развенчивал прекрасную мечту о романтике, которой нет места в обыденной жизни современных буржуа. Иногда полагают, что начальная ремарка пьесы — «Действие происходит где угодно, лишь бы костюмы были красивы» — свидетельствует об известном отрыве писателя от национально-исторической почвы. Подобный упрек вряд ли справедлив. Комедия и своим пафосом утверждения сильного искреннего чувства, и своей иронией примыкает к национальной поэтической традиции. Это комедия, и поэтому ее герои подчас смешны и из-за своей наивной веры в романтику, и из-за полной неадаптивности к реальной, а не вычитанной из книг жизни. Но комедия эта лирическая, поэтому мы прощаем ее героям их забавные сумасбродства и верим в чистоту и искренность их чувств. Пьеса «Романтики» покорила публику прежде всего своим блеском и изяществом, тонкой иронией и веселостью, превосходно переданной драматургом атмосферой молодости и весны, а также несколько печальной мечтой о романтических движениях души и благородных, возвышенных поступках.

Много света, ярких красок, сильных чувств и в другой известнейшей пьесе Ростана, его «Принцессе Грезе», созданной в 1895 году. Но общая тональность пьесы иная. В качестве ее сюжетной основы драматург взял широко распространенную в Средние века легенду о любви трубадура Джауфре Рюделя к триполитской принцессе Мелиссанде (или Мелисинде). В старинной биографии поэта рассказывалось, что он полюбил Мелисанду, никогда не видя ее, лишь слыша восторженные рассказы о ней паломников. Рюдель сложил о принцессе множество превосходных стихов, а затем, желая увидеть ее, снарядил корабль и отправился в Триполи. Во время пути он тяжело заболел, и спутники думали, что он не дотянет до берега. В порту Мелиссанда пришла на корабль, и Рюдель успел увидеть ее, прежде чем испустил дух.

В легенде о трубадуре Рюделе Ростана привлекла чистота и сила его чувства, преображающего не только самого героя, но и его окружающих — от простых матросов, спутников Рюделя, в недалеком прошлом грубых и жестоких пиратов, до самой Мелисанды. Ведь и в душе этой надменной красавицы происходит разительная трансформация: чистота и одухотворенность Рюделя передается и ей, после кончины возлюбленного она как бы прозревает. Отныне помыслы ее направлены не на сомнительные мирские удовольствия, а на служение правому (в понимании людей ее времени, конечно) делу: она идет в монастырь, а шумную ватагу матросов воодушевляет на участие в крестовом походе.

Ученые оспаривали правдивость популярной легенды о Рюделе, было доказано, что характерный для его лирики мотив «любви издалека» является всего лишь поэтическим приемом, а история его романтической любви целиком вымышлена. Однако пьеса Ростана, особенно превосходное исполнение роли Мелисанды знаменитой Сарой Бернар, вызывали энтузиазм зрителей и восторженные отклики критики. В пору господства на французской сцене поверхностных, легковесных пьес из великосветской жизни (произведения Сарду, Ожье и мн. др.) Ростан стремился вернуться к драматургии сильных характеров и больших чувств. Но творчество драматурга, по крайней мере раннее его творчество, было направлено не только против бессодержательных модных пьес, но и против одностороннего раскрытия действительности в произведениях писателей-натуралистов, сторонников Эмиля Золя. Ростан стремился вернуться к традициям Виктора Гюго, в пьесах которого романтический пафос сочетался с высоким представлением о личном достоинстве человека. В русле этой традиции написана и «Принцесса Греза».

Однако современники видели в пьесе не только прославление сильного чувства, но и пленительную средневековую экзотику, которая как раз в это время входила в моду. Ростан отдал ей щедрую дань: в пьесе немало примет именно такого поверхностного, чисто живописного понимания Средневековья. Эта внешняя красивость несколько смазала сложность и драматичность глубинного конфликта пьесы. А ведь в ней сталкиваются не только две противоположные точки зрения на любовь — возвышенную, которую отстаивают в своих взволнованных тирадах Бертран д'Алламанон и брат Трофимий, и скептически-обы-

денную, разделяемую медиком Эразмом и некоторыми другими персонажами драмы.

В действительности в центре пьесы об одержимом любовью принце-поэте оказывается не анемичный и бездеятельный Рюдель, а решительный и смелый красавец Бертран. Он тоже поэт, легко поддающийся женским чарам. Но он также верный друг и человек долга. Своей безрассудной отвагой и силой поэтического слова он завоевывает сердце капризной скучающей красавицы, но завоевывает его не для себя, а для умирающего Джауфре. Лишь на какое-то мгновение, как в бреду, поддается Бертран неодолимому очарованию Мелисанды, чтобы тут же стряхнуть его с себя, отказаться от радости разделенной любви. Поэтому «Принцесса Греза» — это пьеса не только о всепобеждающей силе чувства, но и о любви, трагически подавленной, принесенной в жертву. Тут перед нами как бы набросок основной лирической коллизии следующей пьесы Ростана, его несравненного «Сирано де Бержерака».

Ее премьера состоялась в парижском театре Порт-Сен-Мартен 28 декабря 1897 года при огромном стечении публики. Близкий друг Ростана, писатель Жюль Ренар, записал в своем дневнике в день премьеры: «Как я счастлив! Как мне хорошо! Дружба Ростана утешает меня в том, что я родился слишком поздно и не жил в обществе Виктора Гюго»<sup>1</sup>. А вот запись от 30 декабря: «Ах, Ростан, не надо меня благодарить ни за то, что я так вам аплодировал, ни за то, что я страстно защищал вас от ваших врагов, которых уже почти не осталось!...»<sup>2</sup>

Действительно, критики разных взглядов и разных общественных направлений были почти единодушны в высокой оценке и героической комедии Ростана, и спектакля театра Порт-Сен-Мартен. Это был не просто успех, это был триумф. Но триумф прежде всего романтического театра, воспринятый (и не без оснований) как возрождение национальных поэтических традиций, и, в первую очередь, конечно, традиций Виктора Гюго.

Характерно, что театральные деятели враждебного Ростану направления истолковали успех «Сирано» как досадную «вспышку романтизма». Андре Антуан, один из борцов за реализм на французской

<sup>1</sup> Renard J. Journal. P., 1959. P. 306.

<sup>2</sup> Там же. С. 307.

сцене, писал в своем дневнике вскоре после премьеры: «Я сразу же понимаю последствия той катастрофы, которую означает для нас эта реакция публики, внезапно возвращающейся к романтическому театру, и так как пьеса, как говорят, необычайно изящна и живописна, то именно вокруг нее сгруппируются все расплывшиеся несколько лет тому назад силы, направленные против нашего реалистического движения. Это третья вспышка романтизма, которую предчувствовали Ришпен, Мендэс, Бержера, Банвиль и некоторые другие, пытавшиеся на протяжении четверти века создать большую лирическую пьесу и занимавшиеся поисками в области комедийного стиха, но не осуществившие того чуда, которое совершил Эдмон Ростан»<sup>3</sup>. Действительно, реакционная критика использовала успех пьесы Ростана для ожесточенных нападок на реалистическую драматургию. Но сам Ростан в этой очередной кампании повинен был менее всего.

Ростан не случайно посвятил свою пьесу замечательному французскому актеру Коклену-старшему (1841—1909): своим исполнением роли Сирано Коклен во многом способствовал успеху комедии. А. В. Луначарский писал о его трактовке центрального образа пьесы: «У Коклена он был прежде всего гасконский бреттер, богема с острой шпагой, острым умом, острым языком. Коренастая фигура, заносчивая посадка головы, вздернутый кверху знаменитый нос трубой, хулиганство в движениях, находчивость гавроша в речи. Уже потом вы узнаете, что острословие этого веселого солдата доходит до степени большого литературного таланта. Во всяком случае, вы понимаете, что вояка этот, между прочим, и поэт в часы досуга, потому что богатое воображение не умещается в обыденной шутливости»<sup>4</sup>.

Герой пьесы Ростана был действительно человеком незаурядным, он оставил яркий след в истории французской литературы и общественной мысли.

Савиньен де Сирано де Бержерак родился в 1619 году в Париже в семье небогатого дворянина. Детские годы он провел в деревне, а с двенадцати лет учился в парижском коллеже Бове, типичном учебном заведении того времени, где, кроме пустой зубрежки, иных методов обучения не знали. Мальчик пополнял свои знания сам; уже юношей он

<sup>3</sup> Антуан А. Дневники директора театра. М.; Л., 1939. С. 366.

<sup>4</sup> Луначарский А. В. Собр. соч. Т. 6. М., 1965. С. 434.

слушал лекции знаменитого философа Гассенди, увлекался литературой и театром. Как и большинство дворян той эпохи, Сирано избрал себе военную карьеру. Он был зачислен в роту гасконцев и быстро перенял их веселый и беспорядочный образ жизни, лихую отвагу и удаль. Анри-Николя Ле Бре, товарищ его школьных лет, так вспоминал о молодости Бержерака: «Когда я по окончании учения и по требованию отца поступил на службу в гвардию, я настоял на том, чтобы мой друг вместе со мной вступил в роту господина де Карбона де Капель-Жалу. Дуэли, которые в то время казались единственным и самым быстрым средством приобрести известность, в несколько дней доставили ему такую славу, что гасконцы, которые почти целиком составляли эту роту, смотрели на него как на демона храбрости и числили за ним столько поединков, сколько дней прошло со времени его вступления».

Сирано принял участие в военных действиях при осаде Муазона, «где мушкетный выстрел пронзил ему грудь насквозь», и в ряде других военных операций. При осаде Арраса в 1640 году, по словам того же Ле Бре, «он получил удар саблей в горло». Но и на этот раз уцелел.

Смелый солдат и отчаянный дуэлянт был также замечательным поэтом, глубоким философом, оригинальным драматургом. После 1641 года Сирано оставил службу, поселился в Париже и вел жизнь литературной богемы. Как раз в это время он создает свои главные литературные произведения: комедию «Осмеянный педант» (1647), трагедию «Смерть Агриппины» (1653), утопические романы «Иной свет, или Государства и империи Луны» (изд. 1656) и «Комическая история государств и империй Солнца» (изд. 1662).

В произведениях Сирано обращает на себя внимание не только многообразный талант их автора, но и его смелость. Таким был он и в жизни — и на поле боя, и на шумной парижской улице, и в королевских апартаментах. Как заметил М. Горький, «герой комедии Ростана — один из тех немногих, но всегда глубоко несчастных людей, на долю которых выпадает высокая честь быть лучше и умнее своих современников. Чем выше над толпой поднимается голова такого человека, тем больше ударов падает на эту голову»<sup>5</sup>.

Действительно, остроумный, взбалмошный и неуживчивый, гордый в своей одинокой бедности, Сирано нажил себе при жизни немало

---

<sup>5</sup> Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 23. М., 1953. С. 303.

врагов, а после смерти стал достоянием легенды. Умер он в результате несчастного случая в 1655 году.

Ростан в своей комедии отказался от некоторых второстепенных деталей облика реального Сирано (тот, например, не был, как известно, гасконцем, не был влюблен в свою кузину и не умер столь поэтично, как изображено в пьесе), но в целом драматургу удалось уловить основное в характере этого примечательного человека — его смелость, правдолюбие, природный ум, независимый нрав. Добавив к облику героя некоторые романтические черты, Ростан создал характер яркий, самобытный, запоминающийся, характер героический. Отсюда понятен восторг М. Горького, писавшего А. П. Чехову: «Вот как надо жить — как Сирано»<sup>6</sup>.

Ростан любит выводить главного героя на сцену не сразу. Так, выход Сирано тщательно подготовлен. Он является в момент крайнего драматического напряжения, и его первые слова подобны разорвавшейся бомбе. Еще не видя Сирано, мы узнаем о нем многое: он смел, остроумен, дерзок, у него длинный нос и он не привык спускаться своим врагам. А затем Сирано почти все время на сцене. Характер его не меняется, он как бы поворачивается к зрителю новыми гранями. Сначала это веселый скандалист, срывающий театральное представление, несмотря на протесты публики. Затем мы знакомимся с его остроумием, мастерством фехтовальщика и мастерством поэта. От действия к действию образ Сирано раскрывается все полнее, усложняется. Он предстает перед нами и как пылкий влюбленный, и как самоотверженный друг, и как человек большого ума и обширнейших знаний. В четвертом действии Сирано выказывает не только отчаянную смелость и хладнокровие, но и незаурядный талант военачальника. То грубой шуткой, то ласковым словом он подбадривает своих солдат (как это делал в «Принцессе Грезе» Бертран, поднимавший дух отчаявшихся матросов), а в самый критический момент боя воодушевляет их, воскрешая в их памяти картины родной Гаскони. Несмотря на весь яд своих насмешек, Сирано добр и сердечен. Он искренне любит своих друзей — бездомного поэта Линьера, ворчливого Ле Бре, комичного поэта-пирожника Рагно. Он легко, без излишнего позерства отдает последние деньги актерам, по-отечески заботится о своих солдатах. Он легко

---

<sup>6</sup> Горький М. Собр. соч. Т. 28. М., 1954. С. 118.

прощает своих друзей и никогда не прощает врагов. И вся жизнь его проходит в борьбе с извечными его противниками — ложью, подлостью, завистью, лицемерием. Верный друг Ле Бре так рассказывает о печальной судьбе Сирано:

Все, что предсказывал когда-то я ему,  
Сбылось, к большому горю моему.  
Теперь он в нищете, все от него далеки,  
И плакать я над ним готов.  
Да, слишком смело уж бичует он пороки  
И этим создает везде себе врагов.

Всю свою жизнь Сирано оставался одиноким мечтателем, поэтом, который жизнь свою «прожил, как поэт». Полет крылатой мечты Сирано противопоставил пошлой обыденности. Как поэт, Сирано стремится преобразовать мир, видеть его иным, прекрасным и справедливым, полным гармонии. Он отдает себе отчет в том, что его мечты иллюзорны и прекраснодушны, но он не может расстаться с этим воображаемым миром. В знаменитой сцене из второго действия де Гиш прямо сравнивает Сирано с героем Сервантеса, а его борьбу — с борьбой Дон Кихота с ветряными мельницами. О донкихотстве Сирано уже не раз говорилось. Но между героем Ростана и сервантесовским Рыцарем Печального Образа есть огромная разница. Оба смелы до безрассудства и благородны до самоотречения. Оба стремятся защищать слабых, восстанавливать попорченную справедливость, помогать бедным. Но Дон Кихот видит жизнь лишь сквозь призму своего безумия; поэтому он сражается с ветряными мельницами, винными бурдюками и деревянными куклами. Он не понимает реальной жизни, и она жестоко ему за это мстит. Сирано правильно находит своих врагов. Но перед ним — совсем не марионетки.

У Сирано множество недругов — это представители так называемого «высшего света», придворные проходимцы и прихлебатели, льстецы, нечистые на руку финансисты, мракобесы всех мастей, просто глупцы. И Сирано обрушивает на них все свое остроумие, всю силу своего язвительного и ясного ума, а если нужно — и клинок своей шпаги. Как и Дон Кихот, Сирано думает о себе в последнюю очередь, но в отличие от испанского рыцаря он метко разит своих врагов. Надменный де Гиш ошибся: Дон Кихоту-Сирано безумие не засти-

лает глаз и в руках у него не смешное треснувшее копьецо, а грозный клинок д'Артаньяна.

Вообще не следовало бы видеть в де Гише основного врага нашего героя. Во-первых, де Гиш не всесилен, а во-вторых, если бы перед Сирано был один де Гиш, наш герой наверняка справился бы с ним. Бержерак бросает вызов всему обществу, он не хочет отказаться от мысли, что острым словом, метким ударом шпаги можно избавить человечество от царящего в мире зла, сделать жизнь прекрасной и гармоничной. Хотя этот бой Сирано с самого начала проигран (пусть наш герой и выгнал со сцены бездарного Монфлери, и жестоко проучил светского хлыща Вальвера — все это маленькие частные победы), он ведет его до конца, отступаясь, но не отступая. И в этом Сирано действительно сродни рыцарю из Ламанчи. Оба они не тот или иной вариант социального типа, а человеческий характер, пусть рожденный определенными историческими условиями, но эти условия преодолевший, далеко вышедший за рамки своего века, по сути дела, универсальный.

Но есть поединок, в котором Сирано отступает с первого же шага. Это поединок за сердце Роксаны. Он любит ее давно и трудно, отчаяваясь и надеясь. Следуя заветам романтического театра, Ростан делает своего героя, смелого, умного и великодушного Сирано, некрасивым. А кого же может полюбить отталкивающий урод? Конечно, только первую красавицу. В любви к Роксане, а не сражаясь на аванпостах Арраса, Сирано показывает чудеса самоотречения. Так комедия о смешном правдолюбце и непонятом философе превращается в лирическую драму о неразделенной, непонятой любви. Сирано не только прощает своему счастливому сопернику намеренные дерзости, не только бережно относится к нему в походе, он отдает ему свое перо, свой ум, свое сердце. Красавец Кристиан де Невилет — неотесанный провинциал, не умеющий связать двух слов и уж совсем не владеющий изысканным языком любовной переписки. В пьесе несколько раз возникает мотив глупости Кристиана. Однако Кристиан совсем не глуп. В первой сцене с Сирано он и смел и остроумен. Ему просто не хватает столичного лоска, литературной одаренности. Но вот Кристиан начинает повторять слова и мысли Сирано — и постепенно преображается. Общение с Бержераком просветляюще, облагораживающе действует на окружающих. Не без влияния Сирано кондитер Рагно с головой

уходит в прекрасный мир поэзии; ветреный и влюбчивый Кристиан делается серьезнее и строже.

Меняется и Роксана. Между прочим, надо решительно отбросить представление о ней как о «голубой» героине. Это характер сложный и глубокий, это женщина, ищущая больших чувств и тонких переживаний. Если Сирано почти все время на сцене, то Роксана появляется перед зрителем сравнительно редко. В первом действии лишь реакция публики Бургундского отеля говорит о ее присутствии на представлении. Но еще не видя ее, мы узнаем о ней очень многое: Роксана умна, красива, своенравна, она привыкла ко всеобщему поклонению и сурова со своими воздыхателями. Такая же она и во втором действии, в той знаменитой сцене, когда она рассказывает Сирано о своем увлечении красавцем Кристианом. Третий акт — это подлинный акт Роксаны. Ее ум, обаяние, хитрость, находчивость, любовный порыв раскрываются в сценах с де Гишем, Сирано, Кристианом, капуцином. В течение этого действия Роксана проходит длинный путь от своенравной красавицы до женщины, смело борющейся за свою любовь. Такой она предстает и в четвертом акте, появляясь среди солдат Сирано на передовом бастионе.

Проходит пятнадцать лет. Погиб Кристиан, еще более обеднел и ожесточился Сирано, иной стала и Роксана. Пьеса, начатая как веселая комедия, приобретающая в четвертом акте героическое звучание, заканчивается как лирическая драма. Два поединка Сирано — борьба против лицемерия и неправды окружающей жизни и борьба за сердце Роксаны — стягиваются в один узел. Тот поединок, исход которого был предрешен, заканчивается гибелью героя. Но Сирано оказывается победителем во втором поединке, в котором он, смешной урод, заранее считал себя побежденным. В умирающем Сирано Роксана узнает автора всех тех страстных любовных писем, которые она столько лет тайно хранила, и понимает, что любила она не красивую оболочку — Кристиана, а прекрасную душу и недюжинный ум — Сирано. Герой гибнет, но пьеса заканчивается победой человека, гимном человеческому разуму, гимном одиноким мечтателям, никогда не поступающим своими принципами и ведущим за них борьбу до конца.

Героическая комедия «Сирано де Бержерак» — это пьеса о поэте, написанная большим поэтом. Это подлинная вершина творчества Ростана. Как поэт автор достигает здесь отточенного мастерства. Стих

комедии гибок, выразителен и легок. Он то плавно течет, то стремительно несется вперед. Поэту одинаково удаются и большие философские или лирические монологи, и динамичные диалоги, подлинные словесные поединки. Рифмы Ростана, как правило, свежи, неожиданны, исполнены смысла; велика их организующая роль. Продумана и совершенна композиция пьесы. После довольно стремительного начала, в котором много веселья, откровенной буффонады, наступает некоторое замедление второго акта. Третий акт — это, казалось бы, кульминация, за которой должна последовать развязка. Но еще большей кульминации действие достигает в четвертом акте (осада Арраса). Пальба и лязг оружия сменяются тихим шелестом листьев и боем монастырских часов в последнем действии. Многообразен, порой утонченно изыскан, порой откровенно грубоват язык пьесы. Языковым характеристикам персонажей Ростан уделял очень большое внимание. Подчеркнуто правильна и холодна речь надменного аристократа де Гиша; речь Рагно соткана из забавного смешения кулинарных и поэтических терминов. Роксана говорит вначале, как утонченная «причудница», затем, охваченная большим чувством, она вкладывает в слова подлинный жар своего сердца. Но наиболее богата оттенками речь Сирано. Здесь и весь набор слов и выражений, характерных для модного тогда придворно-аристократического стиля — в письмах к Роксане, которые он пишет за Кристиана, здесь и настоящий научный трактат о космических полетах — в разговоре Сирано с де Гишем, здесь и остроумные словесные дуэли, и лирические дуэты с Роксаной, и глубокие философские монологи, и образцы тонкой пейзажной лирики, и приподнятые маршевые интонации — в романтическом гимне гвардейцев-гасконцев и т. д.

Постановка «Сирано» принесла Ростану славу и деньги. Драматург поселился в роскошном особняке в центре Парижа, устраивал домашние концерты и великосветские приемы, собирал произведения искусства, путешествовал, построил виллу в Пиренеях. Он стал модной знаменитостью. Но это не значит, что он замкнулся в своем узком красивом мирке. Он и раньше не был бесконечно далек от общественной жизни. Так, в 1894 году он поставил свою подпись под обращением группы писателей, требовавших пересмотра дела Дрейфуса. В марте 1897 года Ростан выступил с публичным чтением своего стихотворения «За Грецию», призывая помочь грекам в их борьбе против турецкой агрессии. В 1901 году поэт написал стихотворение «Крюгеру», при-

ветствуя борьбу буров за независимость. Патриотическими настроениями, интересом к героическому прошлому своего народа, а не каким-то запоздалым бонапартизмом была вдохновлена и новая пьеса Ростана «Орленок», над которой он работал в 1898—1899 годах. Она была поставлена 15 марта 1900 года в театре Сары Бернар.

И эта драма, бесспорно, произведение большого мастера. Но печальная история сына Наполеона I герцога Рейхштадтского была лишена подлинной героичности. Поэтому в обрисовке центрального персонажа пьесы доминируют не возвышенные интонации, а интонации трогательные, подчас даже слезливо-сентиментальные. Романтически настроенный, неуравновешенный, гордый, но морально слабый герой драмы и не идеализируется автором. Все его замыслы с самого начала обречены на неудачу, хотя и создается впечатление, что юношу губит лишь глупейшая случайность. И в этой пьесе чистая романтическая любовь, благородные порывы молодого сердца наталкивались на бездушие света и холодную расчетливость большой политики. Здесь последние побеждали. Юный герой драмы терпел поражение и погибал. Но это были поражение и гибель, так сказать, физические. Морально герцог Рейхштадтский побеждал своих могучих противников, побеждал потому, что не изменял своим идеалам, хотя и платил за верность им собственной жизнью.

Но трагедия юного герцога — это не только трагедия неудачливого заговорщика. Это также трагедия человека, не имеющего подлинной родины, мечтающего о родине своих романтических грез, о Франции, которую он, по сути дела, не знает, и не принимающего вторую родину, Австрию, оказывающуюся местом его фактического заточения. И одновременно это трагедия слабой личности, сознающей свою слабость и свою никчемность, мечтающей о славе отца, но прекрасно понимающей, что он и отец несопоставимы.

Герцог Рейхштадтский в пьесе Ростана — во многом безвольная игрушка в чужих руках. Но тем не менее за его душу идет ожесточенная борьба. Разные персонажи драмы принимают в этой борьбе неодинаковое участие. Так, мать герцога Мария-Луиза более увлечена светским флиртом, чем судьбою сына. Пассивен австрийский император Франц, равнодушны придворные. И основное столкновение происходит между всеильным Меттернихом и простым гренадером Фламбо, из тех наполеоновских «ворчунов», что проделали с императором Франции

все его походы. Фламбо постоянно одерживает верх над австрийским канцлером, он является для впечатлительного юноши олицетворением далекой родины и неуязвимой славы его отца. Политическим расчетам Меттерниха Фламбо противопоставляет не логику, не доводы разума, а неодолимую силу своих патриотических чувств. Поэтому борьба с Фламбо Меттернихом полностью проиграна. Единственное, что он может получить, — это бездыханное тело юного герцога. И знаменитая фраза Меттерниха, заключающая пьесу, — «австрийский на него надеть мундир!» — это признание его поражения, признание торжества патриотических идей, веры в величие Франции.

Ростан устами Фламбо не идеализирует наполеоновские походы; напротив, он рассказывает о крови и грязи, о тяжелых мучениях умирающих, о тяготах солдатской службы. Но эта суровая правда не лишает взволнованные тирады Фламбо напряженной героичности. Возвышенная романтика пронизывает почти все сцены, в которых участвует старший гренадер. Это особенно заметно в заключительной сцене пятого акта, где с большой поэтической силой и драматургической изобретательностью изображен ночной разговор юного героя на поле боя под Ваграмом с тенями павших.

Образ Фламбо олицетворяет собой простой народ Франции, подобно тому, как олицетворял его Рагно в «Сирано де Бержераке» или грубоватые матросы в «Принцессе Грезе». Представители народа в пьесах Ростана всегда оказываются на стороне главного героя. И далеко не случайно именно Фламбо противостоит в «Орленке» политикану Меттерниху. Ростан, разрабатывая «наполеоновскую легенду», выступил в этой пьесе не как бонапартист или ярый националист, а прежде всего как талантливый поэт-патриот.

В 1903 году Ростан был выбран во Французскую Академию. Светская жизнь, а затем тяжелый недуг, слишком рано сведший его в могилу (поэт скончался 2 декабря 1918 года), отрывали его от творческого труда. Следующую свою пьесу он завершил лишь в 1910 году. Это был «Шантеклер», поставленный в театре Порт-Сен-Мартен в феврале того же года.

В этом произведении поэт ставил перед собой сложную задачу. По сути дела, это аллегория о правде в искусстве, о его назначении. Действие пьесы разворачивается на птичьей ферме, а на сцене появляются ее пернатые обитатели. Но иносказания поэта легко расшиф-

ровываются. Под видом птиц и зверей Ростан выводит представителей различных слоев современного ему общества, в том числе литераторов-декадентов, и противопоставляет им всем красавца петуха Шантеклера, «певца зари», поборника простоты и правды в поэзии. Шантеклер — это еще один вариант Сирано. Он идеалист, верящий в добро и справедливость, стремящийся повсеместно утверждать их и оберегать. Далеко не случайно он влюблен в окружающую природу, подлинный источник его вдохновения:

А я! Давно уж я способен в восхищенье  
Засыпать при виде трав иль нежного цветка, —

признается он.

Глубоко символично, что герой пьесы может петь лишь после того, как прикоснется к земле. Эта достаточно прозрачная аллегория отражает и собственные творческие позиции Ростана, неизменно подчеркивавшего живительность обращения к национальным поэтическим традициям. Совсем не случайно Шантеклер в своей трогательной наивности убежден в общественной пользе своего пения: он искренне верит, что им он заставляет вставать Солнце. Для себя же он не ищет ни наград, ни славы:

Да, знай, что я пою не для забавы эха,  
От песни я не жду ни славы, ни успеха.  
Мне нужно, чтобы свет торжествовал над тьмой,  
И в пенье — вера вся, и труд, и подвиг мой.

Иногда полагают, что в пьесе Ростана слишком много символики и аллегории. А как же иначе! Таков жанр этого произведения, в котором поэт выступает во всеоружии своего таланта. Да, в «Шантеклере» много аллегорий, но они ясны, необыкновенно точны, иногда подчеркнута ироничны, иногда же глубоко лиричны. И действие в этой аллегорической пьесе построено мастерски, в ней немало эффектных сюжетных ходов, драматичных сцен, и финал не может не держать в напряжении читателя или зрителя до самой последней реплики пса Пату.

Обращение к миру природы, бесспорно, обогатило, расцветило новыми неожиданными красками языковую палитру Ростана. Но не сделало язык пьесы манерным. Словесное разнообразие и богатство не противоречило основной установке автора — быть ясным.

«Шантеклер» Ростана весь пронизан радостным восприятием жизни (хотя в пьесе и есть печальные нотки), одухотворенным, восторженным любованием щедрой природой южной Франции, наполнен подлинным культом солнца, без которого погибло бы все живое. Т. Л. Щепкина-Куперник, которая с замечательным талантом перевела на русский язык почти все произведения Ростана, имела основание так сказать об их авторе: «Он всем наслаждался конкретно и все стороны своей жизни поворачивал к солнцу»<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Щепкина-Куперник Т. Л. Театр в моей жизни. М.; Л., 1948. С. 100.

## *ПЬЕР ЛЮИС И ФРИВОЛЬНЫЙ РОМАН НА ГРАНИ СТОЛЕТИЙ*

Концы столетий нередко бывают отмечены причудливой пестротой соседствующих литературных направлений, течений, школ. Литература, как бы натолкнувшись на преломляющую призму, выявляет себя ярким спектром, каждый составляющий цвет которого не просто автономизируется, но — сам по себе — расщепляется на множество самостоятельных оттенков. Так было и на исходе девятнадцатого столетия, великого века романтизма и реализма, натурализма и символизма, но и не их одних. В конце века все это переплетается, вспыхивает с новой силой, прихотливо преображается и расцветивается новыми красками.

