



УДК 82.09:821.133.1

«В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО ВРЕМЕНИ» М. ПРУСТА КАК ЦИКЛИЧЕСКОЕ ЕДИНСТВО**Н. В. Бардыкова***Белгородский
государственный
университет**e-mail:
Bardykova@bsu.edu.ru*

В статье изучается своеобразие циклических построений у М. Пруста на примере его цикла «В поисках утраченного времени», роль различных целостнообразующих элементов в специфике формирования цикла как эстетического единства. Показано, как идея цикла воплотилась в прозе французского писателя рубежа XIX-XX вв., для которого тенденция к циклизации текстов и сама форма цикла стали объективной реальностью в эпоху, когда канонические структуры реалистического романа перестали соответствовать эстетическим запросам времени.

Ключевые слова: Пруст, цикл, циклизация, целостность, цикловые факторы, художественно-эстетическое целое, циклообразование.

«В поисках утраченного времени» – кульминация творчества М. Пруста, признанного предтечей мирового модерна, создавшего, по выражению Р. Барта, «эпопею современного письма» [1, с. 386]. Однако ситуация с французским романистом далеко не однозначна. Приверженцы литературного авангарда, сначала увидевшие в нем своего «прародителя», в конце концов посчитали его чрезмерно «старомодным» художником, а сторонники реализма – слишком «новаторским». Тем не менее имя Пруста, его идеи и образы активно циркулируют и сегодня, множа отклики, отражения, резонансы, комментарии литературоведов, лингвистов, философов, историков культуры. Сам же Пруст осознавал и вечную ценность собственных художественных открытий, и преходящий характер своей творческой манеры.

Разброс мнений в прустоведении обозначился и по поводу дефиниций жанра «Поисков». Учитывая структурные признаки, их называли эпопеей (психологической, лирической – Л. Гинзбург, Н. Рымарь, субъективной – Т. Манн), «серией романов» (Ж. Бреннер), «романом-симфонией» (А. Моруа), «романом-собором» (К. Мориак), «романом-ансамблем» (Ф. Мориак, П. Ман), «романом-рекой», «романом-поток» (Ж. Кокто, Э. Ауэрбах). С учетом проблемно-тематического комплекса и манеры повествования – «мемуарами» (А. Ренье), автобиографическим романом (Л. Андреев, В. Подорога), «романом прояснения», «романом распутывания» (М. Мамардашвили), «громадным сборником “максим”, «фрагментов», «опытов» на философские, психологические и эстетические темы» (А. Михайлов).

Но еще в 1926 г., через четыре года после смерти писателя, Б. А. Грифцов, характеризуя усложнение форм зарубежного романа в начале XX столетия и выявляя тенденцию к циклизации, назвал произведение Пруста «циклическим романом» [2, с. 256]. Нам и предстоит проанализировать «Поиски» как циклическое образование, в окончательном варианте состоящее из семи романов («По направлению к Свану», «Под сенью девушек в цвету», «У Германтов», «Содом и Гоморра», «Пленница», «Беглянка, «Обретенное время») и требующее цельного восприятия.

Первоначально замысел «Поисков» ограничивался тремя огромными романами («По направлению к Свану», «У Германтов», «Обретенное время»), которые Пруст намеревался напечатать в одном томе. Но издатели категорически отвергли его предложение. Парадокс в том, что, выпуская в 1913 г/ «По направлению к Свану», Пруст фактически уже закончил работу над заключительным романом. Однако задержка издания из-за Первой мировой войны подвигла его на перекомпоновку и перегруппировку текстового массива и на существенное изменение плана романа. В результате вторичной переработки, правки и отделки рукописей объем «Поисков» увеличился вдвое; роман стал «сверхраманом», циклом романов, выросших как бы изнутри и развернувших повествование на 3100 страницах.



Хотя цикл печатался с 1913 по 1927 гг. (причем три последних романа были опубликованы после смерти автора), работа над ним фактически началась во второй половине 1890-х гг., когда в «Утехах и днях» и в «Жане Сантейе» в свернутом виде предстала концепция будущего романа, появились некоторые герои цикла, заявили о себе его сквозные темы и мотивы. А затем в романе-эссе «Против Сент-Бева» Пруст нашел принцип, сплавивший в органическое целое поэтическую прозу, мемуары, литературную критику и открывший путь к новому типу романа.