Любая осень как медленное и торжественное умирание лета, в какой-то момент очень живописна и красива. Эти многоцветие и пышность скрывают подчас пронзительную тоску по уходящему, призывая оглянуться назад. Такое оглядывание — в поисках параллелей и аналогий — нередко переносит взор далеко — не в только что промелькнувшие годы, а за далекую грань столетий, когда также томительно и красиво умирала другая культура, скажем, позднего Средневековья или поздней Античности (получившей название эллинизма). Вот почему в конце девятнадцатого века в поэтику и стилистику живописи, музыки, литературы так настойчиво и плодотворно входят мотивы, заимствованные из других эпох, — из Античности, Средневековья, Ренессанса, века рококо, но не в археологической точности их трактовки, а в виде достаточно произвольной метафоры, смысл которой всецело зависит от непредсказуемой воли художника. И заметим: в этих четырех эпохах-метафорах отыскиваются прежде всего якобы свойственные исключительно им любовные и эротические составляющие, определяющие и сюжет, и метод его разработки в посвященных им произведениях. Поэтому-то мы и не можем говорить об историзме таких книг. Это всегда — псевдоисторизм (нередко при бесспорной достоверности деталей), искусная и искусственная картина прошлого. Это особенно очевидно при обращении к литературным памятникам, посвященным Античности.

Изучение эллинизма, его осмысление и оценка начались, конечно, его прямыми наследниками и продолжались на протяжении многих столетий. Классическая филология (ведь изучение античного наследия — это прежде всего дело филологов) и в конце XIX века развивалась в своих собственных самодостаточных и самозамкнутых рамках, но рядом с ней и все-таки в большой мере помимо нее создавался и разрабатывался своеобразный миф об Античности, особенно о ее конце.

Это отчетливо обнаружило себя во французской литературе, где над конструированием такого мифа трудились очень разные и очень талантливые литераторы, но для нас важна не глубина их проникновения в описываемую ими эпоху, не точность и верность воспроизведения прошлого, а стройность и гармоничность создаваемой картины, ее сбалансированность и подчеркнутая красота. Такое изображение конца блистательной древнегреческой цивилизации промелькивает в уравниловенных сонетах «Эмалей и камней» (1852) Теофиля Готье, в еще большей мере в цикле «Античных стихотворений» (1852) Леконта де Лиля, в совершеннейших «Трофеях» (1893) Жозе-Марии де Эредиа. К этому поэту мы еще вернемся, сейчас же отметим, что картины античных нравов мы находим и в прозе, прежде всего у Флобера («Саламбо», 1862) и у Анатоля Франса («Таис», 1890). Были, конечно, и другие книги, многочисленные даже, весьма разные и нередко совершенно банальные, но если бы было нужно назвать третий роман, после книг Флобера и Франса, то по шумному успеху и по бесспорному литературному мастерству им была бы «Афродита» Пьера Луиса. Здесь сплелись в тугой узел те воззрения на культуру эллинизма, которые вырабатывались у предшественников Луиса и одновременно четко воплотился его собственный взгляд на мир, на мир вообще, а не только тех далеких столетий.

На литературной карте Франции конца прошлого и начала нашего века Пьер Луис — фигура заметная. Причем популярности и признания он достиг не кропотливым трудом, не постепенным наращиванием достоинств, а почти в одночасье, после первых же одной-двух книг. Здесь сыграла роль и его бесспорная одаренность, и удачный расклад литературных сил. Он стал учеником Леконт де Лиля, Эредиа и Малларме прежде всего потому, что хотел числить их среди своих учителей. Первый навсегда остался для Луиса непрекаемым авторитетом, два других охотно приняли его в свою школу. Важна была и

поддержка друзей-единомышленников, во многом определявших литературный облик эпохи. Назовем только самых прославленных: Андре Жид, Поль Валери, Анри де Ренье. Тем самым Луис оказался в числе тех поздних символистов, группировавшихся вокруг журнала «Меркюр де Франс», кто способствовал его авторитету и славе.

Добавим, что, помимо литературной известности, в светских кругах ходили всяческие толки о рассеянной и подчас скандальной личной жизни Луиса, которая теперь забылась, но которая многое объясняет в его творческих установках и предпочтениях. Однако автобиографизм книг Луиса — особый. Но, так или иначе, любовь играла в его жизни весьма заметную роль. Поэтому немного остановимся на его биографии.

Пьер Луис (Louÿs) — таков был его псевдоним, претенциозно сконструированный из непритязательной фамилии отца — просто Луи (Louis). Род писателя был достаточно древний, хотя его далекие корни не очень ясны. Так или иначе, Пьер-Филипп Луи (1812—1889), отец Луиса, был уважаемым провинциальным адвокатом. Среди его предков находим видных государственных деятелей; один из них, барон Жозеф-Доминик Луи, был министром финансов при Наполеоне и в период Реставрации. Первый брак Пьера-Филиппа был непродолжительным, меньше десяти лет, но в нем появилось на свет двое детей — дочь Люси и сын Жорж.

В 1855 г. наш адвокат из Шампани женился снова — на Клер-Селин Мальдан (1832—1879), дальней родственнице знаменитой герцогини д'Абрантес, которая сыграла столь значительную роль в творческой судьбе Бальзака. В этом браке у г-на Луи также было двое детей — сыновья Поль-Рафаэль (1857—1884) и Пьер-Феликс, будущий писатель. Между супругами была достаточно большая разница в возрасте — двадцать лет, и среди современников Пьера Луиса бытовало мнение, что он был сыном не своего отца, а сводного брата. Впрочем, у мачехи с пасынком тоже было пятнадцать лет разницы, но кто знает?.. Эта легенда, видимо, имеет в своей основе тот факт, что старший брат принимал самое живое участие в воспитании Луиса, а после смерти матери, по сути дела, заменил девятилетнему мальчику отца. Видный государственный чиновник, дипломат (французский посол в Санкт-Петербурге в 1909—1913 гг.), Жорж Луи (1847—1917) не только постоянно поддерживал своего брата материально, но и не-

редко был одним из первых читателей его новых произведений, охотно давал ему литературные советы и следил за его творческой деятельностью.

Будущий писатель родился 10 декабря 1870 г., то есть в момент трагического поражения Франции в войне с Пруссией. Он появился на свет не в родной Шампани, а в бельгийском Генте, куда семья укрылась от вражеского нашествия. Времена были столь беспокойные, что ребенок был крещен по всем правилам и получил имя Пьера-Феликса лишь в сентябре следующего года.

«Годы учения» его пропускаем — тут не было ничего примечательного. Пожалуй лишь — получение прекрасного классического образования (что очень скоро «сработает») и начало дружбы с Андре Жидом, учившимся в той же школе. Уже в последних классах лицея Луис включился в очень характерную жизнь парижской артистической богемы, причем как раз в том ее преломлении, которым был отмечен конец века. Здесь уже не было нищих чердаков и верных нетребовательных гризеток, описанных Мериме и Бальзаком и воодушевленно воспетых Беранже и Мюрже. Светские салоны заметным образом трансформировались. В них на равных встречались денежные мешки и отпрыски очень древних аристократических семейств. Новым было то, что и те и другие были людьми достаточно высокой, даже утонченной культуры — времена неотесанного макаронщика Горио давно прошли.

Как всегда, в светских салонах ведущая роль принадлежала представительницам слабого пола. В их честь сочинялись стихи, с ними флиртовали, заводили многолетнюю любовную связь. Эта пронизанная тонким эротизмом атмосфера салонной жизни тех лет хорошо передана в поздних романах Мопассана и в ранних книгах Франса, не говоря уже о том, что она стала излюбленным фоном многочисленнейших «светских» романов того времени. Пьер Луис вырослел и сложился как писатель как раз в такой атмосфере. Но любовная тема получила под его пером не только собственную трактовку; она легла в основу, по сути дела, всех его книг. При этом «жизнь сердца» не просто была для него исключительно интересна, она во многом направляла и определяла его существование.

Раннюю молодость тоже пропустим — мы об этом почти ничего не знаем. Известно лишь, что в семнадцать лет он пережил сильное увлечение Терезой Мальдан (как это обычно бывает, его кузиной). Ей уже

исполнилось двадцать, и первое «воспитание чувств» он прошел под ее руководством. В девятнадцать лет — новое увлечение и тоже кузиной, Марией Шардон. На этот раз все было серьезней, Луис сделал предложение, которое было принято, но родственники под всякими предлогами оттягивали свадьбу, и в результате через два года произошел окончательный разрыв. На фоне этого увлечения молодой человек делает попытки писать. И вот что примечательно: начал Луис со стихов, пронизанных бурной эротикой, он как бы торопился пережить в воображении то, что ему еще не удалось вкусить в реальной жизни. Впрочем, очень скоро вкусил. И началась настоящая чувственная жизнь, полная страстных увлечений, связей, разрывов, ревнивых подозрений и собственных измен. Перечислить всех возлюбленных Луиса вряд ли возможно. Тут были актрисы, натурщицы, парижские проститутки, две алжирки вполне определенной профессии (с ними он познакомился во время путешествий, вместе с Андре Жидом, по Северной Африке), а также дочери, сестры, жены известных литераторов, с которыми Луис постоянно общался. Особую роль в его жизни сыграл салон поэта-парнасца Эредиа. Собственно, даже не сам этот салон, а кружок трех дочерей поэта. По отцу Эредиа был испанцем, чья семья давно уже обосновалась в Латинской Америке, мать поэта была нормандкой. Все три сестры были, бесспорно, красивы — типично южной, чувственной красотой, все они обладали пылким темпераментом, художественными интересами, хотели играть определенную роль в литературной жизни того времени, и их «литературная академия» собирала под свои своды немало молодых поэтов. Все три сестры вышли замуж за литераторов: старшая, Елена-Елизавета-Каридад, стала женой влиятельного литературного критика Рене Думика, средняя, Мария-Луиза-Антуанетта, бесспорно самая красивая и самая одаренная из них (она выпустила несколько книг под псевдонимом Жерар д'Увиль), вышла за прославленного поэта и романиста Анри де Ренье, одного из поздних символистов, наконец, младшая, Луиза, стала женой Луиса.

Писатель впервые переступил порог дома Эредиа 9 декабря 1890 г. и стал затем здесь «бывать». Так что три сестры росли и расцветали у него на глазах. Когда Луис познакомился с Марией де Эредиа (1875—1963), ей шел пятнадцатый год. Но она быстро выросла, обнаруживала литературные склонности и женскую обольстительность, так что довольно скоро Луис оказался безоглядно влюбленным. Но Мария

отдала предпочтение Анри де Ренье, в те годы близкому другу Луиса. Свадьба Ренье и Марии состоялась в октябре 1895 г., но Луис все-таки дождался своего часа: через два года, в октябре 1897-го, Мария де Ренье стала его любовницей, причем это была не мимолетная вспышка страсти, а долгая связь, продолжавшаяся до ноября 1901 г. Впрочем, на эти четыре года приходится немало размолвок, ссор и взаимных измен. Особенно сложным в их взаимоотношениях стало лето 1898 г.: Мария ждала ребенка, и отцом его был не муж, а Луис (причем все участники этой пикантной ситуации это знали), параллельно набирал темп роман писателя с младшей из сестер Эредиа, Луизой (они поженились летом следующего года), и одновременно у Луиса было еще две любовницы — Жермена Детома, сестра известного в то время художника, и алжирка Зора бен Брахим, и с обеими отношения были достаточно давними и устойчивыми.

Луис бесконечно любил женщин, и самых разных. Но не столько как близких ему людей (для этого у него были многочисленные друзья), сколько как объекты поклонения и любовных восторгов. Вот почему его брак с болезненной и капризной Луизой не заладился. Супруги часто жили врозь (когда на это были, конечно, причины), и не приходится удивляться, что все кончилось разводом (июль 1913 г.). Луис был еще совсем не стар, но основательно потрепан, поэтому его новые любовные связи (а их было у него достаточно) продиктованы исключительно сексуальными потребностями писателя. Его новые возлюбленные, в том числе три хорошенькие актрисы, неизменно моложе его, принадлежали к иным уже кругам общества (с Марией де Ренье они несопоставимы). И, как это часто случается с людьми ветреными и любвеобильными, уж никак не однолюбами, успокоение от череды любовных авантюр Луис нашел в связи с женщиной привлекательной и, что еще важнее, самоотверженной и верной, но не блестящей ни талантами, ни тонким вкусом, ни известностью в светских или литературных кругах. Алина Стенаккерс была моложе Луиса на двадцать пять лет и дала ему в эмоциональном и чисто бытовом плане то, что ему было нужно. Прежде всего покой и атмосферу заботы и любви. Они сошлись в начале 1919 г., брак же был заключен лишь в сентябре 1923-го. Еще до брака Алина родила двоих детей; третий ребенок увидел свет уже после смерти отца (Луис скончался 4 июня 1925 г.).

Вот такая жизнь, полная безоглядных любовных увлечений и волнующих любовных экспериментов. Было еще творчество.

Луис вошел в литературу достаточно рано, чтобы не покидать ее уже никогда. Обеспеченный материально (не богатство, а скромный достаток), он жил не литературой, а в ней и для нее. «Литературными» были его многочисленные любовные авантюры, «литературными» не в том смысле, что он находил покладистых партнерш в околотитературных кругах, а в том, что личный сексуальный опыт моментально закреплялся в сценах его романов и новелл и в стихах, а то, чего не давал такой опыт, домысливалось и, естественно, дописывалось в книгах. Отсюда — тот ощутимый налет экспериментальности, который лежит на произведениях Луиса. Литературными были дружеские связи писателя; Жида, Валери, Ренье мы уже упоминали, назовем еще англичан Суинберна и Оскара Уайльда (последний посвятил Луису свою «Саломею»), поэта Фернана Грега и популярнейшего в свое время романиста Клода Фаррера. Естественно, были и другие друзья-литераторы, теперь основательно забытые (например, Жильбер де Вуазен, женившийся на Луизе де Эредиа после ее развода о Луисом), но тогда обращавшие на себя внимание. Путешествия его также имели характер литературно-художественных паломничеств (Испания, Италия, Германия, Англия, Прованс, долина Луары и т. д.) либо поисков новых сексуальных впечатлений, причем весьма неординарных (Северная Африка). Луис был также организатором нескольких журналов, издававшихся, впрочем, недолго, таких как «Раковина» (1891; Верлен, Леконт де Лиль, Эредиа, Жид, Валери, Суинберн и др.) или «Кентавр» (1896; Жид, Валери, Ренье и др.). Наконец, отметим, что Луис был страстным библиофилом; в 1913—1917 г. он издавал журнал «Обозрение старых книг», а распродажа его богатейшей библиотеки (сначала им самим в 1918 г., затем его вдовой в 1926—1927 гг.) стала заметным событием в литературной жизни Парижа.

Творческое наследие Луиса на первый взгляд производит впечатление причудливой пестроты — стихи самых разных жанров и форм, переводы, новеллы, очень разные романы и повести, а также статьи, рецензии, предисловия к книгам друзей, не говоря уже об обширной переписке и «Интимном дневнике» (писатель вел его с большими перерывами с 1882 по 1891 г.). Однако эта пестрота — кажущаяся; Луис оставался неизменно верен одной теме — любви, он был ее неутоми-

мым исследователем и вдохновенным поэтом. Различнейшие виды и проявления любви изображены им в его эротических сонетах и диалогах (которые остроумны, искренни, технически безупречны, но настолько непристойны, что не поддаются даже самому приблизительному пересказу), в серии новелл, в романах, где любовная тема получает каждый раз свою специфическую трактовку. И еще отметим: большинство произведений Луиса разрабатывает античную (по преимуществу древнегреческую) тематику.

Таков его первой самостоятельный цикл стихов «Астарта» (1892), переводы лирики Мелеагра (1893), Лукиана Самосатского (1894) и Аристофана (1898), вызвавшие одобрение специалистов и ценителей поэзии, таковы новеллы «Леда» (1893) или «Библида, превратившаяся в источник» (1898) и т. д.

Особый резонанс вызвала мастерская литературная мистификация Луиса — его книга «Песни Билитис» (1894). Луис придумал очень достоверную биографию этой вымышленной древнегреческой поэтессы VI в. до н. э. и якобы перевел — ритмизованной прозой — почти все ее стихотворения. Ученый мир на какое-то время поверил подделке, а книга стала популярной в литературных кругах. Это не должно нас удивлять: как и в случае с «Гюзлой» Проспера Мериме, мистификаторам поверили не столько из-за документальной и стилистической точности их работы, сколько из-за ее несомненной талантливости, очень высоких художественных достоинств этих знаменитых подделок. Книги Мериме и Луиса стали заметным событием в литературной жизни своей эпохи, но современники, возможно, этого не ощущали: поэтическое мастерство авторов «Гюзлы» и «Песен Билитис», пронизывающая их книги лирическая одухотворенность и глубина воспринимались как присущие поэзии далекого прошлого и выступали гарантами подлинности «переведенных» текстов.

«Песни Билитис» явились блистательным прологом к «Афродите». Правда, эпоха была несколько иной — более ранней, но доминирующие мотивы были те же: культ любви, изощренной чувственности, красоты прекрасного нагого женского тела, отчасти столь понятных для таких воззрений на жизнь лесбийских утех, и одновременно — душевной усталости, истощенности переживаний, ощущения неизбежного и достаточно скорого конца. Поэтому радости любви, воспеваемые в «Песнях», постоянно имеют фоном идею смерти, а жизнерадостность и меланхолия идут рука об руку.

Создание романа «Афродита» относится к тем же годам, что и работа над «Песнями Билитис». Первые наброски книги были сделаны в летние месяцы 1892 г. Сначала предполагалось, что это будет лирическая драма в трех актах под названием «Хрисиды». Вскоре название уточнилось («Трагическая история Хрисиды, александрийской куртизанки»), а драма стала превращаться в роман. Его первая глава, в виде новеллы, была напечатана в апреле 1893 г. Роман разрастался и обрел новый заголовок — «Возлюбленный». Тем временем Луис принялся за свою мистификацию, которая, таким образом, роман обогнала, но передала ему свой лирический пафос, упругую гибкость лирической прозы, яркую образность, восторженное и трагическое восприятие любви, красоты, самой жизни. После выхода «Песен Билитис» (декабрь 1894 г.) писатель целиком ушел в завершение романа и работал очень продуктивно. С августа 1895-го до января следующего года книга печаталась в журнале «Меркюр де Франс». Называлась она теперь «Рабство», что, как увидим, соответствовало ее центральной идее. Отдельное издание романа, уже под окончательным названием «Афродита. Античные нравы», вышло в марте 1896 г. Критика откликнулась на появление «Афродиты» восторженно. Особенно выделялась рецензия влиятельнейшего литератора и поэта Франсуа Коппе. Отметим также отзывы Верхарна, Реми де Гурмона, Шарля Морраса. Роман непрерывно переиздавался, и Луис выпустил в 1902 г. новое, пересмотренное его издание, добавив две ранее не печатавшиеся главы. В 1913 г. появился заново просмотренный, окончательный текст романа. Он стал классикой. Классикой любовно-эротического романа, столь характерного для рубежа столетий.

Роман написан на античный сюжет. С превосходным знанием эпохи, ее реалий. Видимо, без серьезных ошибок, без «ляпов». Знатоки, возможно, сказали бы, что Александрия в описываемое Луисом время была не вполне такой, что писатель прошел мимо важных примет жизни города, не изобразил «угнетения трудового народа», не показал раздиравшую общество политическую борьбу. Наверняка. Конечно, у александрийцев были и иные заботы. Но Луис выхватил из картины «античных нравов» лишь то, что его интересовало, что, как он полагал, наиболее ярко выразило сущность эпохи, ее трагическую красоту. Тем самым он дал свою собственную трактовку того времени, неполную, субъективную, но не ошибочную. Какую же?

Луис изображает греческую цивилизацию на ее закате. Город, описанный в романе, выжжен солнцем, но солнце это — заходящее. В точных деталях — ритуалов, одежды, интересов — чувствуется пресыщенность культуры и культурой. Беседы философов пусты и неинтересны, чуть ли не пародийны, и все концентрируется вокруг любви как чего-то непреходящего, обладающего вечной ценностью. Потому и роман назван именем богини, олицетворяющей любовное чувство и сексуальные, эротические устремления, покровительницы гетер и куртизанок. Изображенный Луисом ее иступленный культ в Александрии, не вполне соответствующий исторической правде (его расцвет приходится на более раннюю эпоху и был распространен на Архипелаге, в самой Греции и в Малой Азии), обусловлен стыком Востока и Запада и возможным ближневосточным происхождением мифа об Афродите, богине любви и плодородия, родственной вавилонской Иштар, египетской Исиде, финикийской Астарте.

И недаром, по некоторым мифам, Афродита родилась из крови оскопленного Кроносом Урана: тонкая грань между наслаждением и любовью и кровавым убийством, смертью постоянно в романе намеренно стирается; по сути дела, весь сюжетный стержень книги — это путь героини к смерти через серию смертей других персонажей. Тема зыбкости преграды между любовными утехами и смертью достигает своего красочного апогея в сцене пира у куртизанки Вакиды (тоже многозначительное имя!), когда беспорядочные застольные разговоры и возлияния перемежаются очень откровенно изображенными любовными эпизодами и жестокой расправой с молодой красивой рабыней Афродисией (многозначительна переключка ее имени с именем всеми почитаемой богини), которую по ложному оговору с пьяной поспешностью распинают на кресте.

Все общество романа самозабвенно и изобретательно предается плотской любви, и возвыситься над таким проявлением чувства дано немногим. К тому же, по мнению Луиса, любовь сродни страданию. Вот почему с таким упорством и без какого бы то ни было страха герои книги думают о смерти, обрекают на нее других, сами идут на смерть. Ряд эпизодов «Афродиты» разворачивается на кладбище, сцены умирания и сцены погребения изображаются очень подробно, с большой выдумкой и очень достоверно, явно эстетизируются. Но любовь не только ведет к смерти; еще более важно, что она одновременно означа-

ет подчинение одного другому, беспрекословное рабство (вспомним название журнального варианта романа). «...Кто-то должен быть рабом, если есть любовь, — писал Луис в романе. — Рабство — вот точное название страсти».

Итак, любовь неизбежно — подчинение, утрата свободы. Вот почему царица Береника (лицо формально историческое — сестра прославленной Клеопатры), ее возлюбленный Деметрий и куртизанка Хрисиды образуют в книге сложный треугольник взаимного порабощения-подчинения. Например, Береника повелевает Деметрием как царица, но подчиняется ему как любовница, Хрисиды подчиняется Деметрию как простая гетера всемогущему правителю, но повелевает им как возлюбленная и т. д.

Писатель развивает, по сути дела, пессимистическую концепцию любви. По его мнению, как только любовь начинает выходить за рамки чувственности, ее ждет крах, а носителей ее — неисчислимы страдания. Герои Луиса это понимают, вот почему Деметрий стремится преодолеть, победить свое влечение к Хрисиде, которое начинает опасно перерождаться во всепоглощающую страсть. И это ему удастся. Хрисиды же, поняв, что она проиграла в этом «поединке роковым», выбирает смерть.

Вместе с тем любовь, по мысли писателя, прекрасна всеми своими проявлениями — и как телесное наслаждение, то примитивно грубое, то утонченное, и как духовное рабство, преобразующее человека, и всеми своими атрибутами — изысканными женскими украшениями, возбуждающим убранством спален, изощренными ласками нагих прекрасных тел. Потому что любовь красива, эстетически значима и самоценна. Да, она также — страдание, гибель, смерть. И, быть может, такая неизбежная развязка делает любовь еще желаннее, еще ценнее и необоримей. И все это — и само чувство, и его аксессуары (от томительной чувственности до точнейших бытовых деталей, до блестящих морских пейзажей) — выписано Луисом очень зримо, красочно и очень всерьез.

«Веселого сладострастия не существует. Удовольствие сродни боли, а не веселью». Это говорит герой другого романа Луиса — книги «Приключения короля Павзолия» (1901), как бы подхватывающей и развивающей темы первого романа писателя.

Между «Афродитой» и «Приключениями короля Павзолия» стоит повесть Луиса «Женщина и паяц» (1898), плод его испанских впечатлений и почти откровенного подражания «Кармен» Мериме.

«Афродита» была посвящена Альберу Бенару (1849—1934), модному в свое время художнику, иллюстратору «Астарты» Луиса; новый роман Луис посвятил своему другу начинающему литератору Жану де Тинану, внезапно скончавшемуся в ноябре 1898 г. Таким образом, книга о короле Павзолии — это воспоминание о совместных любовных проказах молодости, полной всевозможных эскапад.

Если повесть «Женщина и паяц» — это опять книга о любви, о любовном рабстве и любовном плене, то совсем иначе трактуется любовь в новом романе Луиса. Вернее, не трактуется, а разрабатывается. Роман этот во многом пародийный. Пародийность его, конечно, не в веселом переименовании заголовков популярнейших книг предшественников («Опаловый манекен» — вместо «Ивового манекена» и «Аметистового перстня» Франса, «Слезы одной души» — вместо «Простой души» Флобера); а в озорном осмеянии и модных в начале века воззрений на свободную любовь, и прекраснотушного либерализма и филантропизма, и политических, правовых, нравственных установлений французского общества. Пародийны эпиграфы к каждой главе, либо заимствованные не просто из редких, а из редчайших книг (не забудем, что Луис был страстным библиофилом), либо просто сочиненные самим писателем, пародийна нарисованная картина вымышленной страны Трифеи с ее своеобразными, вывернутыми наизнанку, по сравнению с общепринятыми, нравами и обычаями. Изображенная Луисом страна вымыслена откровенно, с озорной веселостью, вполне в духе стойкой традиции фривольного, чуть-чуть скабрёзного романа. Александрия же в «Афродите», тоже, конечно, придуманная, подавалась с установкой на достоверность и, вне всяких сомнений, всерьез.

В книге о короле Павзолии открылись новые грани таланта Луиса, прежде всего его склонность к юмору, умение виртуозно им пользоваться (и здесь писатель прекрасно вписывается в национальную традицию, идущую от средневековых фавлю и Рабле через Вольтера к Франсу). Далек не случайно в романе очень скоро на первый план выдвигается паж Жиль (Жиглио? Джиллио?), эдакий современный (вернее, вневременной) Панург, начинающий как трикстер, нарушитель спокойствия и разрушитель «устоев», и становящийся основным и, по сути дела, единственным двигателем интриги, придающей повествованию увлекательный и самый непредсказуемый ритм. Вместе с тем юмор Луиса далек от сарказма, от вольтеровской едкости и неприми-

римости. Юмор этот мягок и добродушен и распространяется на все проявления бытия — и на несуразные государственные установления, и на глупые нормы морали и общежития, и на любовные отношения героев. В изображении последних Луис не лишен определенного лиризма и несомненного сочувствия молодым людям в их сердечных переживаниях и любовных авантюрах. Лиризмом же отмечены и «французские» эпизоды книги, особенно описания французской провинции (например, скромной крестьянской фермы в кн. II, гл. VII).

После трагического звучания «Афродиты» «Приключения короля Павзолия» умиротворяют. Однако это тоже откровенно эротический роман. Культ любви, эстетизация прекрасного нагого тела пронизывает книгу, но все это носит здесь, если угодно, оптимистический характер и окрашено в радостные светлые тона.

Роман этот — последняя большая книга, которую Луис завершил и издал. Но и позже он много писал — опять эротические стихотворения, всевозможные статьи, рассказы. Работал он и над двумя новыми романами. Античная тема снова возникла в его незавершенной книге «Психея», современная — в повести «Три дочери своей матери». И тут присутствуют эротические сцены и положения, которые подчас — особенно во второй повести — толкают писателя к созданию болезненных фантазмагорий, стоящих на грани откровенной порнографии. Далекое не случайно книги эти Пьер Луис не опубликовал. Это был несомненный творческий тупик. Тупик вовсе не неожиданный, в какой-то мере даже логичный: изоциренный любовный эксперимент, искусственно перенесенный на бумагу, не мог не обернуться разрушением и отстаиваемых писателем эстетических ценностей, и самого жанра фривольного эротического романа, имеющего столь давние и столь стойкие традиции во французской литературе.

Две бесспорно лучшие книги Луиса — «Афродита» и «Приключения короля Павзолия» — два принципиально различные (но все-таки подчас перекрещивающиеся) пути эволюции этого жанра и в какой-то мере его пределы. Один путь вел к сгущенной эротике, к тому же воспринимаемой трагически, другой — к легкой и веселой ее трактовке. По этим двум путям и пошло дальнейшее развитие французского фривольного романа, как правило, обогащаемое социальными и, что так естественно, психологическими мотивами.

## *МЯРСЕЛЯ ПРУСТА И ВИКТОР ГЮГО*

В известном «плеядовском» «альбоме», посвященном Прусту, среди портретов литературных предшественников и просто любимых авторов писателя мы не найдем не только портрета Виктора Гюго, но даже хотя бы одной ссылки на создателя «Отверженных» и «Легенды веков». Очень редко упоминается Гюго и в специальных работах о Прусте. И этому не приходится удивляться: хотя Гюго бесспорно входил в круг чтения Пруста, особенно молодого, учился он — по крайней мере сознательно — не у Гюго, не на него ориентировался в своих творческих поисках, не им мерил уровень своего мастерства. Вот почему работ, посвященных теме «Пруст и Гюго», если не ошибаемся, нет (имеются в виду работы обстоятельные и подробные). Между тем, изучение если и не воздействия на Пруста произведений Гюго, то хотя бы отношения Пруста к прославленному поэту, могло бы принести интересные результаты, обогатив картину литературных связей, взаимодействий, борьбы традиций и направлений на рубеже двух столетий.

Ведь если мы обратимся к произведениям Пруста и тем более к его обширнейшей переписке (все-таки 21 том, и это далеко еще не все, то обнаружим, что имя Гюго фигурирует там многократно, соперничая по количеству упоминаний с именами Бальзака, Бодлера или Нервала и оставляя позади Мюссе, Виньи, Ламартина и иных их современников, не говоря уже об именах Верлена, Рембо, Малларме, Готье, Эредиа и т. д. К этим упоминаниям, ссылкам, цитатам следовало бы присмотреться.

Прежде всего отметим, что Пруст был в какой-то мере современником Гюго: знаменитый поэт скончался, когда Прусту уже почти исполнилось 14 лет (но на грандиозной церемонии похорон Гюго — 1 июня 1885 года, на которой присутствовал весь Париж, — Пруст, скорее всего, не был, так как болел, на занятия в лицей Кондорсе не ходил, сидел дома или даже был где-нибудь на курорте или просто в родном городе отца, Иллье, что рядом с Шартром). С самим Виктором Гюго подросток Пруст совершенно наверняка никогда не встречался, но позже некоторых

членов семьи поэта он знал. Так, в переписке Пруста мы находим упоминания внука Гюго Жоржа (1868—1925) и внучки Жанны (1869—1941). Мы знаем, что одним из близких друзей Пруста по окончании им лицея был Люсьен Доде (18837—1946), младший сын автора «Тартарена», старший же сын, Леон (1867—1942), в будущем известный писатель, был дружен в Жоржем Гюго и в начале 1891 г. женился на его сестре Жанне. Пруст очень любил всю семью Доде и начиная с 1894 г. постоянно бывал у них дома, обычно по четвергам, когда там принимали, на улице Бельшас, 31 (сейчас там мемориальная доска, на которой воспроизведены слова Пруста об этом столь близком ему семействе).

Итак, будущий писатель рос в атмосфере почти что всеобщего преклонения перед Гюго, который ровно за год до рождения Пруста вернулся на родину после многолетнего изгнания в ореоле борца и мученика, совести нации и первого поэта своего времени. В эти последние 15 лет своей жизни Гюго опубликовал, уже в Франции, несколько новых сборников стихов («Грозный год», «Искусство быть дедом», вторую и третью части «Легенды веков», «Четыре вихря духа»), ряд книг был издан посмертно («Все струны лиры», «Конец Сатаны»). Трудно предположить, что юный Пруст, так интересовавшийся современной литературой, их не знал; напротив, судя по различным упоминаниям, знал и знал хорошо. Он мог читать и «Девяносто третий год», изданный в 1874 году, как и более ранние произведения Гюго, хотя никакими подтверждениями этого мы не располагаем.

Все-таки скорее всего Пруст знакомился не с прозой, а с поэзией Гюго, хотя в письме к бабушке (август 1886 г.) он сообщает, что в восхищении от «Капитана Фракасса» Готье и что он прочитал «Евгению Гранде» («очень красиво и очень печально»), 66 страниц Гюго и 250 стихов из «Энеиды»<sup>1</sup>. Так как все из названных произведений — повествовательные, то можно предположить, что Пруст писал г-же Вейль о чтении какого-нибудь романа Гюго, но тот, видимо, не произвел на него впечатления.

Если обратиться к раннему, незавершенному произведению Пруста — «Жану Сантею», степень автобиографизма которого очень высока, то мы узнаем, что юный герой как раз увлекается поэзией Гюго

---

<sup>1</sup> См.: *Proust M. Correspondance*. Paris, 1993. Т. XXI. P. 545; *Tadié J.-Y. Marcel Proust: Biographie*. Paris, 1996. P. 89.

(а также Мюссе, Расина, Ламартина и Бодлера) и, обладая прекрасной памятью, знает наизусть многие их стихотворения<sup>2</sup>. Так было и с самим Прустом. Как пишет Жан-Ив Тадье в своей пространной биографии Пруста, едва поступив в лицей, Пруст старается приобщить одноклассников к чтению своих любимых поэтов, в том числе и Гюго<sup>3</sup>. Так было с юным Прустом, вот почему он мог в письме к своему близкому другу Даниэлю Галеви (22 мая 1888 г.) следующим образом сформулировать свои литературные вкусы той поры: «Из нашего века я больше всего люблю Мюссе, старину Гюго, Мишле, Ренана, Сюлли Прюдома, Леконта де Лиля, Галеви, Тэна, Бека, Франса»<sup>4</sup>. Как видим, компания достаточно разношерстная, и что касается собственно поэзии, то нельзя не заметить зияющие пробелы (Бодлер, Нерваль), и список вскоре будет пересмотрен. Но вот Мюссе и Гюго наверняка останутся.

Повторим, Гюго был для Пруста не прежде всего, а исключительно поэтом. Из всей прозы Гюго мы найдем лишь одно упоминание «Собора Парижской Богородицы» (в романе «Под сенью девушек в цвету»)<sup>5</sup>. Что касается драматургии Гюго, то Пруст упоминает и подчас цитирует (как правило, по памяти) только его пьесы в стихах — «Рюи Блаз» (чаще всего), «Эрнани», «Король забавляется». Некоторые из этих пьес он видел на сцене, и они были у него, так сказать, «на слуху», но их он также несомненно читал; известно, например, что мать разыскивала для него в 1889 г. какое-нибудь издание «Рюи Блаза»<sup>6</sup>.

Итак, Гюго для Пруста — большой поэт, и он цитирует его в своих письмах достаточно охотно. Что очень важно, он цитирует Гюго обычно с ошибками, иногда сознательно приспособлявая тексты Гюго для собственных нужд (об этом мы еще скажем), иногда же не очень точно помня цитируемое, но не находя нужным проверить эти цитаты.

Практически Пруст знал все поэтические тексты Гюго, но здесь у него были несомненные пристрастия и предпочтения. Это не было чисто вкусовым подходом, а отражало его концепцию творческой эволю-

---

<sup>2</sup> См.: *Painter G. Marcel Proust: Les années de jeunesse (1871—1903)*. Paris, 1979. P. 79, 83; *Proust M. Jean Santeuil précédé de Les plaisirs et les jours*. Paris, 1971. P. 230.

<sup>3</sup> *Tadié J.-Y.* Op. cit. P. 67.

<sup>4</sup> *Proust M. Correspondance*. T. XXI. P. 552.

<sup>5</sup> См.: *Proust M. A la recherche du temps perdu*. Paris, 1987. T. I. P. 446.

<sup>6</sup> См.: *Proust M. Correspondance*. Paris, 1970. T. I. P. 131.

дии поэта (эти свои позиции он иногда передоверял героям своих произведений). Ранние сборники Гюго («Оды и баллады», «Восточные мотивы», отчасти «Песни сумерек») он цитирует редко, отдавая предпочтение несомненным шедеврам (по крайней мере с точки зрения Пруста) — «Созерцаниям» и «Легенде веков».

Действительно, цитат больше всего из этих двух сборников. И, как это часто бывает, полюбившиеся Прусту цитаты кочуют из одного его письма в другое, причем, не только разным корреспондентам, но подчас одному и тому же адресату.

Прусту понравилось, например, начало большого стихотворения из «Созерцаний» «Празднество у Терезы»:

*La chose fut exquise et fort bien ordonnee,*

и он цитирует его на все лады в письмах своей приятельнице Мери Нордлингер (22 августа 1904 г.), поэту Роберу де Монтестью (5 мая 1905 г.), композитору Рейнальдо Ану (3 июля 1907 г.). Что касается последнего, то Пруст цитировал в письме к Ану эту строчку Гюго не случайно: композитор написал музыку к балету «Празднество у Терезы» (сценарий Катю ля Мендеса), в какой-то мере использовав мотивы этого стихотворения Гюго, где рассказывается о костюмированном вечере, на котором фигурируют маски итальянской комедии дель арте. Надо сказать, что стихотворение Гюго по своему меланхолическому настроению и красочному решению выполнено в духе Ватто (которого Пруст так любил) и просто просится на музыку. Писатель наверняка был знаком с партитурой этого балета Ана задолго до его премьеры (16 февраля 1910 г.) и побывал на генеральной репетиции, о чем с восторгом писал друзьям (например, Жоржу де Лорису)<sup>7</sup>.

Пруст считал «Легенду веков» одной из лучших поэтических книг Гюго, едва ли не самой лучшей. Естественно, в ней у него тоже были любимые стихотворения и любимые строки. Наиболее часто он упоминает и цитирует «Спящего Вооза», особенно строку:

*Elle à demi vivante et moi mort à demi.*

(Это слова Вооза). Мы находим эту строчку в письмах г-же Штраус (четыре раза) и принцессе Сутзо (невесте Поля Морана). Другие

<sup>7</sup> См.: Proust M. Correspondance. Paris, 1983. Т. X. Р. 49.

цитаты из «Спящего Вооза» мы находим в письмах Анне де Ноай, Роберу де Монтестью и др. Иногда Пруст цитирует Гюго по памяти, делая поэтому маленькие ошибки. Так, в письме Полю Морану в двестишии

Booz ne savait point qu'une femme était là,  
Et Ruth ne savait point ce que Dieu voulait d'elle,

Пруст заменяет в обоих стихах «point» на «pas», и это явно ошибка памяти. Но в письме Морису Барресу (23 мая 1922 г.), говоря о романе последнего «Вдохновенный холм», он специально переиначивает строки Гюго:

Barès ne savait pas qu'une femme était là,  
Bérénice ignorait ce que Dieu voulait d'elle<sup>8</sup>.

Что за Беренику Пруст имеет в виду, не могу сказать, по крайней мере комментаторы его переписки это не объясняют.

«Спящий Вооз» упоминается и в художественной прозе Пруста. В книге «Под сенью девушек в цвету» герой-Рассказчик в разговоре с г-жой де Вильпаризи цитирует строчку из этого стихотворения Гюго

L'ombre était inuptiale, auguste et solennelle,

но светская дама спрашивает героя: «И вы находите, что это красиво? гениально, как вы выражаетесь?». Герцогиня Германтская сравнивает видного дипломатического чиновника Норпуа с Воозом, полагая, что он мог бы, вслед за персонажем Гюго, воскликнуть: «Ах, давно уже та, с кем я спал, перешла на господнее ложе». Барон де Шарлюс в разговоре с героем с грустью признается: «Я могу сказать о себе словами Вооза из Виктора Гюго: “Я вдовец, я один, и уже вечереет» («Je suis veuf, je suis seul, et sur moi le soir tombe”»)<sup>9</sup>.

Таких цитат из произведений Гюго еще очень много в прозе и письмах Пруста: мы насчитали еще шесть из «Легенды веков», еще десять из сборника «Созерцания», пять — из «Возмездий», две — из «Внутренних голосов», одиннадцать — из сборника «Осенние листья», четыре — из книги «Все струны лиры» и т. д.

<sup>8</sup> См.: Proust M. Correspondance. Paris, T. XXI. P. 223.

<sup>9</sup> См.: Proust M. A la recherche du temps perdu. Paris, 1988. T. II. P. 849.

Все это — не более чем запоминающиеся фразы, удачные, броские выражения, то есть это цитирование, какое обычно и привычно в повседневной жизни людей одного круга, когда всем известная цитата удобно заменяет длинное рассуждение, сразу все ставит на свои места, всем понятна и, кроме всего прочего, несет на себе дополнительную нагрузку — сближает собеседников, подчеркивает их принадлежность ко вполне определенному, но не обязательно очень замкнутому общественному слою. Таково в своем большинстве цитирование Гюго у Пруста. А многократность такого цитирования бесспорно указывает на широчайшую популярность Гюго-поэта на исходе XIX века.

Но есть один поэтический сборник Гюго и в нем одно стихотворение, которое, если можно так выразиться, задело Пруста за живое. Это «Печаль Олимпио» из книги «Лучи и тени». Известна предыстория этого стихотворения Гюго. Оно связано с романом писателя с Жюльеттой Друэ, с тем его эпизодом, когда пылкая любовь стала давать трещину, когда Гюго посетил, сознательно и упорно один, те сельские места, где любовники еще недавно так часто встречались. Стихотворение пронизано ощущением утраченного счастья, невосполнимой потери, неизбежной и в общем-то не очень мотивированной разлуки, ощущением таинственного единения сердец, стремительного бега времени и неуничтожимой памяти. Для Пруста, вслед за Гюго, ключевой стала следующая строфа стихотворения (перевод Н. Зиминой):

Как безвозвратно все уносится забвеньем,  
 Природы ясный лик изменчив без конца,  
 И как она легко своим прикосновеньем  
 Рвет узы тайные, связавшие сердца!

А вот как у Гюго:

Que peu de tempe suffit pour changer toutes choses.  
 Nature au front serein, comme vous oubliez!  
 Et comme vous brisez dans vos metamorphoses  
 Les fils mystérieux où nos coeurs sont liés!

Последняя строка особенно врезалась в память Пруста; он цитирует ее в своей переписке, по нашим подсчетам, семь раз. В основном в 1915 и 1916 годах, и совершенно понятно, почему именно в эти годы: Пруст медленно приходил в себя после бегства и гибели Альфреда

Агостинелли, его шофера, секретаря, друга... Так что переживания лирического героя стихотворения Гюго были Прусту близки и понятны, вот откуда такое настойчивое цитирование. Тема «Печали Олимпа» возникает и в «Поисках утраченного времени», в частности в связи с бароном Шарлюсом, который также был знаком с потерями и разочарованиями. Относящийся иронически к переживаниям барона Шарль Сван называл эти душевные метания «педерастической печалью Олимпа»<sup>10</sup>.

В «Обретенном времени» Пруст вновь обращается к стихотворению Гюго, но, сославшись на слова поэта, он ищет преодоления безысходной печали Гюго, его пессимистического отношения к жизни, что находится в русле прустовских поисков и обретения прошлого. Пруст пишет:

Разумеется, если говорить только о наших сердцах, как прав поэт, упоминая о «таинственных нитях», которые разрывают жизнь. Но правда и то, что она же и беспрестанно создает их между людьми, между обстоятельствами, скрепляя эти нити, удваивает, дабы сделать более прочной структуру ткани, так, что между любой крошечной точкой моего прошлого и всеми остальными в плотной сети воспоминаний остается лишь выбрать нужное сплетение<sup>11</sup>.

В цитатах из стихотворений Гюго в переписке Пруста есть одна особенность: их подавляющее большинство находится в письмах крупным поэтам эпохи, с которыми общался Пруст. Таких поэтов, видимо, трое, и о них следует сказать хотя бы несколько слов.

Начнем с Фернана Грега (1873—1960), с которым Пруст учился в лицее Кондорсе, вместе с ним издавал лицевистский журнальчик «Пир», после лицея поддерживал до последних дней тесные дружеские связи, переписывался и встречался. Как поэт, Грег на первых порах испытал сильнейшее влияние символизма, но в 1902 г. демонстративно с ним порвал, провозгласив возврат к природе, к простоте и антиартистичности в поэзии, что он назвал «гуманизмом». Эти новые творческие позиции заставили Грега обратиться к иным художественным традициям, в частности к опыту Гюго. В 1904 г. Грег выпустил о Гюго небольшую книжку. Пруст тут же откликнулся на ее появление замет-

<sup>10</sup> См.: Proust M. A la recherche du temps perdu. Paris, 1988. Т. III. P. 437.

<sup>11</sup> Пруст М. Обретенное время. СПб., 2001. С. 358.

кой в «Жиль Блазе» (14 декабря, под псевдонимом «Марк-Антуан»), где он не столько писал о Гюго, сколько о том, насколько тонко понимает поэзию автора «Легенды веков» Фернан Грег. Отметим, что Грег остался верен Гюго до конца жизни, написав о нем несколько книг («Творчество Виктора Гюго», 1933; «Виктор Гюго, его жизнь и творчество», 1954). Тема Гюго отчетливо звучит в переписке Пруста и Грега в 1904—1905 годы, в частности в связи с появлением сборника стихотворений Грега «Человеческая ясность» («*Les Clartés humaines*», 1904), где ряд произведений непосредственно посвящен Гюго.

Другим поэтом, в переписке с которым постоянно возникает тема Гюго, была Анна де Ноай (1876—1933), в чьем творчестве обычно видят развитие традиций Гюго, обогащенных и усложненных веяниями рубежа веков. Естественно, в письмах к ней Пруст не раз упоминает Гюго; так, он сетует, что в наши дни Гюго читают мало, но хорошо помнят довольно плоские суждения о нем литературного критика середины XIX века Альфреда Неттмана. В 1907 г. поэтесса выпустила большой сборник стихотворений «Ослепления» («*Eblouissements*»), тепло встреченный читателями и критикой. Пруст написал о книге достаточно большую статью («Фигаро», 15 июня), подробно разбирая образный строй поэзии Анны де Ноай и полагая, в частности, что ее метафоры вполне сопоставимы с лучшими метафорами Гюго. Что это — некоторое поднимание де Ноай или, напротив, опускание Гюго? Видимо, и то, и другое. Сопоставление стихотворений де Ноай с Гюго (и с Бодлером) мы найдем и в другой статье Пруста, «О чтении», а также в его письмах к поэтессе. В одном из них он, например, высказал уверенность в том, что ее книги займут по праву место рядом с книгами Гюго, Бодлера и Виньи<sup>12</sup>, в другом письме, — что в Ноай воплотился гений Гюго, Виньи и Ламартина<sup>13</sup>. Отнесем значительную долю этих похвал на счет светской любезности, но, во-первых, этих комплиментов можно было бы избежать, а во-вторых, по крайней мере относительно Гюго, они были заслуженны: Анна де Ноай в своем поэтическом творчестве (еще она писала романы) действительно следовала традициям Гюго, признавшись в воспоминаниях, что полюбила этого поэта едва ли не с детства.

<sup>12</sup> См.: *Proust M. Correspondance*. Paris, 1991. Т. XIX. P. 670.

<sup>13</sup> *Ibid.* Т. XXI. P. 152.

Третий поэт, в переписке с которым Пруст постоянно ссылается на Гюго, это Робер де Монтескью-Фезансак (1855—1921). Пруст познакомился с ним в 1893 г. и в своих ранних стихах не то чтобы открыто подражал модному светскому поэту, но наверняка испытал некоторое его влияние. Сам же Монтескью в свою очередь подражал Гюго, перед которым преклонялся, так что у молодого Пруста тоже получилось подражание Гюго, но не непосредственное, а опосредованное, через Монтескью. В Письмах Пруста этому поэту мы встречаем не менее 20 упоминаний Гюго и цитат из него. На почве Гюго у них бывало и непосредственное общение; так, авторитарный Монтескью, с которого немного списан барон де Шарлюс, например, настоял, чтобы Пруст присутствовал в апреле 1905 г. в театре Буф-Паризьен, где он произнес речь о Гюго, а затем прочитал отрывки из поэмы Гюго «Конец Сааны»<sup>14</sup>. А 15 августа того же года Пруст опубликовал в журнале «Les Arts de la vie» большую статью о своем старшем друге под многозначительным названием «Учитель красоты» («Un professeur de beauté»). Он достаточно четко ставит Монтескью (а также Эредиа) в число последователей Гюго и несколько раз ссылается на стихи из «Созерцаний» и «Возмездий».

Пруст довольно резко высказывается о Гюго прямо, обозначая свои позиции. Исключением является его очень большая статья «По поводу Бодлера», напечатанная в «Нувель Ревю Франсез» в июне 1921 г. Признавая за Гюго большие поэтические достижения, с удовольствием цитируя «Спящего Вооза», он вместе с тем отмечает в стихах Гюго мастеровитость, а не божественное вдохновение. Пруст пишет, что у Гюго «la fabrication est visible»<sup>15</sup>. Эта сделанность стихов Гюго лишает их налета таинственности, даже когда таинственность является как бы основной темой стихотворения. Как полагает Пруст, в данном случае Гюго уступает, например, Виньи. Еще в большей мере, с точки зрения Пруста, Гюго уступает Бодлеру. Пруст пишет по этому поводу:

Рядом с такой книгой, как «Цветы зла», насколько же необъятнейшее творческое наследие Гюго кажется вялым, смутным, неот-

---

<sup>14</sup> См.: *Painter G. Marcel Proust: Les années de maturité (1904—1922)*. Paris, 1966. P. 46; *Proust M. Correspondance*. Paris, 1979. T. V. P. 109.

<sup>15</sup> *Proust M. Essays et articles*. Paris, 1994. P. 317.

четливым! Гюго не переставал твердить о смерти, но с равнодушием толстого обжоры и искателя жизненных наслаждений<sup>16</sup>.

Пруст противопоставляет Гюго Бодлеру: если автор «Цветов зла» для него поэт, который говорил лучше, чем другие, то Гюго — это поэт, который говорил лишь больше, чем другие. Бодлер для Пруста — несомненно выше Гюго.

Но вот на что обратим внимание, вот что интересно. Статья «По поводу Бодлера» написана, как уже говорилось, в 1921 году. В это же время была завершена и напечатана (в мае) вторая часть книги Пруста «У Германтов». В ней есть несколько сцен светских приемов, и, видимо, далеко не случайно в разговорах, которые на этих приемах ведутся, определенное место отведено спорам о Гюго. Вот слова виконтессы д'Арпажон, не очень-то разбирающейся в поэзии:

О, тут вы совершенно правы, — говорит она кому-то из собеседников, — я тоже считаю, что он показывает нам жизнь с уродливой стороны, оттого что не отличает уродливого от прекрасного, или, вернее, оттого что он дико тщеславен и воображает, будто что бы он ни изрек — все прекрасно; я согласна с вашим высочеством, что в этом стихотворении есть и смешные, и невразумительные, и безвкусные строки, что читать его так же трудно, как будто оно написано по-русски или по-китайски — только не по-французски, но в конце концов вы все-таки убеждаетесь, что ваши усилия не пропали даром; какая сила воображения!<sup>17</sup>

Герой, слышавший эту тираду, понимает, что речь идет о ранних, действительно не очень сильных стихах Гюго. Тут слово в защиту Гюго, и как раз Гюго раннего, берет герцогиня Германтская:

Знаете, моя дорогая, — говорит Герцогиня г-же д'Арпажон, — ведь вы нам ничего нового о Викторе Гюго не сказали. Не воображайте, что вы нам его открыли. Что он талантлив — это всем известно. Отвратительны последние сборники стихов Виктора Гюго — например, «Легенда веков», названия других я не помню. Но в «Осенних листьях», в «Песнях сумерек» все время чувствуется поэт, настоящий поэт. Даже в «Созерцаниях» (...) есть еще прелестные вещи.

<sup>16</sup> Proust M. *Essays et articles*. Paris, 1994. P. 317.

<sup>17</sup> Пруст М. *У Германтов*. СПб., 1999. С. 497—498.

Но, откровенно говоря, дальше «Сумерек» я обычно заходить не отваживаюсь! И потом, в прекрасных стихах Виктора Гюго — а у него есть прекрасные стихи — нередко находишь мысли, и даже глубокие мысли<sup>18</sup>.

Затем герцогиня приводит несколько цитат из «Созерцаний» и «Осенних листьев». Она остается сторонницей раннего творчества Гюго, и герой вынужден не то чтобы с ней согласиться, а понять ее поэтические вкусы. Как думает герой, «ей было за что любить ранние его стихи. Они волновали, и вокруг них уже, при отсутствии той глубины, какая появится в Гюго впоследствии, бурлил водоворот избылия слов и водоворот богатых рифм, что делает их совершенно непохожими на стихи, встречающиеся, например, у Корнеля»<sup>19</sup>. И герой заключает: «Я до сих пор поступал неправильно, читая только последние сборники Гюго»<sup>20</sup>.

Чьи это рассуждения и чьи это признания — Пруста или его героя? Прежде всего героя, конечно, но Пруст постоянно вкладывает в его уста собственные мысли. И рядом с резкими замечаниями статьи «По поводу Бодлера» мы находим в романе несколько иную сценку творчества Гюго, как раннего его творчества, так и позднего.

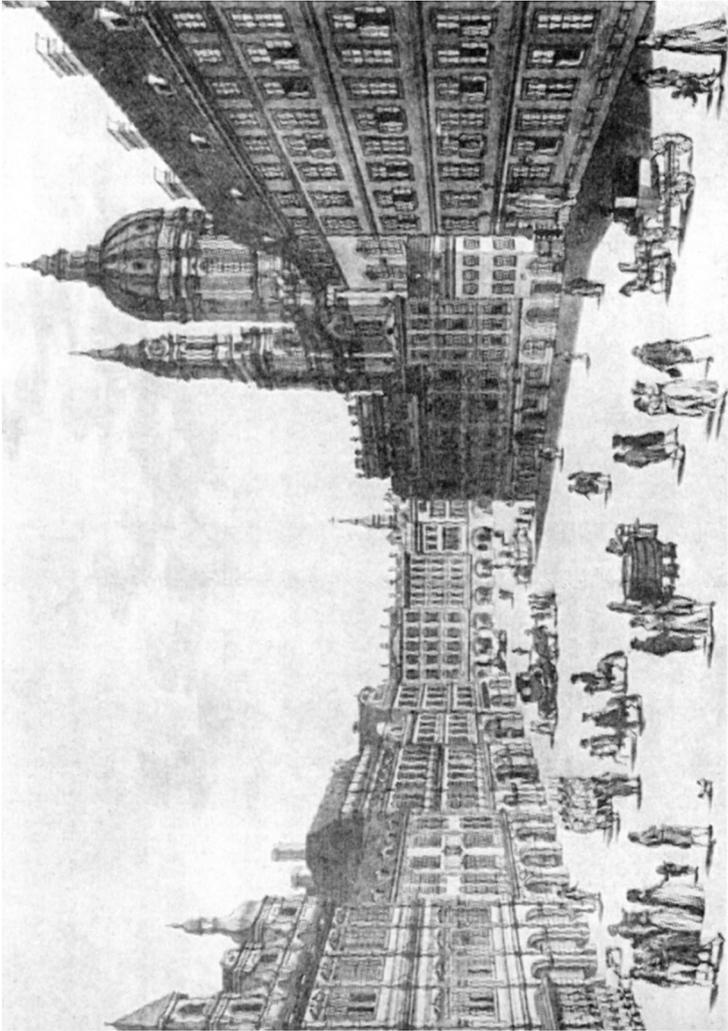
Отношение Пруста с Гюго — конечно же частный эпизод литературных споров того времени, да и частный эпизод творческой эволюции самого Пруста. Но некоторые черты литературной жизни эпохи и специфики пристрастий и вкусов в литературных и читательских кругах тех десятилетий это отношение характеризует. В конце XIX и начале XX века, в период так называемой «прекрасной эпохи», когда сходил на нет символизм, расцветал неоромантизм, уже заявили о себе авангардисты, Гюго оставался живым фактом и фактором литературной жизни, что Пруст и изобразил в своих книгах, отразил в своих статьях и своей переписке.

---

<sup>18</sup> Пруст М. У Германтов. СПб., 1999. С. 499.

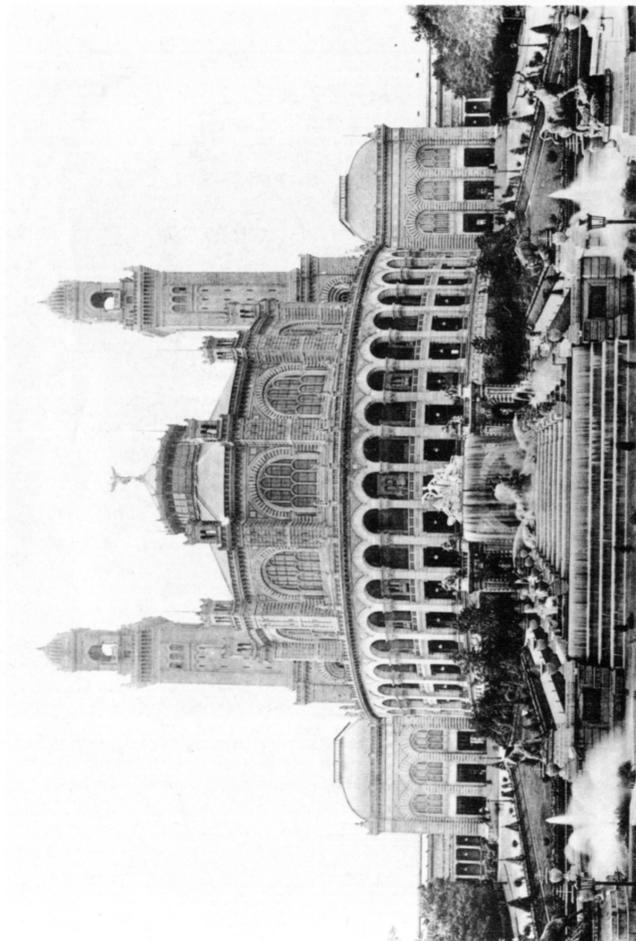
<sup>19</sup> Там же. С. 557.

<sup>20</sup> Там же.



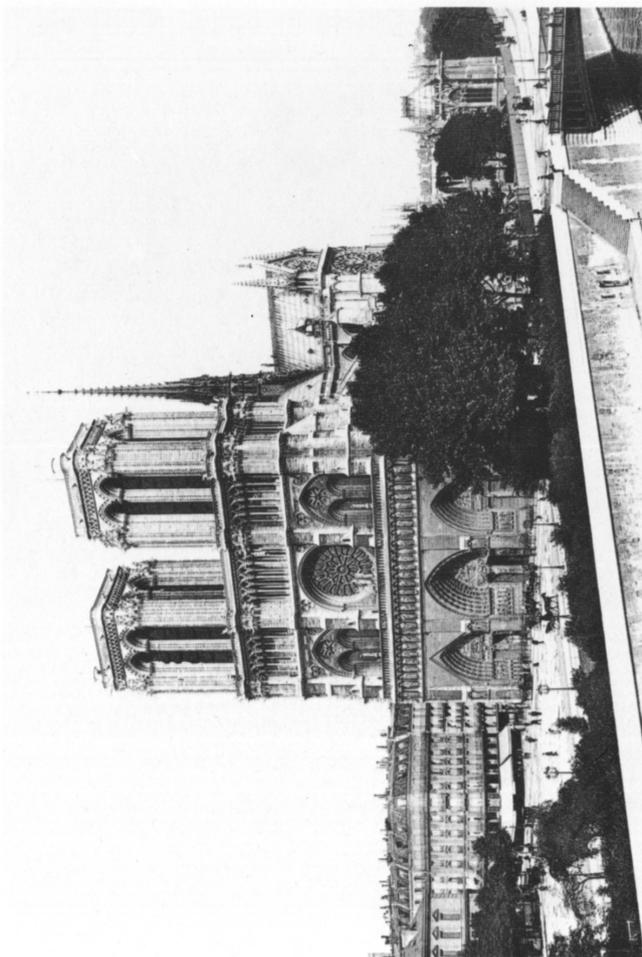


PARIS



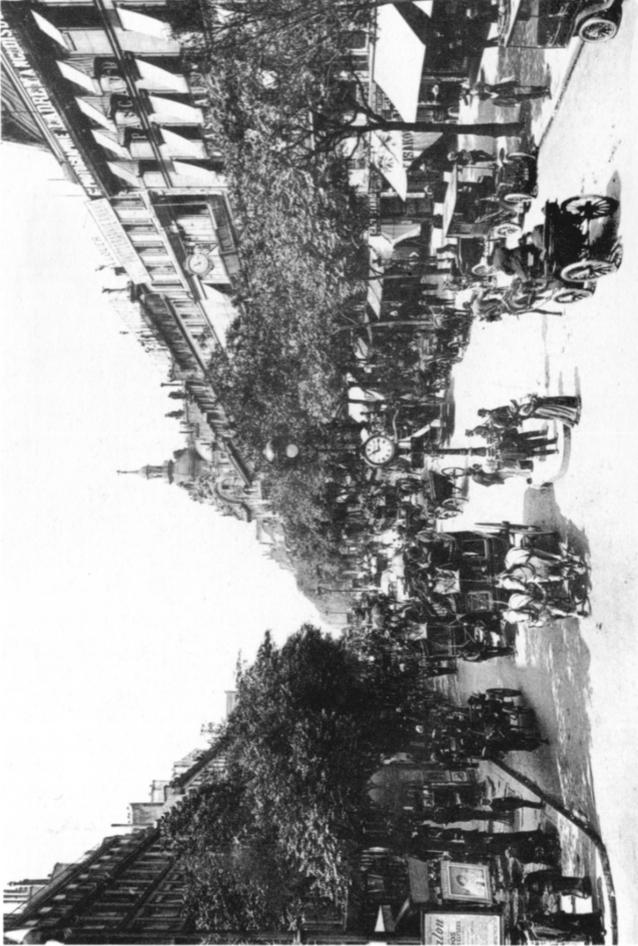
*Le Palais du Trocadéro*

PARIS



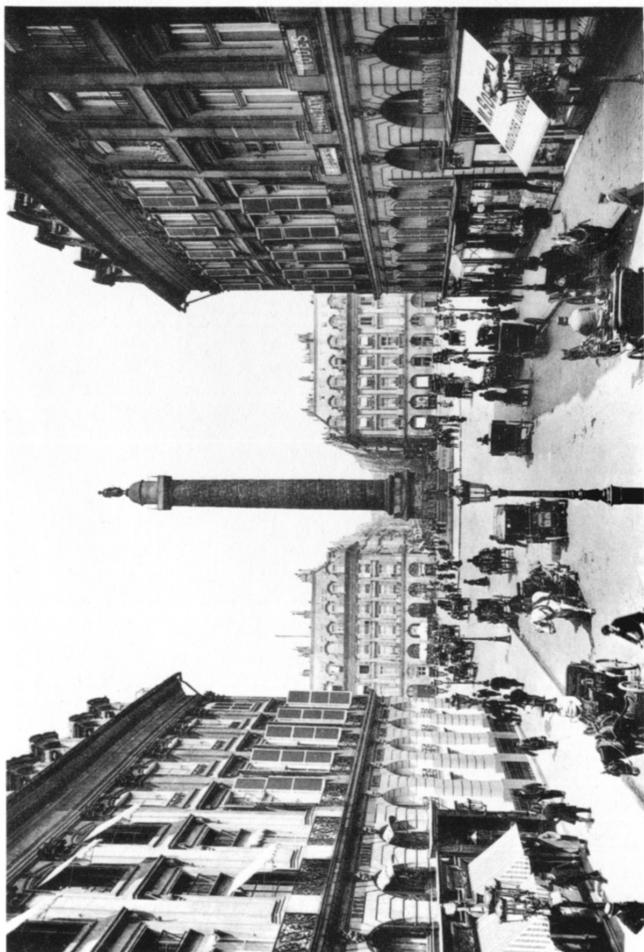
*La Cathédrale, Église Notre-Dame*

PARIS



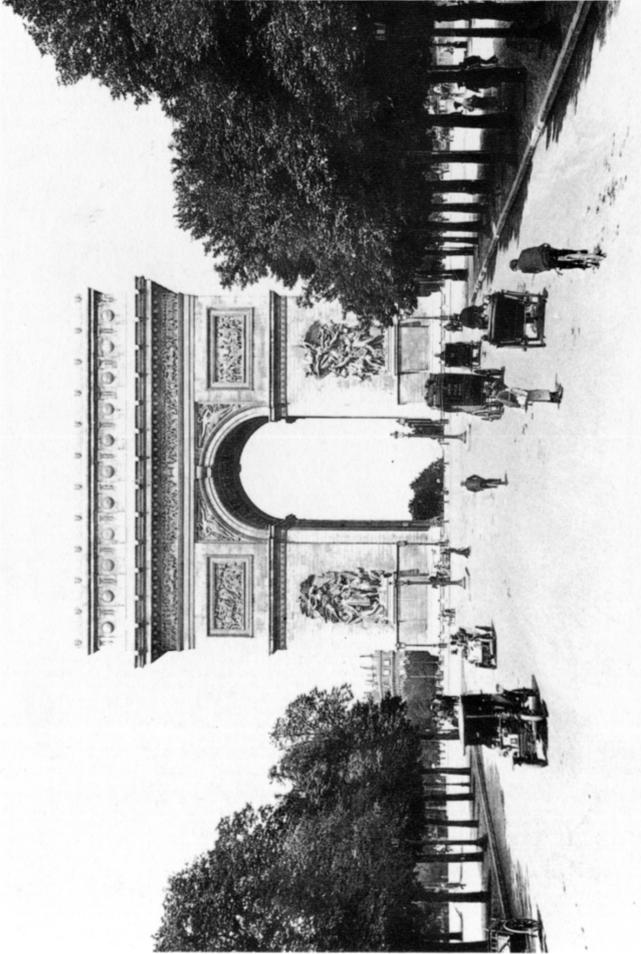
*Perspective du Boulevard des Italiens*

PARIS



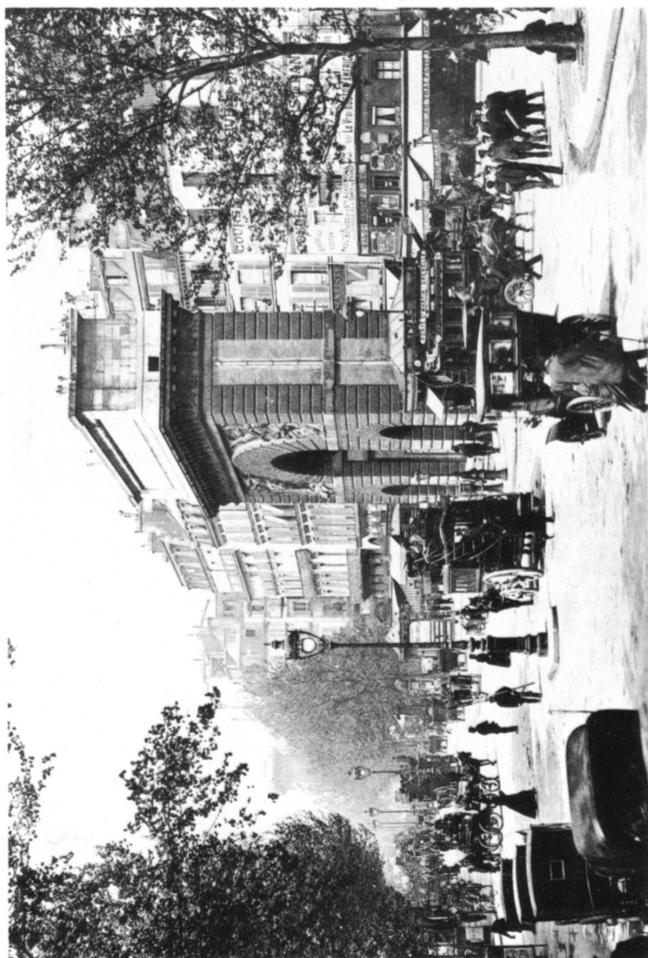
*La Place Vendôme*

PARIS



*L'Arc de Triomphe*

PARIS



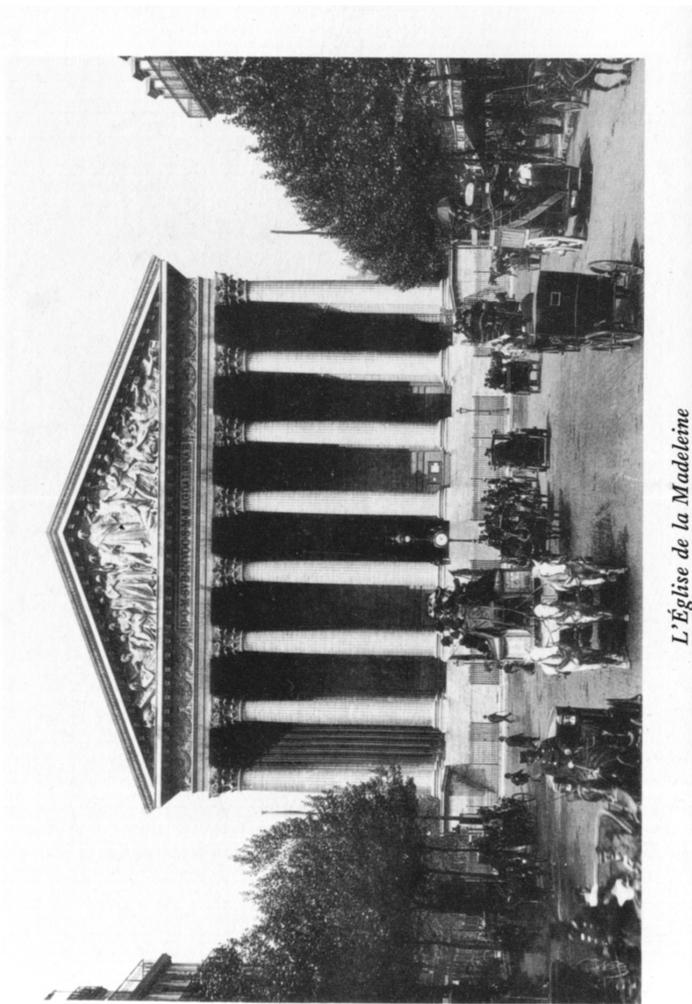
*La Porte Saint-Martin*

## PARIS



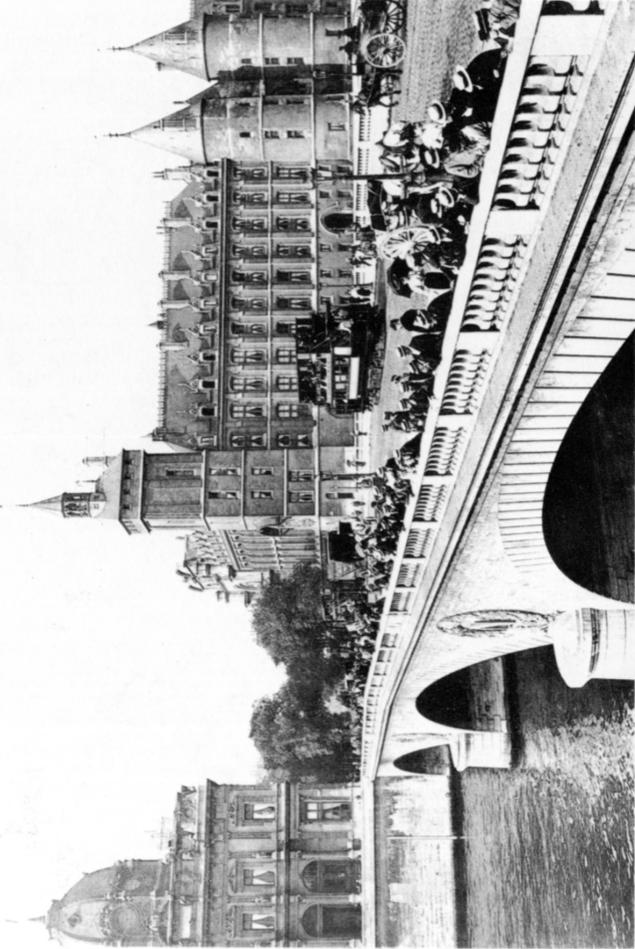
*Perspective du Boulevard des Capucines et le Grand Hôtel*

PARIS



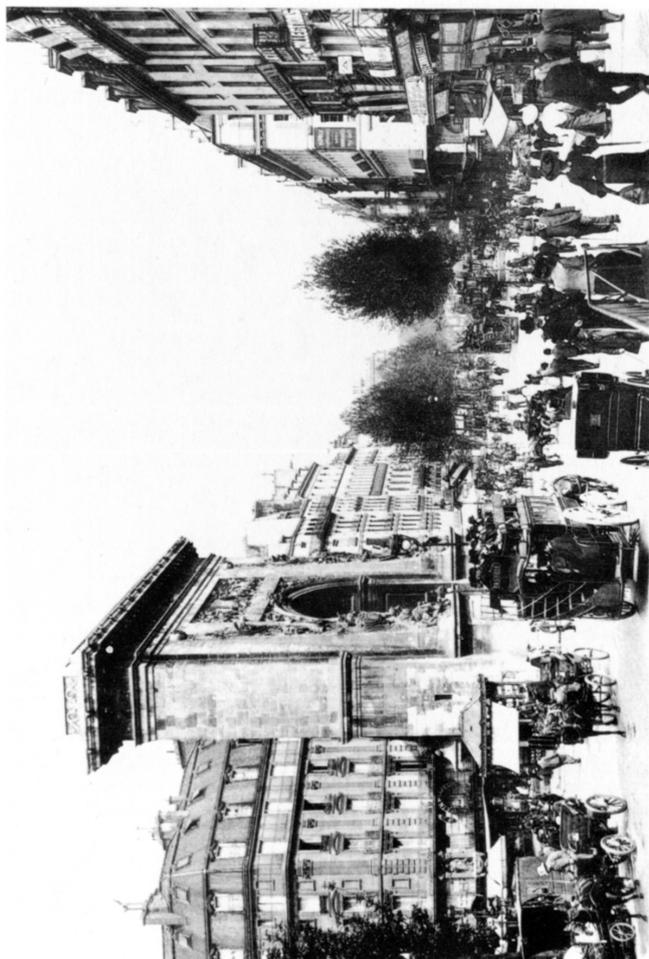
*L'Église de la Madeleine*

PARIS



*Le Pont au Change et le Palais de Justice*

PARIS

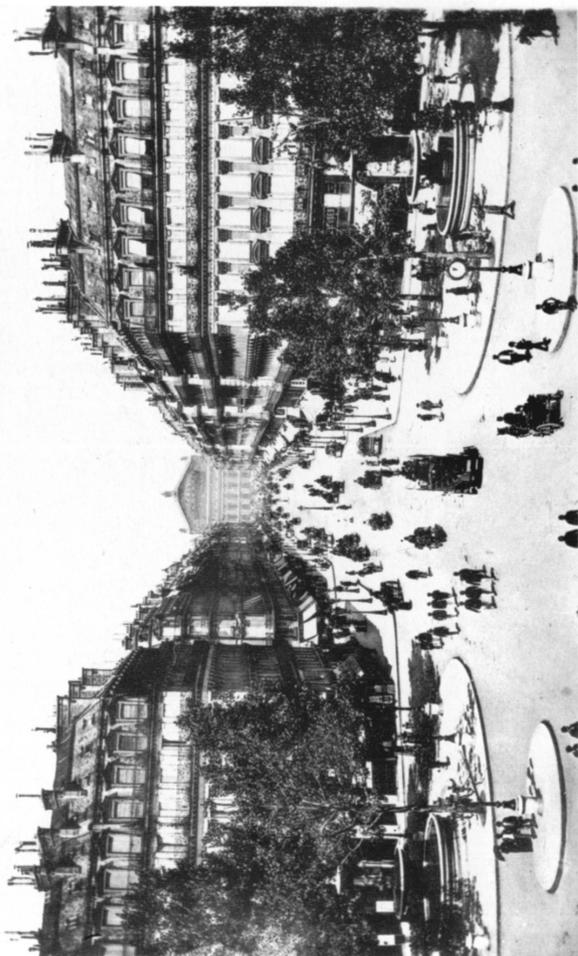


*La Porte Saint-Denis*

## PARIS

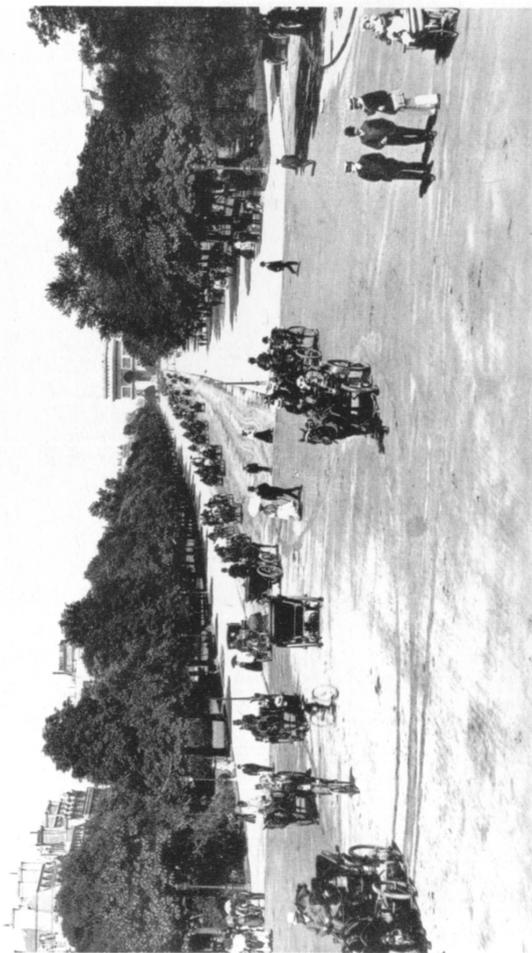
*La Rue Soufflot et le Panthéon*

PARIS



*L'Avenue de l'Opéra*

PARIS



*L' Avenue du Bois-de-Boulogne*



МАРСЕЛЬ ПРУСТ ЧИТАЕЛИ СКАЗКИ «ТЫСЯЧИ И ОДНОЙ НОЧИ»

Для почти любого писателя опыт его предшественников имеет, как правило, очень большое, но в каждом конкретном случае свое, вполне специфическое значение. Вот почему степень изученности этого опыта, применительно к тому или иному писателю, каждый раз разная. Есть категория деятелей литературы, которые стремятся опыт предшественников всячески от себя отторгнуть, хотя и делается это подчас искусственно и действительности не соответствует; другие, напротив, буквально стоят «на плечах» своих предшественников, и это ни в коей мере не умаляет их самобытности, оригинальности, их новаторских исканий и достижений. К числу последних, бесспорно, относится и Марсель Пруст, которого можно считать, пусть и с известными оговорками, завершителем определенной литературной традиции. Именно в творчестве Пруста, а не Анатоля Франса, не Андре Жида, не Ромена Роллана, был подведен итог многовековой литературной эволюции и, в частности, итог литературного развития XX столетия.

Опыт предшественников имел для Пруста колоссальное значение. Он упорно и увлеченно читал их произведения, обдумывал, вживался в них, примерял к своим творческим поискам. Не приходится удивляться, что столь же увлеченно и упорно изучается мировым прустоведением вопрос о дальних и ближних предшественниках автора «Поисков утраченного времени». Здесь уже накопилась изрядная литература, поэтому сошлемся лишь на несколько самых недавних исследований<sup>21</sup>.

Когда говорят о литературных предшественниках Пруста, о его литературных предпочтениях, то на ум сразу же приходит несколько имен. Однако не будем касаться литераторов Великого века, которых Пруст хорошо знал и на произведения которых постоянно ссылался (это Расин,

---

<sup>21</sup> См.: *Buoillaguet A.* Proust et les Goncourt. Paris, 1997; *Naturel M.* Proust et Flaubert, un secret d'écriture. Amsterdam, 1999; *Rogers B. G.* Proust et Barbey d'Aurville: Le dessous des cartes. Paris, 2000; *Buoillaguet A.* Proust lecteur de Balzac et de Flaubert. Paris, 2000.

Ларошфуко, Мольер, Паскаль, г-жа де Севинье и г-жа де Лафайет и т. д.). Рядом с ними и их всех заметно оттеняя, стоит гениальный автор «Мемуаров» герцог де Сен-Симон. Пруст нашел у него не только яркие фигуры политических деятелей рубежа веков, но и просто впечатляющую картину жизни аристократического общества, изображенного без какого бы то ни было пиетета, изображенного правдиво, психологически и социально глубоко и точно, очень часто — с большой долей иронии и даже сарказма. Пруст нашел у Сен-Симона не только изображение нравов эпохи и порожденных ею характеров, но даже необходимые ему «аристократические» имена: и Германты, и Шарлюс, и многие другие персонажи «Поисков» пришли в книгу Пруста из монументальнейших «Мемуаров» Сен-Симона. И еще одно нашел Пруст у этого своего предшественника: умение обращаться с «большой формой», организовывать нескончаемое повествование, сочетать рассказ о чем-то значительном, очень важном с мелкими деталями, с моралистическими рассуждениями, сочетать возвышенное и приземленное, великое с обыденным, каждодневным.

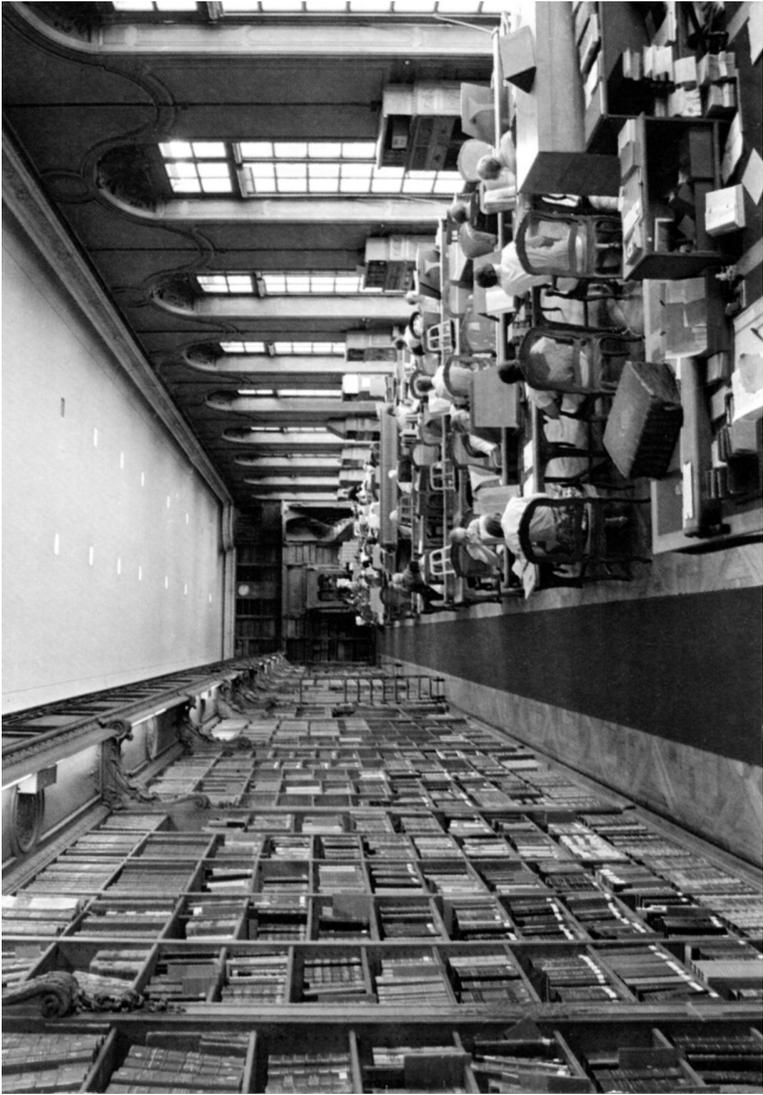
Другой очевидный предшественник Пруста — это Бальзак. Можно было бы подумать, что этот почти писатель-ремесленник, вечно торопившийся и не успевавший, не знал подлинного вдохновения, что божественный глагол никогда не касался его слуха. В действительности это было не так, и Пруст это понял. Для него Бальзак являлся своеобразным творцом собственного вымышленного мира, очень похожего на мир реальный, но объективно ему противостоящий. У Бальзака все было поставлено с ног на голову, реальность мерилась вымыслом, а не наоборот.

Для Бальзака, — писал Пруст, — не было деления на жизнь реальную (ту, что, на наш взгляд, таковой не является) и вымышленную. Рассуждая о выгоде женитьбы на г-же Ганской в письмах к сестре, он строил свои доводы как в романе, да и характеры описываемых людей там заданы, проанализированы, определены в качестве факторов, проливающих свет на действие<sup>22</sup>.

Но всеохватность романов Бальзака, по мнению Пруста, заключалась еще и в том, что помимо жизни духа, рождающей красоту, они несли в себе еще и немалую полезную информацию.

---

<sup>22</sup> Proust M. Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles. Paris, 1971. P. 266.



Поскольку, — заметил Пруст, — романы Бальзака относятся к определенной эпохе, показывают нам ее внешнюю обветшалость, с большим умом судят о ее сущности, то когда интерес к самому роману исчерпан, роман начинает новую жизнь в качестве исторического документа, как те части «Энеиды», что ничего не говорят поэтам, но вдохновляют специалистов по мифологии<sup>23</sup>.

Пруст учился у Бальзака, в частности, создавать вымышленный мир, стоящий вне и над миром обыденным, учился подмечать яркие и характерные черты мира повседневного, где тоже находилось место поэзии. Пруст учился у Бальзака, в том числе находить красоту, одухотворенность, но и уродство, бездуховность представителей аристократии, мир которой, складывающийся из мелких, пестрых, подчас незначительных осколков, выстраивается в объемную и необычайно поэтичную, красочную картину.

«Человеческая комедия» Бальзака тоже, как и «мемуары» Сен-Симона, представляла собой «большую форму», произведение с множеством сюжетных линий, с огромным числом персонажей, далеко не всегда встречающихся между собой, и тем не менее четко организованное, где все фабульные ситуации и частные человеческие судьбы оказывались состыкованными, а сюжет каждой отдельной книги получал логическое завершение.

В жизни Пруста, в его воображаемой библиотеке была еще одна книга, тоже очень большая, многоплановая, многофигурная, которую писатель читал и перечитывал многократно и с неизменным увлечением. Это прославленные арабские сказки «Тысячи и одной ночи».

Пруст не дал развернутой характеристики этой книги, своего к ней отношения, хотя, как скажем ниже, подобную попытку он однажды сделал. Интерес к этим арабским сказкам возник у Пруста давно, наверняка еще в раннем детстве, ибо «Тысяча и одна ночь» в классическом, до сих пор переиздающемся переводе Антуана Галлана (1646—1715) почти обязательно входила в круг чтения французских подростков из самых разных общественных кругов. Это настолько очевидно, что многие биографы Пруста — и Андре Моруа, и Дж. Пейнтер, и Г. де Дисбах, и Р. Дюшен — этого даже не упомянули. Только Ж.-И. Тадье напи-

---

<sup>23</sup> Proust M. Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles. Paris, 1971. P. 290.

сал, и довольно кратко: «Также к отрочеству относится возникновение любви Пруста к “Тысяче и одной ночи”, книге, которую он читал тогда в переводе Галлана, и сюжеты которой рассматривал на тарелках из мастерских Крейля»<sup>24</sup>. Позже Пруст об этом вспомнит.

Вхождение знаменитых арабских сказок и круг творческих интересов Пруста знало несколько этапов. Мы можем их определить и описать, хотя о «Тысяче и одной ночи» писатель, видимо, не забывал никогда. Так, откликаясь на статью Робера де Флера о полузабытом писателе середины XIX века Альфонсе Карре, Пруст писал своему другу в середине апреля 1904 г.:

Ты больше, чем оправщик жемчужин. Ты, скорее, похож на персонажа из «Тысячи и одной ночи», который восхищал меня в отроческие годы и превращал старые лампы в новые. Это скромное чудо приобретает большие размеры, коль скоро это касается вопроса духа. И ты сумел преобразить свет этой старой лампы в сияющие лучи, которые так ярко освещают нашу современность<sup>25</sup>.

Благодаря Гастона Кальметта, главного редактора газеты «Фигаро», за положительную рецензию на прустовский перевод одной из книг Джона Рескина, Пруст восклицал:

Это все больше и больше напоминает «Тысячу и одну ночь». Это уже не Сезам Али-Бабы. Это Пробудившийся от сна, которого встречают как царя, которого ведут в невиданный дворец, которого опьяняют самыми изысканными винами. Мне кажется, что я вижу сон, и я говорю себе, что вы самый могущественный волшебник (6 июня 1906 г.)<sup>26</sup>.

Итак, начало знакомства с арабскими сказками — это детство, и об этом рассказано в первом томе «Поисков утраченного времени». Пруст начинает с упоминания Пробудившегося ото сна, сравнивает Свана с Али-Бабой, а потом рассказывает о разрисованных тарелках. И для героя Пруста, и для самого писателя эти тарелки из Крейля и все эти увлекательные сюжеты на первых порах являлись олицетворением детства, олицетворением Комбре, их дома в этом провинциальном горо-

<sup>24</sup> *Tadié J.-Y.* Marcel Proust: Biographie. Paris, 1996. P. 77.

<sup>25</sup> *Proust M.* Correspondance. Paris, 1978. T. IV. P. 113.

<sup>26</sup> *Ibid.* 1980. T. VI. P. 117.

де. Отметим, что первые страницы книги Пруста овеяны атмосферой вечера, ночи, темноты, когда происходят загадочные события. А утром герои подобных приключений возникают на простых тарелках.

Только мелкие тарелки были разрисованы, — вспоминал Рассказчик, — и тетя с неизменным любопытством за каждым завтраком рассматривала изображенную на поданной ей тарелке сказку. Она надевала очки, прочитывала: «Али-Баба и сорок разбойников», «Аладдин, или Волшебная лампа» — и с улыбкой приговаривала: «Прелестно, прелестно»<sup>27</sup>.

Приехав первый раз в Бальбек и познакомившись со стайкой «девушек в цвету», герой иногда участвует в их пикниках где-нибудь на вершине скалы. Не все из припасенной провизии ему нравилось:

...сэндвичи с честером или салатом — пицца невежественная, новая, и мне не о чем было с ними говорить. Зато шоколадный торт был сведущ, пирожки словоохотливы. Торт был безвкусен, как сливки, а в пирожках ощущалась свежесть плодов, много знавшая о Комбре, о Жильберте, и не только о комбрейской Жильберте, но и о парижской, на чаепитиях у которой я их опять нашел. Они напоминали мне о десертных тарелочках с рисунками, изображавшими сцены из «Тысячи и одной ночи», «сюжеты» которых развлекали тетю Леонию, когда Франсуаза приносила ей то «Аладдина, или Волшебную лампу», то «Али-Бабу», то «Пробудившего ото сна», то «Синдбада-Морехода, грузящего все свои богатства на корабль в Басре». Мне хотелось увидеть их снова, но бабушка не знала, куда они делись, а кроме того, для нее это были самые обыкновенные тарелки, купленные где-нибудь там. Мне же они были дороги тем, что и самые тарелочки, и разноцветные рисунки на них были вделаны в серый шампанский Комбер, как в темную церковь — витражи с их самоцветной игрой, как в сумрак моей комнаты — проекции волшебного фонаря<sup>28</sup>.

Но это все — переживания и впечатления детства, в лучшем случае — отрочества, и воспоминания о них. Вскоре наступит новый этап.

<sup>27</sup> Proust M. *A la recherche du temps perdu*. Paris, 1987. Т. I. P. 56.

<sup>28</sup> Ibid. 1988. Т. II. P. 257—258.

Мы знаем, что после выхода в свет первой книги — «По направлению к Свану», в работе Пруста наступил длительный перерыв. Бегство и гибель его секретаря Агостинелли, начавшаяся мировая война, уход на фронт издателя Пруста Бернара Грассе — все это тяжело сказалось на здоровье, душевном складе, работоспособности писателя. Он много болел, месяцами не выходил из дома, якобы сжег ряд рабочих тетрадей и почти ничего не писал. 1916-й год стал переломным. Здоровье Пруста улучшилось, настроение — тоже, нашелся новый издатель — Гастон Галлимар. Писатель снова засел за работу. И тут ему потребовались сказки «Тысячи и одной ночи», но не для тоскливых воспоминаний о прошлом, а как некая повествовательная модель, отталкиваясь от которой он вновь засядет за свою книгу. Он спрашивает у Люсьена Додэ совета (май или июнь 1916 г.), в каком переводе ему стоит перечитывать арабские сказки<sup>29</sup>. Видимо, в это же время он пишет большое письмо Жану Кокто, специально посвященное «Тысяче и одной ночи». К сожалению, письмо это не сохранилось<sup>30</sup>. В письме к модному в то время поэту Роберу де Монтестью он упоминает один из переводов этих сказок<sup>31</sup>. Все эти письма приходятся на 1916 год. Этот вновь пробудившийся интерес нашел отражение и в очередном томе «Поисков» — романе «Содом и Гоморра». И хотя книга, с одной стороны, была уже вчерне готова, а с другой — напечатана много позже, приводимый ниже фрагмент мы с уверенностью берем за датированный 1916 или 1917 годом.

Во время второго пребывания в Бальбеке, на этот раз вместе с матерью, Рассказчик вспоминает о старой книге и мечтает ее перечитать (в действительности она нужна ему для работы над собственной книгой, нужна как образец):

Мы опять стали часто говорить о Комбре. Мать заметила, что там я, по крайней мере, читал и что в Бальбеке мне тоже нужно бы читать, если только я не работаю. Я сказал, что для того, чтобы вызвать в памяти Комбре и красивые разрисованные тарелки, я бы с удовольствием перечитал «Тысячу и одну ночь». Как прежде в Комбре, когда мать в день моего рождения дарила мне книги, она и теперь тайком, чтобы сделать мне сюрприз, выписала одновременно «Тысячу и одну

---

<sup>29</sup> См.: Proust M. Correspondance. Paris, 1987. Т. XV. P. 150.

<sup>30</sup> Ibid. P. 240.

<sup>31</sup> Ibid. P. 337.

ночь» в переводе Галлана и в переводе Мардрюса. Однако, просмотрев оба перевода, она пришла к непреложному выводу, что мне следует читать эту книгу в переводе Галлана, но она не решалась оказывать на меня давление — не решалась из уважения к свободе мысли, из боязни неумело вторгнуться в сферу моих умственных интересов, а также по внутреннему убеждению, что женщины плохо разбираются в литературе и что круг чтения юноши не должен зависеть от того, что ее шокировали в той или иной книге отдельные места. Ее действительно оттолкнула безнравственность сюжета некоторых сказок и грубость встретившихся ей там выражений <...> И в данном случае мама не сомневалась, что бабушке решительно не понравился бы перевод Мардрюса<sup>32</sup>.

Далее Пруст дает, с точки зрения матери героя, критику нового перевода, из-за непривычного, режущего слух написания именно привычных персонажей, и заключает: «Тем не менее мать подарила мне обе книги, и я сказал, что буду читать их в те дни, когда устану и мне не захочется идти гулять»<sup>33</sup>.

Как видим, здесь уже возникает обсуждение достоинств и недостатков двух знаменитых переводов. По внутренней хронологии книги Пруста это обсуждение локализуется достаточно точно. Новый перевод «Тысячи и одной ночи» вышел как раз на рубеже веков (в 1898—1904 г.). Его автором был Жозеф-Шарль-Виктор Мардрюс (1868—1949), врач и литератор-любитель. Он, между прочим, поддерживал связи с «Ревю бланш», журналом, в котором печатался и Марсель Пруст. Перевод Мардрюса вызвал оживленную полемику, у него тут же появились противники и сторонники; так или иначе, но книга пользовалась успехом долгие годы. Не вдаваясь в научную и литературную оценку работы переводчика, лучше приведем суждение одного из самых авторитетных знатоков вопроса голландской исследовательницы Мии Герхардт. Она писала: «Тот факт, что книга Мардрюса нашла и все еще находит много читателей, по-видимому, можно частично отнести на счет <...> стиля, вызывающего восхищение живописностью и шутливостью. С точки зрения чистого развлечения она, возможно, заслуживает такой одобритель-

<sup>32</sup> Proust M. A la recherche du temps perdu. Paris, 1988. Т. III. P. 230.

<sup>33</sup> Ibid. P. 231.

ной оценки»<sup>34</sup>. И далее: «Он (т. е. Мардрюс. — А. М.) использует поочередно три разных собственных типа прозы. В повествовательных частях, составляющих большую часть книги, он принимает насмешливый, чуть пренебрежительный тон, столь для него характерный. Иногда, особенно в диалоги, он набрасывает живые динамические страницы, которые достаточно хорошо читаются. И время от времени, преимущественно в описательных и эротических отрывках, он позволяет себе обращаться к вычурному и изощренному стилю прозы своего времени»<sup>35</sup>. Важен общий вывод М. Герхардт: «В известном смысле Мардрюс достиг своей литературной цели: его труд любопытной деталью вписался в общую картину одного из интересных периодов французской литературы»<sup>36</sup>.

Показательно, что Пруст перевод Мардрюса вообще-то не раскритиковал, хотя и мог быть знаком с точками зрения его убежденных противников. Можно предположить, что ему перевод Мардрюса понравился; понравился, конечно, не только фривольностью некоторых ситуаций, у Галлана отсутствующих, а как раз частой амплификацией текста, введением дополнительных подробностей, мелких замечаний, нередко иронического характера и т. д. У нас нет сведений о встречах Пруста и Мардрюса, исключать возможность которых совершенно нет оснований; Пруст, например, неоднократно встречался в светских и литературных салонах с женой Мардрюса, популярной в свое время поэтессой Люси Деларю (1880—1945).

Мы не знаем, насколько тщательно Пруст сопоставлял результаты работы двух переводчиков, насколько изучил литературные приемы Мардрюса, но беремся предположить, что они были ему близки. И вот что специально отметим. В прекрасном исследовании Доменика Жюльена<sup>37</sup>, в котором тщательнейшим образом выявлены ссылки, упоминания, намеки на арабский сборник в книге Пруста (а выявлено ис-

---

<sup>34</sup> Герхардт М. Искусство повествования: Литературное исследование «1001 ночи». М., 1984. С. 96. 15.

<sup>35</sup> Там же.

<sup>36</sup> Там же. С. 97.

<sup>37</sup> Jullien D. Proust et ses modèles : les Mille et Une Nuits et les Mémoires de Saint-Simon. Paris, 1989.

следователем ни много ни мало 176 таких параллелей<sup>38</sup>) очень многое восходит как раз к переводу Мардюса.

«Тысяча и одна ночь» была тоже произведением «большой формы», разноплановым и мозаичным. Завершая «Поиски», Пуст снова обратился к этому сборнику. Обдумывая свою книгу, книгу, которую он собирался написать, которую уже писал, которую фактически написал и которая перед нами, он осознал, что сборник является для него почти идеальной повествовательной моделью. Пруст ставил перед собой вполне осознанную задачу: создать «Тысячу и одну ночь» своего времени, и в этом он как бы хотел повторить опыт Бальзака, который хвалился, что создал «Тысячу и одну ночь Запада»<sup>39</sup>. Но он понимал, что путем простого подражания сделать это невозможно, поэтому он, скажем, не изображал плененную Альбертину как обительницу гарема. Свои соображения на этот счет он записал на отдельном листочке, который подклеил к одной из страниц рабочей тетради эскизов, относящейся к 1916 или 1917 гг.<sup>40</sup> Позже он вернулся к этой мысли в белой рукописи «Обретенного времени»:

Это будет книга, столь же длинная, как и «Тысяча и одна ночь», но совсем другая. Конечно, когда ты очень любишь какое-то произведение, велик соблазн сделать нечто похожее, но необходимо пожертвовать этой своей любовью, руководствоваться не собственным вкусом, но истиной, что не нуждается в ваших предпочтениях и не позволяет вам слишком думать о них. И только лишь следуя ей, истине, удастся порой отыскать то, что было утрачено, и написать, прежде забыв, «Арабские сказки» или «Мемуары» Сен-Симона нового времени<sup>41</sup>.

Иногда полагают, что для Пруста было важно, что сборник арабских сказок и его книга создавались по ночам<sup>42</sup>, но это не более как шутка. Важнее другое. И Шахеризада, и сам писатель, рассказывая и рассказывая, продлевали тем самым свою жизнь, оттягивая развязку и, в конце концов, обеспечив себе бессмертие, хотя бы и относи-

---

<sup>38</sup> Jullien D. Proust et ses modèles : les Mille et Une Nuits et les Mémoires de Saint-Simon. Paris, 1989. P. 233—238.

<sup>39</sup> См.: Balzac H. La Comédie humaine. Paris, 1987. Т. X. P. 1217.

<sup>40</sup> Proust M. A la recherche du temps perdu. Paris, 1989. Т. IV. P. 944.

<sup>41</sup> Ibid. P. 621.

<sup>42</sup> Jullien D. Op cit. P. 13.

тельное. Но, думается, и не это стало гарантом близости двух книг. Здесь уместно поставить вопрос о завершенности / незавершенности «Тысячи и одной ночи» и «Поисков утраченного времени». Обе книги совершенно закончены, закончены в том смысле, что все сюжетные линии нигде не брошены на полпути, а основной сюжетный костяк обеих книг не предполагает каких-то продолжений (хотя с арабскими сказками такие попытки и делались). Самое важное — это то, что обе книги тяготеют не только к «большой форме», что очевидно, но и форме «открытой». Почти каждый из самых мелких фабульных эпизодов может быть расширен и породить новую сюжетную линию, которая обогатит и разнообразит содержание, но не вступит в противоречие с основным замыслом и основной повествовательной структурой.

Этим сюжетным развертыванием, повествовательной амплификацией и занимался Пруст до последнего дня своей жизни, хотя книга его, в его понимании, была давным давно завершена.

*П'РУСП. ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОЕ ЗАМЕП'КМ*

*А. Д. МИХАЙЛОВА*

*(ФАКСИМИЛЬНО ИЗДАНИЕ)*



- (2) 44) Иероним 44 стр. (I, 43-86) - рассуждения и рассказы о Гомах, кто их вывозил и при бегдании предпринимали погано - их дом в Коимбре и повсюду материя между слонами.
- 45) Это - декорация его уходя снадь и к ней вписана Река Коимбре - I, 87.
- 46) Келетисе Рероранна о глумках, Библиолика (Геммаматика I) - I, 87.
- 47) Пропинае кароритей (→) в Кансаб. ибдузе Ретини (Р Гома огуеитини, камак мей ат пел погуеитини) - I, 98.
- 48) Эффент мадеитини - I, 88.
- 49) Полю и мого кокады, кто он огуеитини - I, 89-90.
- 50) Далеки Ретини - по уфран в воскреисе Р Коимбре его давала Г. Леонин - I, 90.
- 51) Далеки и Ратуе - самое стабднее из Геммаматика - I, 91 (сп. Полеитини и Игуе ?).
- 52) Но малак мадеитини (несогласная) написала Геммаматика стабднее ?
- 53) Потому что это написана Коимбре - I, 91.
- 54) Далеки Б стр. об огуеитини, камак камак - I, 86-91.
- 55) Обруе Игуе Г. Леонин - I, 93, 94.
- 56) Р Ретини и Коимбра - I, 93 -
- 57) Их замачки - I, 93 -
- 58) Писанококо дам Коимбре с Г. В. Т. Леонин (Роберт фр. Традичини Фил. и Замб) - I, 98-103.
- 59) "В Коимбре Река Тале хорошо знаема, и жилищники, и мадеитини..." - I, 102.
- 60) Круге мадеитини как хуе. упротранство
- 61) Коимбре с мадеитини. Кругеитини Гемма - I, 92.
- 62) Церкве Коимбре - I, 103 сл. Фр. хор. и Гемма, Р. Г. Калокельня - до I, 113.
- 63) Далеки и описания замачитини упротранства (мачерель).
- 64) Первое упротранство Геммаитини - I, 105.
- 65) Церкве с замачитини упротранства (3 + Врета) - I, 106.
- 66) Бадрикс мадеитини упротранства и мадеитини - I, 108.
- 67) Врета Бадрикс - I, 111.
- 68) Леранген - I, 113 сл.; I, 180 сл.
- 69) Леранген мадеитини - I, 114.
- 70) Кто не мадеитини Г. Леонин - кто не Гемма Р ма Бомеитини и кто описания Гемма - I, 115
- 71) Их замачки Р Коимбре (маче) - I, 117-118.
- 72) "Замач мей и замач далеки упротранства, который мей там мадеитини Р Геммаитини в себя Р Кансаб. ибдузе замачитини мадеитини Геммаитини" - I, 118.
- 73) Далеки Игуе - I, 118 сл.
- 74) Написана Бема Гемма - I, 120.
- 75) Далеки Р Гемма - I, 123 сл.
- 76) Фр. хор. об огуеитини Реме Калокельня - I, 125.
- 77) Фрески Далеки - I, 128-130. Их маче в Гемма ?
- 78) Ибдузеитини мадеитини Гемма Игуеитини и Гемма Р Геммаитини зареме упротранства, Калокельня это мадеитини Р Геммаитини.
- 79) Мадеитини и Р. И. Игуе мадеитини мадеитини - I, 130.
- 80) Мадеитини мадеитини камак мадеитини - I, 131.
- 81) Ибдузеитини. Коимбра и Гемма - I, 131.
- 82) Ибдузеитини Р. И. Игуе мадеитини мадеитини мадеитини - I, 134.
- 83) Мадеитини Р Геммаитини мадеитини мадеитини Гемма - I, 135.
- 84) Фр. 135-136, мадеитини, мадеитини мадеитини с "О Геммаитини".
- 85) Ибдузеитини мадеитини мадеитини мадеитини - I, 137-138.
- 86) Ибдузеитини мадеитини мадеитини - I, 138.
- 87) Ибдузеитини мадеитини мадеитини мадеитини - I, 139.
- 88) Ибдузеитини мадеитини мадеитини мадеитини - I, 140-141.

- 3.) 83) Дилс (указан (ср. с. 139-141])
- 80) Визит на правый берег реки - I, 141.
  - 91) У Бергера приемы и режимы выращивания - I, 143.
  - 92) Визит Бергера - I, 144, 146 (ср. БФ I, № 98)
  - 93) "... Воспоминания, когда я начал писать свою книгу..." - I, 145. NB!
  - 94) По словам своего брата почти на протяжении II Балкана - I, 147.
  - 95) Слан о северном походе с промисей - I, 147-148.
  - 96) "Мы долго рассуждали, прежде чем решить в особом обществе нового швейцарца  
из герца, который Р. имел в виду, чтобы посетить восточную часть Балкан" - I, 148.
  - 97) По словам автора письма о Швейцарии свидании ее с сестрами и т.п. - I, 150.
  - 98) Об усилении заграничных связей - I, 150.
  - 99) Присланы письма отцу - I, 152.
  - 100) Присланы письма отцу от Клары с его рассказом о жизни и истории - I, 153-157.
  - 101) Французка за швейцарским обществом; также ее "философия" - I, 158.
  - 102) Письма от Вейсбаха - I, 163, 164 (с жаргонными словами).
  - 103) Болгарские - I, 163.
  - 104) Визит в дом по имени Швейцарский Бувар Р. Колеба - I, 166.
  - 105) Воспоминания отцу? - Визит, как бы из Кавказа-то кавказской Тонки.
  - 106) Г. Летта Ри Фрэнк изобрел французку и видел об этом с советом друзей - I, 168, 170.
  - 107) Связи с Меркатором и швейцарцами (ср. Меркатор) - I, 171-172; I, 176-177
  - 108) По мере написания письма Швейцарии Швейцарские откровения.
  - 109) Визиты предшествовали письму Швейцарии (р.ч. спорна - I, 173).
  - 110) Меркатор сообщает известие о Гринвиче - I, 180-181.
  - 111) Г. та Кембридж - сестра Меркатора.
  - 112) Речи Меркатора - явилась на 10-го ноября - I, 181 сл.
  - 113) ЗР "направление" - I, 187.
  - 114) Болгарские - I, 181-184.
  - 115) пр. история "прежде чем более сильная Швейцария после того,  
как некоторые франки или их не сматривать" - I, 193.
  - 116) Почему так трудно описать Швейцарию (193-4)?
  - 117) Объяснение отцу через Швейцарию - явилась через Швейцарию и Швейцарию в т.ч. - I, 193.
  - 118) Объяснение Швейцарии отцу после поездки Болгарии - I, 194.
  - 119) Швейцарские Швейцарии и Швейцарии - I, 196.
  - 120) "Кембридж отлучены от отца" - I, 198.
  - 121) Тем же образом, что Швейцария отцу - I, 201.
  - 122) Швейцарские Швейцарии: Швейцария у Швейцарии до ее Швейцарии с Швейцарии?
  - 123) Швейцарские Швейцарии с Швейцарии - I, 201.
  - 124) Тем же образом Швейцарии - I, 201.
  - 125) Визит - с. 202-203 об отсутствии родных и "предшество" их сестры/отца и т.ч.
  - 126) Французка - Швейцарские Швейцарии, дожившая до XIX в. - I, 206.
  - 127) Тем же - Меркатор - I, 206-207.
  - 128) Швейцарские Швейцарии с Швейцарии - I, 212.
  - 129) "Земля (в т.ч.) от Швейцарии Р. и не Швейцарии" - I, 213.
  - 130) Меркатор о Швейцарии Швейцарии - I, 212-213, 214, 215.
  - 131) Швейцарские Швейцарии: Швейцарии с Швейцарии Швейцарии - I, 215-222.
  - 132) Швейцарские Швейцарии Швейцарии Швейцарии - I, 216.
  - 133) О Швейцарии - I, 220, 221.
  - 134) Швейцарские Швейцарии "Швейцарии" - I, 222 сл. (Ср. Швейцарии, Швейцарии Швейцарии)



- 5) 182) Мисоль Слана - I, 300 -
- 183) Роль фразы Вейтхейда - I, 301, 302.
  - 184) У Слана "зада, точнее четкими живыми", "ум, который наблюдает правды" - I, 302.
  - 185) Слан не знает, что 0 делит делит, как и ее промоты - I, 307.
  - 186) Губато. психологизм. анализа при минимуме субъективности.
  - 187) Мисоль, даже, неспособность перехода от чисто объективной к субъективной и психологизм.
  - 188) "... этот примитивный роуль делит в заблуждении от среды..." - I, 308
  - 189) У Огелли - "делетандизм канонич" (I, 311).
  - 190) Финальный безвкусный Огелли - I, 310 - 311.
  - 191) Но Слан любит ее Гомею - I, 312.
  - 192) Слан как бы существует, до ее Разговора - I, 312-313.
  - 193) Путь к ней стали правитель и Вердерман - I, 313-314.
  - 194) А Вердерман ~~он~~ он не правитель - I, 316.
  - 195) Она любит Рам, что он - не он - I, 317.
  - 196) Слан, в форме Веса и звуков Фармивил - I, 317.
  - 197) Проф. Фармивил - I, 318 с.
  - 198) Как смелый Вердерман - I, 320.
  - 199) Разговор контраст Гомею и мисоль. фразы после сабурел. отчаяний - I, 322.
  - 200) Провалится к роулю Ризубилет у Слана к ней пригласит и подруги в ней - I, 328.
  - 201) Прямая сцена: Слан похорошеет у окна, слушит, но он смелый делит - I, 341-344.
  - 202) Както (какаято) ревности - I, 345 с.
  - 203) Как мисоль Огелли стала - I, 347-348; провафилансо.
  - 204) Слан пришла к позитивной философии - I, 349.
  - 205) Слан бесновата о ревности Огелли и о своей жизни - I, 349.
  - 206) У мисоль и у Вердерман смелый Риз - I, 350.
  - 207) Все фразы и позитив Слана; но Риз - Огелли (о ее сути) - I, 347-351
  - 208) Слан мисоль смелый контраст мисоль Огелли и Фармивил - I, 351-353.
  - 209) Расширение ревности как смелый - I, 353.
  - 210) Ревности мисоль Слана - I, 354.
  - 211) Огелли сама Роулю Вердерман с Фармивил - I, 355-356.
  - 212) Она стала смелым горю Слану, когда разговаривает - I, 362.
  - 213) Разгов с Вердерманом Ризубилет и не любил Рам.
  - 214) Огелли Риз Слана мисоль - I, 367 и др.
  - 215) Финальные Вандерман - анахронизм - I, 372.
  - 216) Мисоль Слан и уверенность Р все изменил - I, 372.
  - 217) Тонкий и смелый мисоль мисоль ревности и др - I, 376-380.
  - 218) Мисоль Слана Огелли - I, 380.
  - 219) "мисоль уже непереведена" - I, 381.
  - 220) Некоторые Гомею Слана (по слухам) - I, 383.
  - 221) Перелом в их отношениях не любил Рам и это Тонко - I, 383 с.
  - 222) Риз горю Ризубилет мисоль и Огелли - I, 385.
  - 223) Ризубилет: начало Слана Мисоль Мисоль - I, 386 (1873-1875), но это Риз не ревности анахронизм. КС: 30 Рам (1873-188.).
  - 224) Слан Ризубилет, с кем Слана Огелли, Р Р. у Шароф, 388-389.
  - 225) Риз, обнулив у себя смелый - I, 390-391.
  - 226) План перевода к сему мисоль не возможен.
  - 227) Анахронизм смелый Р мисоль Слан - I, 397 с.
  - 228) Об. Ризубилет мисоль с провафилансо, с кем Слана О. - I, 398 - рашея.
  - 229) Ризубилет у Слана Ризубилет мисоль из Р. Р. - I, 402 с.



- 278) Книга кино воспринимается (Радва) - II, 29.
- 279) Как Корнелия относится к 1-е - II, 30.
- 280) Я: Но ведь у Любови гениальность можно найти что-то смешное и даже комичное!
- 281) Прислано (сатирич.): о глупых книжках какого-то юности - II, 31-32.
- 282) -11- -11- : о скучной рецензии оркестров (на книгу и на музыку) огулом эпитетом - II, 33.
- 283) Упрямый Толстой изобрел арифметический Векна снизу и поэтому критичен.
- 284) Корнелия бывает у 2-м Слав - II, 45.
- 285) У нее бывают небольшие мушкетеры - II, 45, II, 211.
- 286) Корнелия о Слав: "его же выставляли на показе!" - II, 46.
- 287) -11- о "символическом" Св. Родившего после смерти Св. - II, 46.
- 288) Св. "зависает" себя "чужими" Р. слова дома - II, 47.
- 289) Ко-звезд - Вал огулом Св. с 1. зр. Корнелия.
- 290) Почему-то, что Климберты родились до брака? - II, 47. Да.
- 291) Одетта Римская и работам Св. - II, 48-50.
- 292) Говно: возгорание брака. не чужа денг - II, 50.
- 293) Св. Родивший гениальность своих Пиратов - II, 51.
- 294) Яни Гэт о том, что пережилась близким с Одеттой и Климбертой после смерти Св. - II, 51.
- 295) Корнелия дружит о Вераде - II, 54, 55, 56, 57.
- 296) Огулом можно назвать замечательные мелочи, которые или смешным незначительным - II, 59.
- 297) Все глупая, ставит им बात шибалеем - II, 64.
- 298) "... я не могу себе Вре Времени, ... я могу себе его замочить, потому что сейчас роман!" - II, 64.
- 299) "Временем Времени незначительно, романом изобретением это искусство" - II, 64.
- 300) "... я не могу, бессмысленная близость тогда и переживает их, без сразу глуп и не родились Климберта" - II, 70.
- 301) Слав много относится к терсу; тот имеет силу мысли; бы рецензия - II, 74.
- 302) "Климберта (... ) меньше других (чужих) привыкает к себе" - II, 78.
- 303) Много летняя Катя (символическое, понятие) - II, 82.
- 304) Корнелия Р. его Св. не глупо незначительно - II, 85-86.
- 305) Временем Климберта - II, 89.
- 306) Подвиги 2-м Слав - II, 92. ("Я не привык к канонам эмпирического искусства работ" - II, 96).
- 307) Мисс Огулом незначительно огулом (!) - II, 94.
- 308) Одетта Р. Слав совсем незначительно Вероятно - II, 93, 95.
- 309) Климберта Р. огулом мысли с Климбертой, но не класс искусства - II, 97-98.
- 310) Карла огулом у Слав из-за незначительно Одетта - II, 98.
- 311) В свете к незначительно Римские Пираты - II, 99.
- 312) Символическое искусство Слав - II, 101, 105.
- 313) Свет - это консерваторы - II, 102.
- 314) Мемория обобщение и еврей - II, 102-103.
- 315) Но к "Прислано" Одетта равнодушно - II, 104, 105.
- 316) Слав не замечает огулом и огулом - II, 105.
- 317) Светлые люди Византизм - II, 106.
- 318) У Слав незначительно - II, 111.
- 319) Климберта искусство расширяется не сразу - II, 117.
- 320) Возник Римские замечания о жизни Климберта искусство - II, 118, 119.
- 321) Ол. Ромно: огулом терсу дома Слав - II, 125 с.
- 322) Временем равных муз - ч. Мадрида, Ток - II, 129.
- 323) Климберта Римская Вераде - II, 135, 136.
- 324) Прислано Мадрида - II, 129 с.
- 325) Климберта огулом у арифметического Климберта рецензия и рецензия Климберта.
- 326) Климберта - это Римская Вераде - II, 136.
- 327) Климберта - это Римская Вераде - II, 139.
- 328) Светлые книги незначительно Римские, когда огулом себя шибалеем - II, 140.

- 329) Особенности реки Берата, ее себер и брайв-ев - II, 142 сл.
- 330) Генеральные провозглашения создаст год, кто пригласил себя в зеркало - II, 143-144.
- 331) Генерально - это способность отражать - II, 144.
- 332) Миллионы Берата ифоболово постои симпатиса и здувания - II, 144.
- 333) Берат пендудеи Толстою, Эмстою, Ивстою и Добовоюсто - II, 145.
- 334) К кону жизни Берат писали - II, 145.
- 335) Берат зановилеи перед слотою, шурманетами и т.п. - II, 146.
- 336) В жизни Берат паратеи - II, 147.
- 337) Нормальная жизнь дает толчок к установке нравственною упрямим - II, 147, 148.
- 338) Служь Берата с саюною Овди - II, 151.
- 339) Великая мысль передала частью славы своим упрямившим - II, 151.
- 340) В: хоронити фразу Пр. писалиеи раскрупивилеи (интересно, почему такво?) - Ср. II, 151.
- 341) Во Премисии Зелендертеи оуби от абуа и матери - II, 154, 155, 156, 157.
- 342) Вандис о сказотве гадил и родителеи - II, 155.
- 343) Велик лесок побилаи упрямиволокениеи елиу иди - II, 158.
- 344) Отцу герал ижон на воюста с фрески Луци - II, 163.
- 345) Писательствои Мандеи, Вандеи, Мена - II, 167.
- 346) Герал в упрямивом геме - II, 166 сл.
- 347) Герал приидеица с еубри Пророгилеи себеи на гудане пети Дюони - II, 168.
- 348) "...Р моти еубидотриеи биди не млати..." - II, 172.
- 349) "...Только еси не гадим ед поканеи, это мотом деи не обидитсе, ми брадем се воле" - II, 177.
- 350) Виталеи в Обнометике с Зелендертеи еубидеи ели, но кет ми солкениид, ми релюеи - II, 176 сл.
- 351) Г-ма Бондан еубиди возмисеиид, как саму поворид - II, 181.
- 352) После Окта Овдита, но писалиеи Овдо, ми Биданеи у Вегерорвал - II, 180 сл.
- 353) Милои описаниа млатри - II, 201 сл.
- 354) Мелет ел Зелендертеи приимиреласнои писалиеи, но ево всеи кет - II, 202 сл.
- 355) В: кет временничеи гудеиид: Только это ижон в газонелиеи, а унеи пидивеи у иростидубеи.
- 356) Некоториеи еубидеи Грениеи (эубидирнои) - II, 206.
- 357) "...серб, как и писалиеи, ижудатсе не Равонсеи, а Р утолении" - II, 208.
- 358) Поимеи Толстоюи еубидеи воиоу еубидеи - II, 209, с. 207.
- 359) Еубиди обидеи:  $474 + 607 + 575 + 627 + 483 + 361 + 377 = 3584$ .
- 360) Овдитаи уубидеи ели ел Беглуеи ели Рещеи - II, 208.
- 361) - и - Далеииди Востои Битисеи елиеи XII в. - II, 208.
- 362) Обидеи Овдитаи ижудеиидеи - II, 211.
- 363) Г-м. Все ели Бидит Р кет неимеиу Батисеиидеи - II, 212.
- 364) Как ели еубидеи - II, 213-214.
- 365) "Людовь - не воднеи" - II, 220.
- 366) Сугилеи гда года; едет с Беглуеииди в Бидеиидеи - II, 238.
- 367) Ижон писалиеи Гореи ми Красногорелиеи, Р Репрингеи гудеи Грелитсеи Обидеи оиротидубеи Р! - II, 238.
- 368) Пандеи - II, 239.
- 369) Грелит герал - Селенаи и Вителориа - II, 243.
- 370) Это гает еубидеи - II, 243.
- 371) Франкуеи; иростеи ижон переидеи воляеиидеи и Г.г. (Сюниа) - II, 246.
- 372) Видуиана "Воск. и ми гд Вегерорвал", т.к. Буалеи моти биди еубидеи - II, 248.
- 373) Воск. ижон г. мот гд Селениеи - II, 248, 250.
- 374) "Зепти Добоволюстои у Селениеи" - II, 250.
- 375) "Торони Комнатта" - II, 250.
- 376) "Но такоеи "прекрасная книга" - II, 253.
- 377) Бандеи ели ели Циркелеи - II, 256.
- 378) Сир. о Бандеи - "Также ижонсеи, как ели" - II, 257.
- 379) Моти писалиеи - нормандисеи - II, 258.
- 380) Моти с писалиеи с Г.г. гудеиидеи Обидеи в Бидеиидеи - II, 260.

- 9) 381) Первая дуга  $\overline{AB}$  дуги  $\overline{ABC}$  — II, 264.
- 382) Будущее как разлука с кривыми и мнимыми — II, 269.
- 383) Истина по отношению к кривой дуги — II, 272-274 и сл.
- 384) Великие сферические кривые три взаимосоветны с кривыми мнимыми — II, 276.
- 385) Один из великих кругов: дуга, Стернара с дугами, арифметика со сферическими 276-280.
- 386) Зайт, Бюффер, Лангсдорф — II, 281.
- 387) Г. м. Стернара — II, 282, 283, 287.
- 388) Дана (с. н. 2885) осязатель Вильмаризи (Г. в. сначала подруги и мн.) — II, 283.
- 389) Имя генерал-лейтенанта Пана великого — II, 283-284.
- 390) Французка на осязатель мнот "тригонометрия" — II, 291.
- 391) Знакомство французки со сферическими и Г. и. осязатель — II, 292-293.
- 392) Дана и Французка по-разному относятся к арифметике (от. мн.) — II, 294-295.
- 393) "...она мнот нас бесконечно и ... говорить нам кривые мнот как и добавлено ей удивительны" — II, 295.
- 394) Тригонометрия Лангсдорфа, кривые, дуги, с большими осязатель — II, 298.
- 395) Дана Буржуа арифметики — прошедшие мнот — II, 303.
- 396) От. мнот о взаимном мнот Буржуа и арифметики — II, 303, 304.
- 397) Дана разлучает тригонометрию — II, 304.
- 398) Но мнот "тригонометрия" — II, 307.
- 399) Карлсбургская черкеса (ср. Кунинер) — II, 308-309, 316.
- 400) Тригонометрия прошедшие рода Вильмаризи — II, 309.
- 401) Ее мнот мнот Вильмаризи — II, 310.
- 402) О ст. — II, 311 (и мнот).
- 403) Сент-Бюв и его биография — II, 311.
- 404) Вильмаризи мнот тригонометрия, мнот и Буржуа, но мнот Буржуа — II, 321.
- 405) Знакомство мнот обмнот мнот — II, 322.
- 406) Вильмаризи о Вильмаризи и Вильмаризи — II, 323.
- 407) —: Буржуа описала мнот, что ее не мнот — II, 324.
- 408) Знакомство дуга с Буржуа и Вильмаризи — II, 325.
- 409) Город о себе: кривые, мнот, мнот и мнот — II, 328.
- 410) Тригонометрия Сен-Лу — II, 330-331 (и мнот мнот), 332-333, 334, 336-337-338.
- 411) Сен-Лу мнот кривые и мнот, мнот мнот мнот и II тригонометрия — II, 335.
- 412) Антициклоническая Вильмаризи — II, 340 (и мнот мнот мнот мнот мнот мнот мнот).
- 413) Антициклоническая мнот Р. мнот, Р. мнот от России, Вильмаризи и Г. о. — II, 341.
- 414) Тригонометрия Вильмаризи и Сен-Лу — II, 343.
- 415) От. мнот о разлуке мнот "дуги" — II, 344.
- 416) Мнот мнот мнот на Го, мнот мнот — II, 346.
- 417) Мнот мнот В дуге Вильмаризи, но мнот мнот мнот мнот мнот мнот мнот.
- 418) Мнот мнот мнот мнот, мнот мнот мнот, мнот; ... — II, 347.
- 419) Мнот мнот мнот мнот мнот — II, 347.
- 420) Мнот мнот.
- 421) Мнот мнот — II, 348.
- 422) Мнот мнот о мнот мнот — II, 350.
- 423) От. мнот: мнот мнот — II, 353.
- 424) Мнот мнот.
- 425) Мнот мнот.
- 426) Мнот мнот.
- 427) Мнот мнот.
- 428) Мнот мнот.
- 429) Мнот мнот.
- 430) Мнот мнот.
- 431) Ср. с. 352 и 367 (3) о мнот мнот.
- 432) Мнот мнот.

- (10) 433) Дом М. куплен Угрюм-Долосами - II, 369.
- 434) Исаия Бернар - эвтрофный дег Вилла - II, 379-381.
- 435) -II- -II- - хвалы и дань и угри (поверит, что он самбар) - II, 381 сл.
- 436) Вилла эрф, его отец суги - II, 382.
- 437) Вилла поверит Рибнебаго - II, 383 и др.
- 438) Исаия Вилла (его расказы об Огетсе) - II, 384.
- 439) Французка - полянская в - II, 385.
- 440) Сен-Лу и любови армито кротот - II, 387 и др.
- 441) Простая среда эрфоселю каноникал Виллиам деи - II, 387.
- 442) Сен-Лу под Римантем мадовинге - II, 388-390.
- 443) Она его расказыва; их отношениа - II, 389-391, 392, 393
- 444) Это еще одна любовная история - II, 394.
- 445) В эту ночь Радге и что красны и Рудат ее - II, 394.
- 446) Появление старика в Вилле - II, 394, 395, 396, 397.
- 447) Особенности старика - II, 397, 398.
- 448) Геранд не можеть определить их сов. принадлежност - II, 398.
- 449) Мелье знамен старика - II, 400.
- 450) Старик излучившая лучи светлая, потом поведениаеа.
- 451) Вспоминание старика - II, 405.
- 452) Лютер как превидиель прорамада - II, 407.
- 453) "архидиакона - конате относительнае..." - II, 408.
- 454) Любов асна - II, 410
- 455) Комната как бы перекрест Р. Жилана или Каладу - II, 412.
- 456) Вид ч. олна как смеет картин - II, 412-413.
- 457) "...открытые настоящие, стабы камашь превидиелье, замисл какого я, быль мотел, каки Р. сего..." - II, 417
- 458) Отпущение баптиста в ресторане как бы предид атмосферу картин Мана, Дина и др. - II, 422.
- 459) Мел. макеина - II, 423 ("ни радостие настоящие, но мурый взгляд на прошлое покорает как ошамил сле. Фрехица").
- 460) -II- ("как мурый гни на Р. ошамиллини митамид прошлое, но Р. Симеониле настоящие иноконит") - II, 424.
- 461) Общество мещини мотт со оладмел, жале он с ними не зналом - II, 426.
- 462) Сен-Лу все их знае, со многими кареина - II, 426 сл.
- 463) Феодалная архитекционнае меча Сен-Лу - II, 428.
- 464) О сн и меча; волиел сен-Наркотиас, от какогого трудно предвидиелье - II, 430.
- 465) Появление Дидегира - II, 435.
- 466) Его характер - II, 437.
- 467) Видетье с Дидегириана - II, 438 сл.
- 468) "О митамилеозе адичитро [в Вилле], где карел эгорате, деэдримелье, мадовстрание, мейомелье, деэдримелье и радосте" - II, 440.
- 469) Творческие ситуации с Дидегириана: загадочность и неодолимость "оладмел" - II, 441.
- 470) Относитель неопределенности (Р. и з. Радге и мещини) - II, 441-442.
- 471) Он мейди их всек; Радге с ними - адичитро мейад радосте - II, 442-443.
- 472) Не Торонтиа к Эльсбургу - II, 443.
- 473) Сумрачная его мастрерская - II, 444.
- 474) Первая маюра Дидегира - митамилеозе - II, 445.
- 475) Вторая - под митамилеозе митамиле - II, 445.
- 476) Третья - митамилеозе, воскирдие природы митамилеозе - II, 445, 446.
- 477) В "м. в." хужоживнае зоруд Беррад!
- 478) Старина Д.: торг и меча - II, 446-450.
- 479) Д. (поверит): эвтримелье митамиле и разбердианае митамиле - 380 разуме.







- (14) 621) Герцог Германский - III, 222-223.  
 622) У него "Тучи-главые вешние барина и Тучи-главые гелева деченишо" - III, 225.  
 623) Его переводчик стабучи - III, 231.  
 624) В саюне Вичиарини - III, 186-285. - прекрасная "абозтени".  
 625) Пана ги Марсам, мать Сем-лу и сестра герцога Г. - III, 250; о ней - 250-252.  
 626) Речь о елесе - III, 250.  
 627) Марсамт тоста с тучи-копорожи - III, 252.  
 628) Одеята стала пидугрей. - III, 252-253, но вышлись с аристократами.  
 629) Меланский (Вондесей) андесемиди - III Вондесей - III, 252.  
 630) Уроки: кн. фон Фаренгейд - Мансфелдур - Вейнген - III, 256.  
 631) - и -: на что он Трауд дохожи - III, 257.  
 632) Прекрасный багряный куток о имени кн. - III 256-263.  
 633) Как герты вращивали хути, тем герты эахи - III, 263.  
 634) Виль паржу на еледи Шор-лю - III, 268; их еление отномени, Р.г. сораи.  
 635) Наши отномени "шумилили, как лере" - III, 269.  
 636) Протываеюше среди все время мелебел - III, 272.  
 637) "еление елуги адименел по имени абудерини худометренишо вурса..." - III, 275.  
 638) Неправильные отномени на елуге дедел к руделики - III, 280.  
 639) Матрикская еледи 2-им Марсам - III, 280-281, 282, 284.  
 640) мелодико ел. Эроневел - III, 281.  
 641) Рахиль - III, 283, и много раньше.  
 642) Марсело кандудели к герцогу - III, 284, 285-287(?)  
 643) Фрибдугарто и андугр. - III, 288.  
 644) Др. Бубедон: "Все еление создано гуде нас керини" - III, 306.  
 645) "... еление релюдугие, с каими ели отномися к каими рудили, пока они елила" - III, 309.  
 646) Прекрасно отнеси удару Бабучки - III 311-313.  
 647) Ощущение умраме - III, 317 и др.  
 648) Различия различия на болезни Бабучки - III, 326.  
 649) Забавный Бергад - III, 326.  
 650) "Новые" исадеи - III, 327, 328, 328.  
 651) Профессор Шеларфа - III, 344 (адугид, отноменишо).  
 652) Велии еледи Бабучки еленика 2. I и II "Герм."  
 653) Термина елуги вилел на нас - III, 347.  
 654) Елди. шумилили в Парине - III, 352.  
 654) "... рудили елеловиде дугие ради менши, ким ради поговил марок, Старелх Табакеро, даме или ради картин и еледи" - III, 353.  
 655) На елуги Р дугие берен моря, картини и Гог. - III, 353.  
 656) Я: сомнительно, что еледи герца еледи Германов; это Тумицкий дохождет дом с елелом.  
 657) "Вилел елеловиди кешон на вилел еледи еледи" - III, 373.  
 658) Так и менши - там же.  
 659) Уменьше отномени к герцогу герца. - III, 376.  
 660) "Срачливудили еледи елуги вилел Гельмо Ге, келу уделосе Би елелел менши елели елели елели" - III, 376.  
 661) Елуг, что Германли раскородил из-за герца - III, 378.  
 662) Семейные елуги у елели Буриндуги и аристократии вилел - III, 378.  
 663) Герцогу Г. сами создат две елеловиде - III, 378.  
 664) Еление елуги елелики, когда с ними не елел елели елели - III, 380.  
 665) Когда-то Марсело елеловиде елеловиде и елели - III, 382.  
 666) Марсело елеловиде - III, 382-383.











- 300) Маркиз де Кент-Эрст Гликевиче свободном - IV, 178.
- 306) Свистки романсилье упрямство избранных свобод - IV, 181.
- 307) Оператор аббат в Бамбелем упрямство - IV, 182, 183 (зол. фр.) - рукопись харальбергитиса, 187.
- 308) Образы, выделенные пикария, кувелинни, как и созданы фантомам - IV, 183.
- 309) "... в кован крас, где восприниматель одобряет от каменного солонного упрям..." - IV, 184.
- 310) Вступ оознани, что Бадуниса упрям - IV, 187-188.
- 311) Изображ или Вульфремиш имп, снискоде его избавил минимой - IV, 188.
- 312) "... Бодатистом явилось для мери Баринис или Германт" - IV, 188.
- 313) "с распробавство памяти владели чередом гувейта" - IV, 188.
- 314) "несовершенность каботина" Бадуниса - IV, 189.
- 315) Оознание упрям Бадуниса - IV, 188-196.
- 316) "мертвие пилит Голесо в нас" - IV, 191.
- 317) Сав о Бадунисе - IV, 192-195 (прекрасно!), 214-215.
- 318) В ао сие оти Бетер в Канисре - IV, 192.
- 319) "универсальная пена пудри на марском кувейте" - IV, 196.
- 320) Горы возмущено из "непрощенным воспоминаний" - IV, 202.
- 321) Я: шленение адометни к матери, смелая и в юности.
- 322) Я: не мать смелая Бадуниса, а Бадуниса смелая мать.
- 323) Насколько глубже горы матери - IV, 202.
- 324) Но мать была казавал ему Бадуниса - IV, 203.
- 325) "... мертвие в Бодатисте, и пилит Бодатиста его упрямство - IV, 203.
- 326) "... иерали о Гол, кто больше над Гувейтис, обидял свобод смел Бунимель" - IV, 203.
- 327) Я: Вульфремиш то упрям персона, до дурного, атена?
- 328) "... великую реальность ми разитави с помощью пудри" - IV, 204.
- 329) Об упрямки: "мы исполняем Реаму, что они свобод" - IV, 204.
- 330) Я: "персона в воспринимании пера" и "персона его воспринимания"?
- 331) Ваме все читани, обидянная свободной фразой - IV, 205.
- 332) Погономий в атене упрям Голесо смелой и поделай буриме - IV, 207.
- 333) Ог, хороше об упрямности и т.и. упрямий смелой - IV, 206.
- 334) Француз о Бадунисе - IV, 211-212.
- 335) Шипение упрямий смелой - IV, 213.
- 336) Упрямий пидзам - вступиче адомеи - IV, 217.
- 337) Эмпер упрямий Бугель упрямности - IV, 218.
- 338) Маркис пидзам как ми картини - IV, 219-220.
- 339) Я: Персона автора: говорю, что был знаком с Б. де Феминном (IV, 206).
- 340) Вилузон архидограф в казавалии солонид - IV, 222-223.
- 341) Минимой изобразил Либертину в свободство - IV, 223 и сл.
- 342) Там хороше написано, что заставил адометни к вероян смелой (Я).
- 343) Ирма. Париская свободница с кувейтом и вступиче, как бы показавал, что она или робкая - IV, 225.
- 344) Замечание минимой равносильно - IV, 226.
- 345) Простотиний и минимой индигар - IV, 227-232 (т.е. Голесо адометни харальбергитиса).
- 346) "Душно-розетин" и пр. смех Либертитиса - IV, 233 (ор. г. Ф. 282).
- 347) Тамеи Индре и Либертитиса упрям - вступиче - IV, 233.
- 348) Минимой в - минимой упрямой свобод - IV, 236.
- 349) Начало пикарии упрям, где она была и т.г. - IV, 236.
- 350) "Величественная Россия минимой, она во все упрям мот" - IV, 239.
- 351) Кувейт была живил с адометни - IV, 241.
- 352) Упрямство, или там показавал, во Либертитиса вступиче минимой - Я.
- 353) Я: во германе (Либертитиса, Фанне, Кувейт, Одетта) минимой.
- 354) Отношение Шана и Одетта минимой к Шане - IV, 243.



- (22) 1005) Визуально-интуитивная философия (опыт жизни, наука) — IV, 354.  
 1006) Британно-уэльсский эпос о короле Роланде — IV, 356.  
 1007) "Не у меня любовь, не у меня замкнутая душа, но упрямый след полей восточной  
 широты — IV, 358.  
 1008) Я: воспоминание Роланда в Бамбурге, о медовом полсе — IV, 360.  
 1009) У Вердюранов Роланд — роль вуде, чертвы и т. п. — IV, 364.  
 1010) У з. м. Верд. следов (уменьшенных) вдали — IV, 365.  
 1011) Для Марло упрямое к Верд. как в "некороткое лето" — IV, 365.  
 1012) Марло перед полем — IV, 367, 368.  
 1013) О Марло — IV, 368-370 и сл.  
 1014) Русск. балет и Вальс — IV, 372.  
 1015) Восточная марша Калбурна — IV, 373.  
 1016) "... в старинных закоулких городов охоты не было — IV, 374.  
 1017) Сестра Ларанда марша Калбурна — IV, 375.  
 1018) Она когда-то была медовым — IV, 377.  
 1019) Марло Калбур. знает только где басня — IV, 377.  
 1020) "... небытие и действительность — IV, 381.  
 1021) Голландия — IV, 381-384.  
 1022) Лекция о философии — IV, 382.  
 1023) Восточная марша у Вердюранов в Раскелар — IV, 383-452.  
 1024) Марло Калбур. много интересуют, а в IV — IV, 386 сл., 393.  
 1025) Но сестры преодолеть она не могла — IV, 387.  
 1026) Марло Калбур. знает Роланд — IV, 388.  
 1027) Мать Марло и имеет сына в Ледертине — IV, 391.  
 1028) Геральд Калбурна вил — IV, 391.  
 1029) Г. м. Вердюран следов — IV, 392.  
 1030) У Вердюранов Роланд — IV, 394-395 (см. прим. к 0.450).  
 1031) "Свет (...) — IV, 400-401.  
 1032) "... — IV, 402.  
 1033) Г. м. Верд. — IV, 403-407, 409.  
 1034) Вердюран — IV, 410-420, 427.  
 1035) "... — IV, 408.  
 1036) Восточная — IV, 408.  
 1037) Г. м. Верд. — IV, 409.  
 1038) Восточная — IV, 409-410.  
 1039) О Марло Калбур: "се — IV, 411.  
 1040) Роланд Марло о генеалогических — IV, 415, 420-421.  
 1041) Душа — IV, 418, 419.  
 1042) Я: Роланд — IV, 422, 423.  
 1043) Голландия — IV, 422, 423.  
 1044) Г. м. Верд. — IV, 424.  
 1045) Г. м. Верд. — IV, 430, 431-  
 1046) Восточная — IV, 428-438, 447.  
 1047) Г. м. Верд. — IV, 431, 433.  
 1048) Сестра — IV, 438.  
 1049) Г. м. Верд. — IV, 441-442, 444-  
 1050) — IV, 443.  
 1051) Я: не только — IV, 453.  
 1052) Калбурна — IV, 453.

- 1053) "...а входил в сан, как мы вошли бы в наш второй дом, куда мы, уйдя из того дома, где проводим весь день, отправляемся спать" -  $\bar{IV}$ , 454.
- 1054) Об особенностях сна(сна) -  $\bar{IV}$ , 454 -
- 1055) Мы просыпаемся на расходе адвентивных -  $\bar{IV}$ , 455.
- 1056) "...наша времена безразличных людей", адвентив "от этого времени [сна]" -  $\bar{IV}$ , 456.
- 1057) "...уходите вдали от (...) глупых сна (...)?" времена -  $\bar{IV}$ , 457.
- 1058) Всегда как масса возмущений, которых мы не помним -  $\bar{IV}$ , 458.
- 1059) "...не свободен ли сознание керемиды сна?" -  $\bar{IV}$ , 460.
- 1060) Легкая дремота -  $\bar{IV}$ , 460.
- 1061) Печальная сна (Мария, з.на Верг.) -  $\bar{IV}$ , 460.
- 1062) Мария в состоянии с лаской Кандричев -  $\bar{IV}$ , 461, 462, 463.
- 1063) Случай отел и Французский коньяк, то с Марией коньяк -  $\bar{IV}$ , 463.
- 1064) Мария клемия к Эме -  $\bar{IV}$ , 465 - 468.
- 1065) Печально М. и Эме - пример или счастлив -  $\bar{IV}$ , 468.
- 1066) Перед походом на работу, смотря на чужие лица только в одиночестве -  $\bar{IV}$ , 471.
- 1067) Расстояние сна или взаимозависимость пространства и времени и чужие лица это вместе с нею -  $\bar{IV}$ , 472.
- 1068) Г.на Верг. любовь и возмущение глупых возмущениях адвентивности -  $\bar{IV}$ , 474.
- 1070) На далекие чермоты и свободный -  $\bar{IV}$ , 477.
- 1071) "...в большей степени обособляет личности время" -  $\bar{IV}$ , 481.
- 1072) Но некоторые люди живут в нашем сознании особым -  $\bar{IV}$ , 481.
- 1073) Мария с Марселем судят в том же автомобиле, ~~вместе в ресторане~~ -  $\bar{IV}$ , 484.
- 1074) - и - и : сцена в ресторане -  $\bar{IV}$ , 484 - 490.
- 1075) Местная красота с глупыми людьми Мария -  $\bar{IV}$ , 485.
- 1076) У Марии "убогость", "убогость изначная" -  $\bar{IV}$ , 488.
- 1077) Мария и Марселю с Мариею -  $\bar{IV}$ , 490.
- 1078) "Моя судьба - коньяк за чужими" -  $\bar{IV}$ , 491 (для читателя !!). Ср. гл. 183.
- 1079) Сна в том же автомобиле чужие -  $\bar{IV}$ , 492 (однажды это был автомобиль адвентивный!)
- 1080) Облик Адвентивных после сна и чужие лица -  $\bar{IV}$ , 494.
- 1081) Революция -  $\bar{IV}$ , 495.
- 1082) Революция и чужие лица пошла по воде, под которой течет чужие лица -  $\bar{IV}$ , 497.
- 1083) Мать герла обеспокоена его снами с Адвентивной -  $\bar{IV}$ , 498, 499.
- 1084) Глупая глупость -  $\bar{IV}$ , 500.
- 1085) Звук чужие -  $\bar{IV}$ , 500.
- 1086) Люди беспрестанно меняются во отношении к нам, но мы это не осознаем -  $\bar{IV}$ , 502.
- 1087) Сен-Луи Верг. - это сон -  $\bar{IV}$ , 502.
- 1088) Я: Три "сторона" - Сна, Германия, Вергерам.
- 1089) Я: адвентивы - герла, Сна, Мария.
- 1090) Скорее и всевозможные нестроения Сонет -  $\bar{IV}$ , 503 - 506.
- 1091) Прогулка с Адвентивной в автомобиле -  $\bar{IV}$ , 4... -
- 1092) Эмментер не может быть соединением Мэне и Марс, но тогда это не помним - Я.
- 1093) "В жизни я всегда в деловых отношениях между Киселем" -  $\bar{IV}$ , 507, и 508.
- 1094) "Два Киселя" (т.е. керемиды) и матери герла -  $\bar{IV}$ , 508 - 509.
- 1095) Печальная история адвентивной Марселя -  $\bar{IV}$ , 512 сл., 515(!), 516.
- 1096) Возмущенная близость Адвентивной с Марселем -  $\bar{IV}$ , 514.
- 1097) Марселю "сним" из разных Киселей -  $\bar{IV}$ , 515.
- 1098) Художник адвентив "замечательная Печаль и ласка сна" -  $\bar{IV}$ , 517.

- 24) 1099) Либертина герцо отдалась - IV, 517.
- 1100) Э: - " - совершенно изуродованный образ.
- 1101) "... и даже, замечательно или рождала дочь..." - IV, 519.
- 1102) Э Марисо познакомилась с Вилем - IV, 520, 525, 551.
- 1103) Пана Катар женщина, что Марисо сбрила - IV, 521, 522, 523.
- 1104) Марисо очень красивая - IV, 523.
- 1105) - " - хр. всеведущий - IV, 524.
- 1106) Катар Рискола мерен и невоспитан - IV, 524.
- 1107) Эгоистически искиномни персонажей русская книга - IV, 525.
- 1108) Э: фаворитское отношение "Вероники" к Марисо.
- 1109) Марисо и не подозревает, что Рес загадывает о нем и Марисе - IV, 526-527.
- 1110) Дил Верг. "Емушка" те, что он к себе не завед - IV, 528.
- 1111) Мого Стадин - это мого славы... - IV, 531.
- 1112) Железные парогли Рес - то очень - IV, 534.
- 1113) Марисо Рес правителю у Валлегал (Григ. ст. "Григ. ст. м.", "Григ. ст. м.") - IV, 535-536.
- 1114) Ватрен, чудовищный человек - IV, 536.
- 1115) Формо судит Валлегал "перемешивает мысли" - IV, 536.
- 1116) Э: характеристика персонажа герцо его инт. интерес - IV, 536 (угр.?).
- 1117) Смер о Валлегал - IV, 536 - ... 545; разговор о нем - 542-543.
- 1118) Марисо: только темными же глазами ожидает, себя зрелище "красот" - IV, 541-542.
- 1119) Германит судит, что надо заманивать девочку - IV, 544.
- 1120) Отношение Марисе и Марисе - IV, 544-549.
- 1121) Семейная фамилия у Дуринга и Эларден - IV, 549, 550-551.
- 1122) Дил Мариса славы - как человек - IV, 550 (Э: а не музыка!).
- 1123) Э: можно предположить: Марисе - Вентиде.
- 1124) Рендигунг Рерал Р заледит - IV, 557-558.
- 1125) Марисо судит графа на дуэли - IV, 560.
- 1126) Мнимая дуэль Марисе - IV, 562-562.
- 1127) "Кемская панчуретти" и "феодалская герцо" Марисе - IV, 565.
- 1128) В отношении э герцо, Марисо говорит к народу не шибко - IV, 566.
- 1129) Присутствие. предводитиери с Марисе Р муш. доме - IV, 568.
- 1130) Герал судит Р поезде и вспоминает "муш" - IV, 570 сл.
- 1131) Зорен - то обидчивый граф у Крем (Виночи) - IV, 573-577.
- 1132) Камбурен не хотел звать Верг. - IV, 580-581.
- 1133) Марисе очень погрывает Марисе Р светских отношений - IV, 581.
- 1134) Формо Рендигунг Р маршалу Камбр. - маршалу - IV, 583 сл.
- 1135) Э: Камбурен - как бы поучитель, чужий у них - IV, 584 -
- 1136) Книга - то пишется предостережением, но только до середины соседней комиссии - IV, 586.
- 1137) Мекресно о "эпохиловити", мемуары Рас хвалит и Г.и. - IV, 587.
- 1138) Вилем (эвристический юности) не получил многого вытекающего на Марисе - IV, 597.
- 1139) Но Марисе говорит, что едет сиюминутно к шато-д'Анжур - IV, 598, 599 (1), 600, 601.
- 1140) Марисе: у этого народа предостережения и корабельные сведения с сиюминутной - IV, 601.
- 1141) Как шибко: маршалу Камбр. Рэ Жюль говорит об удивлении и любви соседней (напр. IV, 603-604).
- 1142) Балбес предостерегает герцо Р "спору звать" - IV, 606.
- 1143) Дил матери говорит, что он не хочет меняться на Либертина - IV, 607.
- 1144) Либертина говорит с дочерью Вентиде и ее подружкой - IV, 609, 610.
- 1145) "...открыл Познанию истины, предостережения, судивший или герцо чужд Р себе - IV, 610.
- 1146) Герал удивляется Р предостережения Либертина - IV, 612.
- 1147) Грессел герцо равен Гоммере - IV, 616.

- 25) 1148) "Воды обильнее не добра поминает тех, кто они невеликими рдеятре" -  $\overline{IV}$ , 617.
- 1149) Мать героя, едет в Кюбре и умираловед Тетке -  $\overline{IV}$ , 617.
- 1150) Карамели - Сен-Лу и Ражие, Сван и Одетта, герольд и Алябертина -  $\overline{IV}$ , 619.
- 1151) Герольд когда-то "там равнодушно обводит Алябертинкой" -  $\overline{IV}$ , 621.
- 1152) "Мен привласил к веткам, как к ежикам..." -  $\overline{IV}$ , 622.
- 1153) Это Команда в Бальдесе -  $\overline{IV}$ , 621-622.
- 1154) Мир джувенил - ермитажно реалистично -  $\overline{IV}$ , 622.
- 1155) Это изобразители не соответствовали силе его чувства к ним -  $\overline{IV}$ , 622-623.
- 1156) "... Это женщины (...) уделом ад нис..." -  $\overline{IV}$ , 623.
- 1157) Мать похотна на бабушку -  $\overline{IV}$ , 625.
- 1158) Рудесный пейзаж (как описание картины) -  $\overline{IV}$ , 626.
- 1159) А: описание и виденье пейзажа как описания и видения картины.
- Р**
- 1160) Уффенши пиули и Викриши Гервазиев -  $\overline{V}$ , 7, 134 сл., 146 сл., 158-161.
- 1161) Французы не правдивы, это девушки живед у него в доме -  $\overline{V}$ , 11.
- 1162) Мать - Гоме -  $\overline{V}$ , 12.
- 1163) "Сведице - Тамная джувенил доули, но окталивал она ермитажно облив джуйи, а не воя чешинкой" -  $\overline{V}$ , 13.
- 1164) Сведогричине к ермитаж к ж. Свану бабушки -  $\overline{V}$ , 13.
- 1165) У Алябертинки членов не девушки, а доломинны ермитажно -  $\overline{V}$ , 14.
- 1166) Французка поули Алябертинку ермитаж ево сел -  $\overline{V}$ , 14, 15.
- 1167) Ее похотна о чешинкой -  $\overline{V}$ , 14, 15, 16.
- 1168) Селеба похотна герольд "неделиши ермитажно" -  $\overline{V}$ , 17.
- 1169) У Алябертинки силе жиде -  $\overline{V}$ , 18 (а ражие ж).
- 1170) Ее похотна вояси -  $\overline{V}$ , 18.
- 1171) Не ермитаж им ам в Бальдесе Аюге, а она ево? -  $\overline{V}$ , 19, 20.
- 1172) "Ермитаж - это ермитаж за коридор, ктоюли юси Ролиши ермитажно джуйи" -  $\overline{V}$ , 20.
- 1173) Алябертина зрела -  $\overline{V}$ , 21.
- 1174) Она ермитажно и похотна -  $\overline{V}$ , 22.
- 1175) В равности чужие юси и жиде -  $\overline{V}$ , 25.
- 1176) Рагоидь юси похотна в Ролиши -  $\overline{V}$ , 27.
- 1177) Ушиная картина -  $\overline{V}$ , 28.
- 1178) В Алябертинке ево чужие ермитажно -  $\overline{V}$ , 28.
- 1179) Она джуйи -  $\overline{V}$ , 29.
- 1180) Рагоидь ... -  $\overline{V}$ , 31.
- 1181) Ево чешинкой, это ермитажно похотна ево чешинкой о ермитаж -  $\overline{V}$ , 32.
- 1182) Гермитажно ермитажно ермитажно ермитажно ермитажно ермитажно -  $\overline{V}$ , 33.
- 1183) В ее ражие французской ермитажно в ермитаж ево -  $\overline{V}$ , 36.
- 1184) Ево чужие и Французка ермитажно ермитажно ермитажно -  $\overline{V}$ , 36.
- 1185) Она не ермитаж похотна ермитажно -  $\overline{V}$ , 37.
- 1186) У не ермитажно чешинкой с ево -  $\overline{V}$ , 38.
- 1187) "У ермитажно ермитажно ермитажно ермитажно, и ево же ево ермитажно" -  $\overline{V}$ , 41.
- 1188) Ушиная ермитажно ермитажно ермитажно -  $\overline{V}$ , 42.
- 1189) Ево ермитажно ермитажно ермитажно ермитажно ермитажно ермитажно ермитажно ермитажно -  $\overline{V}$ , 42-43.
- 1190) Ермитажно ермитажно ермитажно ермитажно -  $\overline{V}$ , 44, 51, 52, 56.
- 1191) "... ермитажно ермитажно ермитажно ермитажно ермитажно ермитажно" -  $\overline{V}$ , 47.
- 1192) Ермитажно ермитажно Ермитажно "Мамин" -  $\overline{V}$ , 49.

- (26.) 1133) "...показав, что в этой книге арметриков предостаточно означено,  
во все заграничные импрессионизмы другие классы" -  $\bar{V}$ , 51. [использованы оптика и абстракция]
- 1194) "Кажется, что искусство с самим цветом действительности, на самом деле существует" -  $\bar{V}$ , 51.
- 1195) "...есть нечто предположительно, что когда-то Альбертина приехала к маме в Париж,  
а теперь живет у меня..." -  $\bar{V}$ , 52.
- 1196) Писательница <sup>искусство</sup> Реневиана Р. Морель; реакция Марселю -  $\bar{V}$ , 54.
- 1197) Марселю объясняет с нею кратко из-за Морель -  $\bar{V}$ , 54-55.
- 1198) "О чем тебе интересней всего в жизни Марселю все в одном и том же направлении" -  $\bar{V}$ , 56.
- 1199) Марселю любит "добавить к своим" и спрашивает бы Марселю с темой -  $\bar{V}$ , 56.
- 1200) Марселю хочет изменить ради свободы -  $\bar{V}$ , 57.
- 1201) Тотал, что он ее любит, Альбертина стала все спрашивать -  $\bar{V}$ , 63.
- 1202) Разные несоблюдения Аугре -  $\bar{V}$ , 66 сл.
- 1203) Религия -  $\bar{V}$ , 68.
- 1204) Прекрасно оживает Альбертину -  $\bar{V}$ , 71.
- 1205) Уменьшение деловых и их восприятие -  $\bar{V}$ , 72-75.
- 1206) "Что любовь с тобой связана деловыми (...) с делами мамы сейчас" -  $\bar{V}$ , 75.
- 1207) "Ваша так привыкла к своей клетке..." -  $\bar{V}$ , 76.
- 1208) Импрессионизм Альбертина Альбертина (2) -  $\bar{V}$ , 76-79, 80-81.
- 1209) Старая Альбертина -  $\bar{V}$ , 78-79, 80-81, 82-84, 131-134.
- 1210) Об Альб.: "На ее лице оставили следы расы, а также, вероятно, паралич" -  $\bar{V}$ , 81.
- 1211) "...у нее в голове столько же, сколько у автора этой книги..." -  $\bar{V}$ , 84-85 (ср. ВР 583).
- 1212) У: деловые Р. Альб. и деловые Альб. (у Вазара).
- 1213) "С точки зрения времени я ставлю ее в более позднем на всех моих произведениях" -  $\bar{V}$ , 88.
- 1214) Маньяки типа Ломини -  $\bar{V}$ , 89.
- 1215) "Ма донна не знает, что Р. определенно не к нам пригласит, а также наши приемы  
и наоборот" -  $\bar{V}$ , 90.
- 1216) "...возможно, что Альбертина (...) будет в состоянии организовать свои мысли" -  $\bar{V}$ , 93.
- 1217) "Нельзя сказать, что она в доме" -  $\bar{V}$ , 93.
- 1218) "Ваша привычка принимать гостей" -  $\bar{V}$ , 95.
- 1219) В Париже это означает, что Альбертина "горючо пошла" -  $\bar{V}$ , 96.
- 1220) "Любовь - самая невыносимая..." -  $\bar{V}$ , 97.
- 1221) "Религия - это маньяки знания..." -  $\bar{V}$ , 98.
- 1222) "Ваша книга охватывает много аспектов" -  $\bar{V}$ , 106.
- 1223) "Ваша книга охватывает много аспектов" -  $\bar{V}$ , 106.
- 1224) "Ваша книга охватывает много аспектов" -  $\bar{V}$ , 106.
- 1225) "Ваша книга охватывает много аспектов" -  $\bar{V}$ , 106.
- 1226) Альбертина - женщина с призраком -  $\bar{V}$ , 113, 220, 223.
- 1227) Французская религия к Альб. и интерес к ней -  $\bar{V}$ , 113, 114(1).
- 1228) "...существо, распадающееся во времени и пространстве, для нас уже не существующее..." -  $\bar{V}$ , 121.
- 1229) "Клетка культуры" -  $\bar{V}$ , 121.
- 1230) Вместо мамы Р. Альб., ставшая объектом, как человек рождается -  $\bar{V}$ , 124.
- 1231) Каждый из нас имеет в себе жизнь своих призраков -  $\bar{V}$ , 124-125.
- 1232) Ма, маньяки то, что на нас похоже -  $\bar{V}$ , 125.
- 1233) У Альб. - странная ситуация сентиментальности -  $\bar{V}$ , 126.
- 1234) "Любовь не требует искренности" -  $\bar{V}$ , 127.
- 1235) "Естественность души управляет и управляет с любовью" -  $\bar{V}$ , 128.
- 1236) "Означенные при этом" -  $\bar{V}$ , 140 сл.
- 1237) Сила -  $\bar{V}$ , 144-145.
- 1238) Альбертина о ее рисунке -  $\bar{V}$ , 150.

- 1239) Соединение маршрута с картинками Эльбюра -  $\bar{V}$ , 151.
- 1240) Перед интереснейшей моделью юных мимозами и т.п. -  $\bar{V}$ , 160 а., 166-167.
- 1241) "...краска - это залог счастья" -  $\bar{V}$ , 163.
- 1242) "...наслаждение от, начало красоты" -  $\bar{V}$ , 163.
- 1243) Мы хотим рисовать из таинством это-то имел -  $\bar{V}$ , 165.
- 1244) Мы проводим жизнь в твоем на сердце или в душе -  $\bar{V}$ , 166.
- 1245) "Высшая радость подобно любовной, которая возмущает у нас извращенный страх..." -  $\bar{V}$ , 166.
- 1246) "Правда замешивается (...); импровизированная лодка забываете тут же" -  $\bar{V}$ , 169.
- 1247) "Правда - небытие..." -  $\bar{V}$ , 170.
- 1248) "...Каждый наш день не похож на другой и физически и нравственно" -  $\bar{V}$ , 173.
- 1249) "Греховный мир предельно свободен" -  $\bar{V}$ , 175.
- 1250) "...для удобства читателей..." -  $\bar{V}$ , 178.
- 1251) Я: смеюсь над Франком: "...номе своих же..." Француз не любил Либертизм -  $\bar{V}$ , 178.
- 1252) Под влиянием дочки Эдмунда Француз это-то герман -  $\bar{V}$ , 179.
- 1253) "Литературные Француз" -  $\bar{V}$ , 179-180.
- 1254) Француз не может сказать, кто-то из нас -  $\bar{V}$ , 181.
- 1255) "Книжка-сказка пришла к нам из Франции" (1) -  $\bar{V}$ , 181.
- 1256) "Восстановить положение - значит, восстановить рад" -  $\bar{V}$ , 183.
- 1257) "Возможно быть свободным?" -  $\bar{V}$ , 184.
- 1258) Искусство и реальность -  $\bar{V}$ , 184.
- 1259) Вальс -  $\bar{V}$ , 185-186.
- 1260) Ов. Вальс: произведение XIX в. не совершенны и в этом их новое совершенство -  $\bar{V}$ , 186.
- 1261) Вальс -  $\bar{V}$ , 187, 188 (ов. Вальс).
- 1262) Вальс -  $\bar{V}$ , 188.
- 1263) "Вальс" - "искусство свободы" -  $\bar{V}$ , 188.
- 1264) "И это искусство?" -  $\bar{V}$ , 188.
- 1265) "Мария Берга и невесты, музыка алгебры" -  $\bar{V}$ , 190.
- 1266) "...мысли не свойственные мысли (...); но мысли высочайшим образом" -  $\bar{V}$ , 193.
- 1267) "Душа и работающая душа художника для Бога" -  $\bar{V}$ , 197.
- 1268) "Восстановление" -  $\bar{V}$ , 199-201.
- 1269) "Когда-то Либертизм был для нас одним из великих" -  $\bar{V}$ , 201.
- 1270) "...требующая неслыханно у других, она стала казалась мне красивой" -  $\bar{V}$ , 202.
- 1271) Я: мечтаю не Либертизм, а отношения к нам (см.  $\bar{V}$ , 202).
- 1272) "Перед тем забыть о своем интересе" -  $\bar{V}$ , 206.
- 1273) "...среди людей больше всего любимых вещей" -  $\bar{V}$ , 208.
- 1274) "Правда-то у меня" - "мысль была не имеет с правдой" -  $\bar{V}$ , 208.
- 1275) Как труд работы -  $\bar{V}$ , 209-210.
- 1276) "...Вальс Марго и не знает, что Марго - красавица" -  $\bar{V}$ , 212.
- 1277) "Смерть Берга" -  $\bar{V}$ , 212-213.
- 1278) "Богиня, созданная Либертизм" -  $\bar{V}$ , 213.
- 1279) "Образ жизни Берга" -  $\bar{V}$ , 213.
- 1280) "Для искусства жизни Либертизм" -  $\bar{V}$ , 213-214.
- 1281) "Начало творчества Берга" -  $\bar{V}$ , 215-216.
- 1282) "И вот, видимо, не думая о том" - см.  $\bar{V}$ , 216.
- 1283) "За день до смерти Берга Либертизм" -  $\bar{V}$ , 220.
- 1284) "Либертизм - любовь, любовь ее храним" -  $\bar{V}$ , 224.
- 1285) "...на страницах этой книги..." -  $\bar{V}$ , 224.

- (28) 1286) Марселл перемещает и ставит сарфандо зисель на бароне - V, 229.
- 1287) — «хочет прислать писемному Исконена - V, 229-231.
  - 1288) Перед вылетом в то Исконено и отдалено от пензии - V, 231.
  - 1289) Бриво старает и и много Ригур - V, 231.
  - 1290) Билет о смерти Члана - возмездная Радика (вн ВР 903) - V, 232.
  - 1291) Керамар из "Гоним" - V, 233.
  - 1292) Справильно у Радз. Но Клас умер в 1302г.!!
  - 1293) Ваммиднее: обращение алтера к Члану как уработнику Члана - V, 234.
  - 1294) Ср. письмо Франковиско - с. 130.
  - 1295) Мухом-возмездный Эльстера - V, 236.
  - 1296) Перед уходом себе, что не правили Римские к Члану - V, 236, 235.
  - 1297) Марселл - "Государство удуше" - V, 238.
  - 1298) Келанд адина Члана - возмездная и старому (д). П.с. "Келано".
  - 1299) Смерть Бертрада, как и смерть Члана, откупается в 2500. нр (18) - ВР 607.
  - 1300) Аварий Смерть Члана, в Л'Броме, его похороны - V, 232 и далее ср. Ваммо
  - 1301) Аварий про поминовения Марселл - V, 238.
  - 1302) Бертрад о возмездии - от Пилатона - V, 240-241.
  - 1303) См. письмо к Возмездие от 2 мая 1321 (Члан и Бертрад).
  - 1304) Пелло в рассказе о смерти Бертрада узнано, что это его единь - V, 218.
  - 1305) У Марселл камудренные дела, которые на похороны Эло Гресо - V, 242.
  - 1306) У Марселл на суде "распутные деньги как свидетели правотворного похорон" - V, 242.
  - 1307) "...откупные деньги свидетели с мучеником передом, к мучеником свидетели и мучеником свидетели в Римских Ригур и мучеником свидетели" - V, 243.
  - 1308) Марселл дами к мученику "Партиски" - V, 243.
  - 1309) Герои марко, что Марселл марко не камуше - V, 244, 245.
  - 1310) Керануо-Ваммидее Марселл - V, 244-245.
  - 1311) О Марселл: "возмездия удовлетворен, которые отговаривает его марко, удовлетворено с - V, 247.
  - 1312) Марселл "позабавил марку (...): возмездия адина свидетели не подготовил" - V, 248.
  - 1313) Я: Члан, как и Марселл, никто не камуше - Я.
  - 1314) Правотворение камудренное марко - V, 250-251.
  - 1315) Марселл утверждает связь с Марселл - V, 251.
  - 1316) Я: почему здесь он так Ригуритадия на черкель илан?
  - 1317) Семимая свидетели, марко-камудрен Марселл - V, 251-252.
  - 1318) М. свидетели марку, как мученику - V, 253.
  - 1319) Бертрад и марко. маркогай Гресе Гадисайке мученику маркогайкам, свидетели и зисель - V, 253-254.
  - 1320) Отсылка к последнему Голу - V, 254.
  - 1321) К мученикам М. Марселл не ригуритадия - V, 255 (у нормальных - маркогай-д).
  - 1322) М. маркогай Р Марселл, Рс, Р в. з. успех у мученику - V, 256.
  - 1323) Билет о себе: и много марко "возмездия марко" - V, 257.
  - 1324) Возмездия Бертрад, Бурдо еще муч - V, 260 (почему?).
  - 1325) Марселл - зисель в Римских свидетели свидетели - V, 261.
  - 1326) Билет Бесга с Бертрадом мученикам - V, 261.
  - 1327) Бертрад домини маркогай Марселл маркогай - V, 261.
  - 1328) Но для М. Бертрад - Римские - V, 260.
  - 1329) М. свидетели маркогай "успехи маркогай свидетели" - V, 262.
  - 1330) Ваммиднее Ригур свидетели Марселл - V, 266.
  - 1331) Он отвечает для Ригур, кроме маркогай, маркогай - V, 266. Визур у Берга - V, 265-303
  - 1332) Похороны М. с маркогай - V, 267.
  - 1333) У свидетели умерла - V, 267.

- (29) 1334) Грдушоль Вердурено по отношению к Савану - V, 268, 269.  
 1335) Я: у Вердуренов гости имели ром: от автора, от хозяев.  
 1336) У 2-х Вердуренов прекрасные глаза (но и пронырливы) - V, 269.  
 1337) Подражательное слово Ш. - V, 272.  
 1338) У Ш. "умобетная, шедрава" - V, 272.  
 1339) У Ш. "краснее Гемскомерта" - V, 272.  
 1340) У Ш. "последствиях легкоименных увлечений" - V, 272.  
 1341) Я: амбициозная у Р. социальное свободомыслие (но не социализм).  
 1342) "...судьбой де Шарля управлять не умею" - V, 273.  
 1343) У Ш. "оним Р Браконк делак" (сам том разговор) - V, 273.  
 1344) Ушарда Ш. партия того-то неизвестна (напр. зр. Мелле) - V, 273.  
 1345) Ш. обитает в сорочьях с ангелами... - V, 274.  
 1346) Ш. "Благодаря владыкоподобию, сматывая огни и самые элегантнейшие одежды" - V, 276.  
 1347) Я: Р. излагает, как подобию Ринше по оценке зловика.  
 1348) Обращение к Шабасю - V, 276-277.  
 1349) Камбурьер предв "генциклопедия кри" (i.e. надгробийная) - V, 277.  
 1350) ~~Камбурьер~~ "В свете есть нечто от нового Ринше..." - V, 277.  
 1351) Двое рассказов Промисля - V, 277.  
 1352) Подражательные эффекты том не переработаны, как и Ринше другие - V, 277.  
 1353) Г-на Вердурено, Благородия Дему, заучили к себе Р. Франса - V, 278.  
 1354) У нее "Трута" хоронит, но без убийств - V, 278.  
 1355) В том ее убийствительность - V, 278.  
 1356) Русские балет - V, 278, 280.  
 1357) Пирожина князь Корбелевель - V, 279.  
 1358) Русские балетные балет у Вердуренов - V, 279.  
 1359) Пирожина Вердуренов тем-то пробава - Я.  
 1360) У Вердуренов "самые знатные дома Парма и императрица Ринше" - V, 279.  
 1361) Г-на Вердурено, изобразив, что не смодель о смерти Шабасю - V, 281-283.  
 1362) Г-на Вердурено, разговор о смерти Котара - V, 281.  
 1363) Дядя Ш. хоронит матери - старинные франсы, без ахт. зырыбы - V, 285.  
 1364) Ш. предв "монументного стиля" и модерна - V, 286.  
 1365) Ушарда девицей управляет Ретера - V, 287.  
 1366) Г-на Вердурено, знает о Ш., но стихотворения - V, 288.  
 1367) Ш. - пухом королевы Неаполитанской - V, 291.  
 1368) Г-на Вердурено - "Богиня Разнумена и мигрели" - V, 293.  
 1369) Соната Вентилья - V, 294, 297, 299-300.  
 1370) Ансель Болонийский сфера-концерт у Вердуренов - V, 295-300.  
 1371) Хранит садом, во время концерта - V, 297.  
 1372) "...возможности подвиги Альбертина савертисиса во мне" - V, 298.  
 1373) "...содержит, домашняя музыкальная фирма сентября" - V, 299.  
 1374) Я: Толкование музыки через природу и живность - см. н. 1369.  
 1375) Искусство как продолжение жизни - V, 301.  
 1376) Великая Эмбрия и Вентилья - V, 301, 305.  
 1377) Можно найти генетическое муз. фраз Вентилья - V, 302.  
 1378) Искусство Вентилья - V, 302, 303.  
 1379) "Каждый художник - трансформация известного опыта..." - V, 303.  
 1380) Я: где Р. музыка Ринше живности, и слом до этого не верес!  
 1381) Это есть музыка - V, 306.



- (2.) 1725) Визит Марии к нимечисше Исконна - не пошла ли в гости? -  $\bar{V}$ , 369-370.  
 1726) Г-н Верг. Видеет себя за шкотовильничку музикальн (разг. о Марии) -  $\bar{V}$ , 372.  
 1727) Динтия Турара г-ни Вердигран се характеризует -  $\bar{V}$ ,  
 1728) Я; Водисе Р. о. Винайскен и реми гарав.  
 1729) Г-н Вердигран Иван даде "кумышмисо" -  $\bar{V}$ , 374.  
 1730) Г-н Гинис Винайскен, что Верг. - Гостав. -  $\bar{V}$ , 375.  
 1731) Работничность И., хотя он казался герцо импринто крабры -  $\bar{V}$ , 376.  
 1732) И. "мог быль и верзок" -  $\bar{V}$ , 377.  
 1733) И. "себе уверил, что наклонил, в который его упритали, Винайскена" -  $\bar{V}$ , 378.  
 1734) Добрая королева Неаполитанская -  $\bar{V}$ , 381 (Кланова).  
 1735) После скандала у Верг. И. заболел известием и думал, что это конец -  $\bar{V}$ , 382.  
 1736) У заболелшего И. исцелил горьким и зноба -  $\bar{V}$ , 385.  
 1737) И. нравственно - гр. Жюльен -  $\bar{V}$ , 385.  
 1738) Визитаво, И. "наедине вы со все уменьшавшейся Сибирята" -  $\bar{V}$ , 385.  
 1739) Катя у "Самета, который издался игра на бирже..." -  $\bar{V}$ , 385.  
 1740) Г-н Верг. хотел оказывать Самету помощь -  $\bar{V}$ , 386.  
 1741) Бримо симпатизирует И. -  $\bar{V}$ , 389.  
 1742) Г-н Верг. - гневен с кем -  $\bar{V}$ , 388-389.  
 1743) Я; назовишь; у Верг. и музыка, и поведение И., и клевета г-ни Верг. и Г. г.  
 1744) Бримо любит Верни и Ренана -  $\bar{V}$ , 390.  
 1745) Альбертина говорит "то ли ухаживать упробой среды, что который она вышла, то ли ухаживать еще более упробой среды, где она врачались..." -  $\bar{V}$ , 395.  
 1746) Альбертина в Отделе порождалась музыкант -  $\bar{V}$ , 398.  
 1747) Герцг. Фридрих и Альбертина "оказывали страдания" -  $\bar{V}$ , 401.  
 1748) Горня Немидерти, что хотел с ней расстаться, герцг. говорил упробой, то же Альбертина - неслы -  $\bar{V}$ , 409.  
 1749) Фридрих "убавил" -  $\bar{V}$ , 413.  
 1750) Я; "Клан, Ратина и Немидерти, самовольский адитан, как просят."  
 1751) У лебильное - неслы вымешив -  $\bar{V}$ , 417.  
 1752) "В любви легче забавлять упробой, чем упробой упробой" -  $\bar{V}$ , 423.  
 1753) И. "зато разрывавшей сего" -  $\bar{V}$ , 430.  
 1754) Французск. называли Альбертину "мариланкой" -  $\bar{V}$ , 434.  
 1755) Каким образом "убавил в.?" "Я написал рассказ о Клане и о том, что он не мог //!  
 "сватиться без Вестли" -  $\bar{V}$ , 436.  
 1756) Г-н. известное французск. - хотел звать; "могло ли тутим на такую людей" -  $\bar{V}$ , 437.  
 1757) Эмилер разбирался в шатах и лебильное -  $\bar{V}$ , 438-439.  
 1758) Серг, Ванс, Бенца -  $\bar{V}$ , 440.  
 1759) Франск. больше всего или германск. больше и больше с дружиной" -  $\bar{V}$ , 440.  
 1760) Альбертина - "Велико ухаживать, оборонение и музыкальность" -  $\bar{V}$ , 442.  
 1761) Фр. инд.; у Вернеса упробойно герца огно и то же -  $\bar{V}$ , 449.  
 1762) "Вернер являлся Герцгом и только герцг. Клановск, но и своего и вель  
 "Клан и лебильное" -  $\bar{V}$ , 450.  
 1763) Фр. инд. самовольное Достоевского и Эмилера через Свинел -  $\bar{V}$ , 451.  
 1764) Достоевский -  $\bar{V}$ , 449-454 (Фр. инд.).  
 1765) Герцг.: "я не роллиел; возможно, что Герцг. упробойно Галие сор-//ми неужно,  
 который или своим кумантиски" -  $\bar{V}$ , 451-452 [Фр. Ф., 247, БРШ, 881 и н.].  
 1766) "Почувств. неслы, герцг. хотел бы сабрать коллекцию, как у Слана" -  $\bar{V}$ , 455.  
 1767) Винайскен Альбертина -  $\bar{V}$ , 456-457.  
 1768) Я; герцг. Альбертина пострах на оштанки ее Винайскен.  
 1769) Эмилер Клан: смотрит на музыку своего кардина -  $\bar{V}$ , 457.  
 1770) "...лебильное неслы, лебильное то, чем не обладает..." -  $\bar{V}$ , 457.

- 1471) "Любовь психизма и психизма" - это было для меня что-то необычайное... - V, 459.
- 1472) "Любовь - это пространство и время, излучающиеся волны в сердце" - V, 459.
- 1473) Славянский язык был коллекционером - V, 461.
- 1474) Славянский в Колумбии фотографировал картины Диего - V, 469.
- 1475) В книге "Пленившиеся" все время находилась фотография аббата Альбертина.
- 1476) "Пленившиеся Альбертина" меня Тачалино; я слышал на нем, уродливо, хмуро, кабардо и на английском, и думаю о Гоме, что это искусство, об котором мы не сумели забыть - V, 481.
- 1477) Холст в Венеции - V, 490, 491.
- F. (A.D.)**
- 1478) "Будущее охватывает мир" в напечатанном варианте - VI, 8-9.
- 1479) Я: ф. и.: проследить коллекцию больших сцен.
- 1480) Это для него Альбертина (с.а.) - VI, 8.
- 1481) Огдета Пребала от Славя, чтобы он написал - VI, 11.
- 1482) Я Альбертина уродливо и истерично злое - VI, 13.
- 1483) Геродот и западные писатели по-настоящему ни с германцами германцами, ни с Альбертинами - VI, 20.
- 1484) Французский и Альбертинам составили геродот - VI, 20.
- 1485) Холст, холст Альбертина Вернуцца Ворман (холст) его искусство - VI, 20.
- 1486) Я Альбертина "Кемпинское море с непроходимыми ветрами" - VI, 23.
- 1487) Психизма и зацикленности много места в поведении Венгрии - VI, 24.
- 1488) Сен-Лу уродливо (по фотографии), что геродот Альбертина - VI, 30.
- 1489) Диего, Д.ч., был изобретением Огдета - VI, 34.
- 1490) "...так Огдета, чтобы его изобретать со Славян, была пред-// изобретенная 'галлоя в изобилии' с моим изобретением геродот Альбертина" - VI, 32-33.
- 1491) "То, что Альбертина, великая следовало с прошлым" - VI, 34.
- 1492) О Блоке: он француз и чр. - VI, 38.
- 1493) Славянский и колумбия - VI, 44-45.
- 1494) Визит к психизму о том, что коллекция Лирно-ор состоит быть его талант - VI, 46.
- 1495) Сутью психизма уродливо талант - VI, 47.
- 1496) Я: по мере предвидения способа - сутью картин и их значение.
- 1497) В книге и Альбертина о книге "Любовь" - VI, 54 (?).
- 1498) Визит из Славярии "Любовь" - VI, 55 (ср. Pol., 309).
- 1499) Уродливо коллекция Берна - VI, 58.
- 1500) "Книжка рассказывала, что Славяны были восточнее с Огдета..." - VI, 60, (с.а. галлоя).
- 1501) Французский и Альбертина - VI, 64.
- 1502) Фр. рассказывал о нем равновесие - VI, 65.
- 1503) "Любовь Альбертина о галлоя" - VI, 65.
- 1504) Я Фр. "Французский Руж" - VI, 65.
- 1505) Психизма, которую содержимые, ни Кампала Радон - VI, 66.
- 1506) "Мы обидели даром сознание изобретения..." - VI, 66.
- 1507) "Без изобретения нет изобретения изобретения..." - VI, 67 (ср. хор.).
- 1508) Эгоцентризм не Ружан номер "Я" и Д.г. - VI, 68.
- 1509) Книга Радон - VI, 68.
- 1510) Геродот Кампала, что Сен-Лу изобретено Радон - VI, 81.
- 1511) Радонизм изобретено Радонизм Славя (Я).
- 1512) О Славя: "Эта эгоцентризм гоме, который, что искусство знает себя" - VI, 82.
- 1513) Ог. Радон: "Мне донья возмущает мне закон искусства..." - VI, 85-86.
- 1514) Я французский хлестом безосновательности не изобретено Славянский - VI, 88.
- 1515) Я Фр. изобретено Славянский - VI, 88.
- 1516) Фр. перебрала перебрала Альбертина - VI, 89.





- (35) 1602) "Ктобы сократиле чело мудрие или гдыи развладъ псалъ, шутю гачи шбуду заматает" - VI, 227.
- 1603) "...наша бо великая старость, кохотливая и малахольная" ("notre senilité savante, malvolontie et coquette" - JF 247) - VI, 228.
- 1604) Л.: P 21.2 Жильберта, но пожелание возродит к Альбертине.
- 1605) Мать, жена, ждб с Рубилом и чревоухо Пармидан - VI, 232; ср. VI, 247.
- 1606) Шаренс инает стихи Марсело; III. и Альбертине стихи - VI, 234.
- 1607) "..." ходит в гости с Марсолом, и как бы псалъ - VI, 234.
- 1608) ДМ.: "В нем световые стихи королей со стихотворит чревоухо" - VI, 234.
- 1609) Марсоло оккупран прошуши и пардала их Альбертине - VI, 235-236.
- 1610) Подрабильный рассказ Андре о Альбертине - VI, 236-237, 235 (марсоло).
- 1611) Как и счастье, что парад приходит алином по згню" - VI, 237.
- 1612) "Многие кабели бы изумиласъ псалъ, но что это и загодит в боду" - VI, 237.
- 1613) Подрабильный <sup>1912</sup> родевский Водрамов, шордлем, сонетный <sup>1912</sup> Пармидан, а псалъ Андре - VI, 236, 235 (поизумиласъ в род пармидан).
- 1614) Это Октав; он псалъ на Андре.
- 1615) Отчюмена бурница к окбером и художником (ар.хр.) - VI, 239-240.
- 1616) "...иссавие созетатся с геламонствю..." - VI, 240.
- 1617) Мисуство зле Октава и зле Сен-Лу - VI, 241.
- 1618) Рандича порасушудатъ с Октава (X).
- 1619) "...неисповодитъ елтиши мидат инае селетное еудение о джувныхъ чекносав..." - VI, 237.
- 1620) "Лотъ - ошвилатъ зрѣтъ вилека" - VI, 244. Псалъ шпрасо и ет этого гонувелатъ.
- 1621) Пармидан Альбертине как ошела их готорувескихъ алиментни - VI, 239.
- 1622) В шпрасо Рубер Ванда пеларон (?) - VI, 300.
- 1623) "...члва, збуенуемого в паломнической чаретере джувстикъ члваданостѣхъ де Марсоло..." - VI, 245.
- 1624) Члваданостѣхъ Пармидан, "какую, как вы камейс, хваловиласъ ихъ дого- глвдъ до елотовни еубеностѣхъ" - VI, 247.
- 1625) У меншии не етлликъ етлвдѣ - елвственная зажуба - VI, 301 (зажуба шпрасо еубдѣ).
- 1626) "Зинка и гудитиленеи пѣрѣ, как хвалови, не елвоние ко елти" - VI, 302.
- 1627) Загудитъ меншии делатъ еубди меншии готатѣхъ - VI, 302.
- 1628) Альбертине зила не ш-за меншии - VI, 303.
- 1629) Сен-Лу не еубди геврочитъ Пармидан - VI, 263.
- 1630) В 21.2 мано шпрасо Жильберту, се ралие шпрасо Альбертину.
- 1631) Геранд освободиласъ от нее в Венеции.
- 1632) В Венеции геранд болше всего еубди юность - VI, 310-311.
- 1633) Старая пармидан ет Винчармидан - VI, 257.
- 1634) Старыи, еубди зубеи меншии, ихъ заговаривалъ - VI, 258.
- 1635) В Венеции пармидане знаточные елва рефко пеларон (X).
- 1636) Винчармидан разориласъ еубди иши лазра - VI, 260.
- 1637) Винчармидан темар - "Маленький зарудил, красношудат, зинкаши" - VI, 260.
- 1638) "шпрасо плавилеши старости - это неисповодитъ еубдѣхъ дѣлѣтъ Рубе, но алино ет не етчѣтѣхъ меншии" - VI, 315.
- 1639) Спраш в род джувтикъ релидра, когда о Марсоло - VI, 314-320.
- 1640) В шпрасо Пармиданов не псаловали ни малахольно знаточные готатѣхъ, а к еубдѣ етлвоние как к еубдѣ елвдѣ до еубдѣ, но шпрасо не зинкашудатъ и Рубиломъ ни еубдѣ елвоние малахольно не болше, ни болше меншии" - VI, 321.
- 1641) Геранд о себе: "маленький блондин" (!!) - VI, 262.
- 1642) "Ина еубдѣ и шпрасо - всего елти дѣлѣтъ еубдѣ, ет котораши // не не зинкашудатъ" - VI, 325-326.
- 1643) Зинкаши еубдѣ елвдѣ о Рубилом (?) - VI, 326.
- 1644) Елвоние Камбемар псаловали на малахольно Жильберта, зинкаши Марсолом - VI, 267-268.

- (26.) 1645) Какое название бермантов - братья немчинские Жюльена.
- 1646) Это братья, которые заставили встал романом Марти Салу (мал. герман) - VI, 268.
- 1647) Или Вандеаса, как награда за попой (персы) - VI, 268.
- 1648) Поподобивше с некакоимотоу рождением африканом королевского дома - это и у французский, и у шотландский знати Ксера славяноис левини - VI, 268.
- 1649) Симеонил в бранях - VI, 269.
- 1650) Вина аристократия: "сем Сен-Лу мамиле на довери Огетти и афера, да знаменд.  
Сен-Мерманство иридисеи доиме на существовал" - VI, 336.
- 1651) "...Р аработорфитисеи ерде еубежало по атомичию не к "шолоу брану" - всео-наксно ко-  
леция" - VI, 272.
- 1652) Геральт посещает бранами Камбронера и Сен-Лу - VI, 273, 274.
- 1653) Страннае подем в алевские края и за эти бранор - VI, 272-273.
- 1654) Камбронер-Лепранген, знаел от иридога, она поужиле удоволение от  
жизнение вощ - VI, 273.
- 1655) "...какая, такая не кеткая, как при пережде на водро и вартура..." - VI, 274 (ф. GF.325).
- 1656) Прима. Париская вичево имени о Лепрангене - VI, 275.
- 1657) Лепранген ~~и~~ уже давно (...), подерживал аристократическое знаменство" - VI, 337.
- 1658) "...Бран ево немчинские соединил эти африканские земли" - VI, 337.
- 1659) Л. Лер. аидици африки перу сс итиними покаян - VI, 338.
- 1660) Лер. иридил в "Крунители" - VI, 338.
- 1661) Игуа Миллерти иридилеи сем не контрастни, то и аугие Слам - VI, 278.
- 1662) Миллерта даиме задем ебать сем. Герм.; по Пире это не ошад - VI, 278.
- 1663) Ж. протест аидици в аристократии - VI, 279.
- 1664) Игуа еидици иридилеи сем, который ни не француз дайти, ни не еиди,  
какой дайтици" - VI, 279.
- 1665) Слово Слам в аидици: "качество не ишет дае мана боимого знаменна - а ошад  
Комплетта" - VI, 280.
- 1666) Немчинские Жюльена заболело брюшными тифом, но аевчалась, и вичеа жупра - VI, 280.
- 1667) Лепранген ево бранор де Мидерти - VI, 341.
- 1668) Аристократия бранит в седе иридогаириов - VI, 342.
- 1669) Жюльен - Французский брат Огетти (сав. герм.); это вичеа - VI, 342.
- 1670) Юлий Камбронер - семс - VI, 280.
- 1671) Демонстр иридилеи об аристор. бранам на аугие иридилеи - VI, 266 сс.
- 1672) Триакесонские аидици семс о аидици Огетти - VI, 283.
- 1673) Сен-Лу аидицилет Миллерти - VI, 284.
- 1674) Но он ево семс - VI, 284-285.
- 1675) Сен-Лу аидицилет с Мидерти - VI, 285.
- 1676) Я: Мидерти как иридилеи и иридилеи.
- 1677) Дави еидици о иридилеи семс, в бранам Рандлен - VI, 286.
- 1678) Сен-Лу даиме уже иридилеи левини - VI, 287.
- 1679) Бранс с претензионными студентами - VI, 345.
- 1680) Миллерта етардилеи походуи на Франки - VI, 348.
- 1681) "Полосеициамеи вичеа де иридилеи семс на еиде, еиди не иридилеи  
коледие, даво иридилеи аугиеи поужилеи" - VI, 349.
- 1682) Миллерта еидици - VI, 350.
- 1683) Огетти ево семс аидицилет, но семс аидицилет - VI, 350.
- 1684) Сен-Лу, ружо аидици, ево иридилеи и еидицилет - VI, 351.
- 1685) Сен-Лу даиме даимеи семс, еиди семс даимеи семс - VI, 352.
- 1686) "...иридилеи бранам Рандленеи семс иридилеи семс иридилеи семс - VI, 353.

- (37) (168) Герцог Гари. линия обличия королевы - VI, 353.
- 1628) "...Сен-Лу и Людовика, елики бы сатрапово из какой-то мучкошней, драгоценней мале-рши, Ризурна... - VI, 354.
- 1629) Император, Свободной Германии - VI, 354.
- 1630) Свободной Германии - 2.
- 1631) Ст Маркоса и Сен-Лу - к Германии - 2.
- 1632) Издатель сансаксао фарфора, "из которого были Филипп и герцоги" - VI, 354.
- 1633) "2 дни в гавани, в марше, это меня поби и Тоголи ушли" - VI, 355.
- 1634) Еду камели, это Шилберга империя, уже королева - VI, 356.
- 1635) Шилберга в гавани, от моря, но вилла уи - VI, 356.
- 1636) "В этом мире, где все проходит, все исчезает, все мило, что по милому, исчезает, оставшая еще меньше следов, какою красаво - печаль" - VII, 353.
- TR
- 1637) Жизнь и судьба Сен-Лу, как Маркоса - VII, 6.
- 1638) Сен-Лу охот оставшая молодки - VII, 6.
- 1639) Вилла "наполео Гем" - VII, 7.
- 1640) Сен-Лу стал "жесток и сум" - VII, 7.
- 1641) Жил Шилберга - VII, 7.
- 1642) Путь задни, до Вербет уже умер - VII, 8.
- 1643) Леандрем Гоме стал комисс - VII, 8-9.
- 1644) Шилберга стала короля на Гарики - VII, 10.
- 1645) Шилберга ед погранца - по фотографич - VII, 10.
- 1646) Ученые Сен-Лу - VII, 11-12.
- 1647) "Она пишима (...) резко удовлетворает все наши потребности" - VII, 13.
- 1648) Шилберга охот по горам о томсах - VII, 14.
- 1649) Шилберга была слеза и Шилберга - VII, 16.
- 1650) Молоде девушкам мало переходят от слезы и пишима к моря и пишима - VII, 17.
- 1651) Отсутствие у герц мн. способностей - VII, 18.
- 1652) Я: мотив как мифафа (модем, Мартевилли, Буржатака, Венция, Вернер).
- 1653) Я: и Вальден?
- 1654) Я: так и готы Шендиль, и Равин.
- 1655) Я: мифафа матамилуудетя, абтомилуудетя, абдилуудетя.
- 1656) Я: матамилуудетя Вернер увидел, но не Шам; тот слезам и Верголом - ТХТ - через Вернера.
- 1657) Книга Пудеа - написана (см. Мерз, 184), но ? дья и более симилок.
- 1658) Я: Тим романа от готы и готы немалая; конр, и следет гурдность.
- 1659) Я: у Шам субъектив негнания (ср. Мерз, 324).
- 1660) Я: персонали огнумире в повесе автора (Леандрем, Катр, Брин, и-м Верб).
- 1661) Я: персонали гудоме, но огнумире в повесе авторе (Вернет, Эльбер).
- 1662) Я: персонали многомерие (Шам, Маркос).
- 1663) Я: сюжет - антигерой, но огнумире, ярани и мира, самое кини.
- 1664) Я: и Ри это переключено, но не мило, и шарливо.
- 1665) Я: но мичет миче глбине существование мичетр - в нас и само по себе.
- 1666) Я: а еще и Тудеа - в других мечах (хорошо бы показать по картине Вернера).
- 1667) Я: не мичет, но существ, герц; там и глбине быть, но поны и это Пуде?
- 1668) Видеетя Р око калколонн как картина - VII, 6.
- 1669) Я: постради чинак оска.
- 1670) Сен-Лу елики мичетривет мичетривет мичетривет - VII, 8.
- 1671) Шилберга мичетривет мичетривет мичетривет - VII, 12.



- 1780) С.Ф. Шоренко "главное для культуры и идеологии неопределенное" - VII, 57.
- 1781) Французская хата освободилась от франкизма и мавризма - VII, 58.
- 1782) "..." - VII, 59.
- 1783) Мифология культуры Французской культуры и России - VII, 59-60.
- 1784) У Французской культуры, по мнению автора, идеология "идеи" - VII, 60.
- 1785) Особенности культуры Французской и мифологии - VII, 61.
- 1786) Как он знает коммунизм - VII, 62.
- 1787) Мифология культуры Французской культуры - VII, 63.
- 1788) Св. Лу. в России и его роль в культуре - VII, 64-65.
- 1789) Св. Лу. в России стал совсем действительным - VII, 65.
- 1790) Идея культуры в России и ее роль в культуре, т.е. не знает, но роль культуры в России (ж).
- 1791) Св. Лу. культура в России имеет связь с Восточной Европой - VII, 66.
- 1792) Мифология культуры, или идеология - VII, 67.
- 1793) Шоренко парадоксально по своей культуре - VII, 67.
- 1794) Св. Лу. культура, но Шоренко мифология - VII, 68.
- 1795) Св. Лу. культура, или идеология от культуры (от. Р. 8/6) - VII, 67; ср. 8/15.
- 1796) Шоренко культура, или идеология (от. Р. 8/6) - VII, 67.
- 1797) "... идеология культуры, но все идеология культуры революция и идеи коммунизма России..." - VII, 67.
- 1798) Шоренко культура, или идеология - VII, 67.
- 1799) Идеология культуры, или идеология культуры - VII, 67.
- 1800) "... идеология культуры, или идеология культуры - VII, 67.
- 1801) Шоренко со своей культурой - VII, 67.
- 1802) То Шоренко Шоренко культуры, или идеология, а Шоренко культуры - VII, 68.
- 1803) Шоренко культуры, или идеология - VII, 68.
- 1804) Мифология культуры Шоренко, или "идеология культуры культуры, или идеология культуры" - VII, 68.
- 1805) Мифология культуры Шоренко "Фрагменты", "Фрагменты культуры" - VII, 68.
- 1806) Шоренко культуры, или идеология - VII, 68.
- 1807) Шоренко культуры, или идеология культуры - VII, 68.
- 1808) Шоренко культуры, или идеология культуры - VII, 68.
- 1809) Шоренко культуры, или идеология культуры - VII, 68.
- 1810) Шоренко культуры, или идеология культуры - VII, 68.
- 1811) Шоренко культуры, или идеология культуры - VII, 68.
- 1812) Шоренко культуры, или идеология культуры - VII, 68.
- 1813) Шоренко культуры, или идеология культуры - VII, 68.
- 1814) Шоренко культуры, или идеология культуры - VII, 68.
- 1815) Шоренко культуры, или идеология культуры - VII, 68.
- 1816) Шоренко культуры, или идеология культуры - VII, 68.
- 1817) Шоренко культуры, или идеология культуры - VII, 68.
- 1818) Шоренко культуры, или идеология культуры - VII, 68.
- 1819) Шоренко культуры, или идеология культуры - VII, 68.
- 1820) Шоренко культуры, или идеология культуры - VII, 68.
- 1821) Шоренко культуры, или идеология культуры - VII, 68.
- 1822) Шоренко культуры, или идеология культуры - VII, 68.
- 1823) Шоренко культуры, или идеология культуры - VII, 68.







49. 1947) Гюсеговиний и т.д. принц Герм. - VII, 242.  
 1948) Старик Фезансам-младший - VII, 242.  
 1949) Маленький стариком земной Шаболеро - VII, 242.  
 1950) Марезматин у' Артанкур - VII, 242-243, 244, 245, 246.  
 1951) Тобрань на р' Артанкур, провидя герц Рс Тома.  
 1952) "Известная субъекто способно чертнелавь естествознание метаморфозы подобно некоторым насекомым" - VII, 244.  
 1953) Как назвать эту галл? - "Бал масас" или "Бал-массаро?"  
 1954) Это были "судем" - "rampées" - VII, 245.  
 1955) "Старый-мармонид" - "vieux de l'antichité" - VII, 245, р. 323.  
 1956) В.в. Раммо: они ошметориты время - VII, 245.  
 1957) Но герц и сам чинились: его не удивит - VII, 248, 248, 250, 252-253.  
 1958) Но Риемиде младше и жарандер (м.там) - VII, 246.  
 1959) Жизнь как фекрия ат ратенит до старости - VII, 247.  
 1960) Герц Германтская чинились мало - VII, 248.  
 1961) Тобранвий Вилс - VII, 249 -  
 1962) Ми след Розри на Ригин, Ригин Розри урнот - VII, 251.  
 1963) Ратриктенны Розриктенн Времелл - VII, 251.  
 1964) Дале "Бал масас", понади: понади негодимой Времелл (чрннелно?) - л.  
 1965) Герц "знак следов, которые те же числа, но совсем другим" - VII, 252.  
 1966) Треренно что осознание старости - VII, 253.  
 1967) О следы существа кини - VII, 253-254.  
 1968) "Старик, Виртем, у кини Виртемасе по ратриктенн" - VII, 254.  
 1969) Кинтререр следы от удивления у его сестры - VII, 254.  
 1970) "... один из самых Времелл, которую оно называло на лице марсиана..." - VII, 254-255.  
 1971) Принц Артанкурт чертнелавь Р урноту старую - VII, 255.  
 1972) Удвоение по имени Времелл - VII, 256.  
 1973) "Так, если понадиный следы лица Одетти, Кинтререр я одиница заметит Р лице Жиндерти, Времелл дале Р кини кини до ратриктенно существа..." - VII, 256.  
 1974) Лепранден был почти на статуе - VII, 257.  
 1975) Я: несколько изумительно Рак собрали на деле письма.  
 1976) Я Шармеса сюда не чинил.  
 1977) Кинтотин "были не старикам, но до крайней степени удивительно рассматриваемыми некоторыми" - VII, 257.  
 1978) Старость почти невелика от негодимой - VII, 258.  
 1979) Жинтотин стариком (р/а) - VII, 258.  
 1980) Кинт стариком и след - VII, 260.  
 1981) Следы убавлен от кини "сам ренно старика, как Р "Бале" (р).  
 1982) Валсиринионал Бюджини и следовая понади дома - VII, 262.  
 1983) Кинтререр следовит понади Р чиниле - VII, 262.  
 1984) Лепранден - "старый следовит естествознание" - VII, 264.  
 1985) С особая следы от удивления Времелл - VII, 264.  
 1986) У Времелл Тома сиб два экспресса и поезда естествознание понадины, которые очень быстро догадывают к чертнелавь старости" - VII, 267.  
 1987) Одетта - расселись Вилс - VII, 272.  
 1988) Э: следы старика герца?  
 1989) У Одетти - Тот ти волос - VII, 272.  
 1990) Герц Три года (малой заку Ратри) Одетта у ме постарела - VII, 273.  
 1991) Но стала естествознание - VII, 274.  
 1992) Вилс Рэри естествознание - Жин до Розри - VII, 274 (иногда естествознание от следы и т.).  
 1993) Чинились себе Времелл - VII, 275.  
 1994) У: ти Вердотин "чрннелавь естествознание" - Жин до Розри - VII, 277.



- (45) 2037) Ружо завершил "Дал масон" и перешел к Берма - VII, 320.  
 2038) Но это короткая вставка (до VII, 324), т.к. к Берма никто не пришел.  
 2039) Стане Рахим изобрешено прелестью - VII, 324, 325.  
 2040) Бивинг на верг. "Обыч не следна, сила и Ботаба" - VII, 326.  
 2041) Рахим темер - "неодобная старуха" - VII, 327.  
 2042) Жилберте "обладает тонким саркастическим умом своего отца" - VII, 327.  
 2043) Я: Сван - это и принадлежат Жилберте.  
 2044) "... В своей виллике Томас малера, унаследованная от отца, который оставил наивысшим следом в полемическом издании от писателя но смена вписывающая..." - VII, 327.  
 2045) "Но я понимаю, что времени само по себе вовсе не обязательно приводит к процессу Р. иудейства" - VII, 328.  
 2046) "Трудно ли в театре" изменил характер человека - VII, 328.  
 2047) Перс. Герм. ил не сомневается в своем высшем положении, но в ней "пробудились потребности" своих много рода: политический культ таб или шаша интернациональной политики, узнав мир писателей, община с американами" - VII, 328.  
 2048) К старости поселился Томас - VII, 330.  
 2049) Перс. Герм. могла "чужо кемберскую глупость" - VII, 330.  
 2050) Ее недооценили - VII, 331.  
 2051) В чужих слов гит героя и ассоциировался с Германией - VII, 335.  
 2052) "Кемберская машина вилла..." - VII, 335.  
 2053) "Продать от создания того, что она историч, сделана ее уметь кинто углубил" - VII, 337.  
 2054) Как вспоминаем Бивинг, эмиссия (о.к.) - VII, 338.  
 2055) Перс. Герм. ил о себе: "как мало, обычный крестьянин, добрый, чудовищный чужеземный обидчик..." [ч.р. или] - VII, 338; ар. дф. 423.  
 2056) Это очень возмущает вставил о Берма и Рахим (VII, 320-324, 339-341) - зачем они?  
 2057) Перс. Герм. Ремония Р. Одетта - VII, 342.  
 2058) "... существовать там, где каждая действительная вещь имеет свойство само Р. или Ремонии, черт знает почему свобод, а парод, когда их свободный или уже не шарт Р. или, следовательно чужеземный страдания какой-нибудь своим по горло там, куда-то ради них Пруссаи мучи" - VII, 342.  
 2059) "... если моя любовь и Ассертима повторил, только с большими привилегиями, любовь Свана и Одетта, любовь герцога Германиевого наивысшая любовь, но я не привык к Ассертиме" - VII, 342.  
 2060) Обладательницей герц. Герм. ил, Одетта самона и иррационально до конца - VII, 342.  
 2061) Ботан, как и Морелос, ради были свои социальные слезы - VII, 343.  
 2062) Очень по старому герц. Герм. (о.к.) - VII, 344.  
 2063) "Старость, самое лучшее из как состояний человека..." - VII, 345; д.ф. 423.  
 2064) Старости стариков - VII, 347.  
 2065) Я: Свана до глупости старости не довел.  
 2066) Одетта много играла Р. или "роман" - VII, 347.  
 2067) Она и с героичи кончилась, т.к. думал, что он Ремонии шаша - VII, 347.  
 2068) Одетта рассказывает свои любовные ("Будущие") истории - VII, 347-348.  
 2069) -- о своей любви и Свану и об его уме - VII, 348.  
 2070) О. Ремонии: почему мучились любовь там, где не Р. или Ружо - VII, 348 и.  
 2071) Чужеземный страдания не жаждали, но привыкла к ней" - VII, 348.  
 2072) Морелос пошел на Ремонии Омане, но герц. не Р. или - VII, 350.  
 2073) Вуже герц. Герм. ил: то не знает Давида, то не любит Энгра, то ее возмезд, то кемберский Демон - VII, 352.  
 2074) Садик: "Китаянкам дабыла том черт знает какой Р. или, то не эмиссия оторвала" - VII, 352.  
 2075) Омане отдал, что Сев. Лу "сам могущественный седя под мучи" - VII, 354.  
 2076) "Иногда к ней [Ф. или Жилберте] приходило две главные "сторони", куда я так часто устраивался и палку и во мне: от ее отца, Гадаро де Сев. Лу - старина Германией, а от ее матери, Жилберте, - второна Мелетина, но была гит мучи "сторони Свана - VII, 356-357.  
 2077) Я: де Сев. Лу привел и дали в розовом - VII, 357.

- 46) 2078) Как бы переименовать: номер книги года Вролофа - обес Матриал - VII, 357.  
 2079) На главном, как бы переименовать! (от. том. 3/14). - VII, 357.  
 2080) Томе, почему так - VII, 358.  
 2081) "... кто и что, что существует, равно времени (...), не умно и себя, оно просто Р и не  
 своей известной жизнью и привычкой задеи в материю..."  
 2082) "... своей жизнью и где бы или возможностию через себя самих себя" - VII, 360.  
 2083) В начале: "... я создавал бы свою книгу, не оставив впереди себя высокопарно,  
 как совет, но как бы, самую более красиво, так и так" (1) - VII, 361; 8F446.  
 2084) "Tout est mes réflexions, comme disait François..." - 8F446, VII, 361.  
 2085) Французская книга и название его работы - VII, 361.  
 2086) Книга называется его именем, а фр. название его "ансамблем" - VII, 361-362.  
 2087) В книге (VII, 361) см.) Французская книга с именем.  
 2088) Об. ит., почему о том, что он принимал за книгу, говорил в книге.  
 Замечает, его структура изменилась?  
 2089) Говорит, что назвал книгу "наказание смерти" - VII, 363. Почему?  
 2090) Предложение о посмертном посмертии его книги - VII, 370.  
 2091) "Книга похоронная книга, что через десять лет тебя самого, а через сто лет твоих книг  
 больше не будет" - VII, 372; 8F458.  
 2092) Как бы назвать книгу "1001 ночь" - VII, 372.  
 2093) "... не забыл бы сказать спасибо не через его физическое тело, но через его дух" - VII, 374.  
 2094) Меньше времени и временем и тем самым всегда есть бы наши прошлые, "что  
 бесконечно превышает <sup>нас</sup> нас за собой, а я и не знаю, что пишу его в себе" - VII, 375.  
 2095) Почему перл. том 83 года - VII, 376.

CS	173 стр.
YF	569 стр.
CF	601 стр.
8G	621 стр.
P	487 стр.
F	355 стр.
TR	378 стр.

---

 8478 стр.

*Андрей Дмитриевич Михайлов*

ПОЭТИКА ПРУСТА

Корректор С. Редькин

Оригинал-макет подготовлен Е. Морозовой

Художественное оформление переплета С. Жигалкина

Подписано в печать 30.10.2012. Формат 60×90 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Бумага офсетная № 1, печать офсетная. Гарнитура Times.  
Усл. печ. л. 32,5. Тираж. 300. Заказ №

Издательство «Языки славянской культуры»

№ госрегистрации 1037739118449

Phone: 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>

**Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис».**  
**117342, Москва, ул. Бутлерова, 17Б, офис 313.**  
**Тел.: (499) 793-57-01, e-mail: [gnosis@pochta.ru](mailto:gnosis@pochta.ru)**  
**Костюшин Павел Юрьевич (с 10 до 18 ч.).**



Андрей Дмитриевич Михайлов (1929—2009).  
Член-корр. РАН, доктор филол. наук, главный научный  
сотрудник Института мировой литературы  
им. А. М. Горького РАН. Член Международного  
Артуровского общества. Председатель редколлегии  
академической серии «Лит. памятники». Крупнейший  
специалист в области изучения литератур Западной  
Европы. Ему принадлежат четыре специальных  
монографии, выдержавших (каждая) уже три издания  
и имеющих электронные версии.  
За книгу «Французский героический эпос» в 1997 г.  
получил премию им. А. Н. Веселовского.  
После его смерти в Издательстве «Языки слав. культур»  
вышел трехтомник А. Д. Михайлова, подготовленный им  
в последние годы жизни: «От Франсуа Вийона  
до Марселя Пруста». Т. I. 2009; «От Франсуа Вийона до  
Марселя Пруста». Т. II. 2010; «До Франсуа Вийона.  
До Марселя Пруста». Т. III. 2011.

ISBN 978-5-9551-0610-6



9 785955 106106 >