Дискутируя с исследовательской стратегией Сент-Бева в связи с творчеством Бальзака, которого французский критик упрекал за «размах и неразбериху замысла «Человеческой комедии», Пруст, наоборот, обнаружил гениальность конструктивного хода Бальзака, примененного в его эпопее: *«Сент-Бев не заметил гениальной идеи Бальзака, который вписывал романы в циклы... Но соотношение и без того прекрасных творений, новые связи, внезапно подмеченные гением меж разрозненных частей, что стремятся к слиянию в целое, сосуществуют и более не могут друг без друга – это ли не лучшее из его прозрений?.. Эта мысль – луч, что возник и разом осветил отдельные части его творения, до сих пор тусклые, остававшиеся в тени, объединил их, оживил, зажег, но ведь луч этот и был и остается его мыслью»* [3, с. 94].

И хотя Бальзак и Пруст были писателями с различными тематическими, сюжетными, проблемными территориями, Пруст сумел использовать сделанное предшественником в качестве «фактуры» для своего собственного произведения, прежде всего использовать в текстовом пространстве сквозные, циклические проблемы и образы, термины и формально-смысловые комплексы. С некоторыми оговорками можно утверждать, что в «Жане Сантейе» и в «Сент-Беве» имплицитно содержится то, что будет потом эксплицировано в другую текстуальную поверхность.

Долгое время роман Пруста был объектом критики из-за «нестройности композиции», «ее хаотичности», «аморфности», «разрозненности», «рыхлости». В нем якобы властвовал сам материал, освобожденный от диктатуры единого замысла. «Поиски» трактовались как слабо организованное собрание фрагментов и «произведение без композиции», что исключало возможность разговора о целостности его циклической структуры. Однако сегодня даже философы отмечают спаянность смысловых и фактурных структур цикла. Так, Жиль Делез постулирует их «мощную текстуальную связность», невзирая на «внутреннюю фрагментированность» [4, с. 22]. Жерар Женетт высоко ценит «прочность текста», «добротность швов и крепость стяжек» [5, с. 55], а Поль Ман пишет о «тексте, структурированном особенно строгим и систематическим образом» [6, с. 86]. Сам же Пруст настаивал на том, что «архитектоника романа жесткая», базирующаяся на «строительных лесах» и «подсобных службах». *«Наконец-то я нахожу читателя, который догадывается, что моя книга – это произведение драматическое, это конструкция»*, – писал он в 1914 г. Жаку Ривьеру, который констатировал «обдуманность элементов композиции» и «прочность строительной арматуры». *«Поскольку моя книга – это конструкция, то в ней обязательно есть пролеты и опоры, и в промежутке между двумя опорами я могу рисовать подробнейшие картины»*.

Отстаивая идею «конструкции» цикла и целостность своего художественного проектирования, Пруст замечал, что впечатление неопределенности композиции, свободы от жесткого плана, неслаженности отдельных частей обманчиво и иллюзорно. Вторя ему, Клод Мориак позже напишет: «Законченный роман представляет собой здание, где торжествует равновесие масс и гармония линий» [7, с. 195]. Эта мысль о структурной строгости композиции цикла может быть, на наш взгляд, проиллюстрирована и намерением романиста построить свою книгу как собор. Соборная постройка подразумевала не только гигантские размеры, безупречную отделку множества деталей, но и взаимную соотнесенность единиц изображаемого, переключку одной части цикла с другой, «перемигивание» (М. Мамардашвили) сюжетных точек, удаленных друг от друга на 50-100-150 и более страниц. А сам «зодчий» считал себя то «камен-



щиком, жизнь которого завещана камню», то «архитектором, отыскивающим в вознесенных линиях будущих готических шпилей образцы экстатического разрешения тем суетного и вечного».

Тем не менее сам Пруст признавался в 1919 г. одному из своих светских знакомых (графу Жану де Геньерону): «Когда вы говорите о соборах, не могу не дивиться интуиции, позволившей вам верно угадать то, о чем я не говорил еще никому и пишу здесь об этом впервые: когда-то я собирался каждой части книги дать заголовок: Портал, Витражи, Апсиды и т. д., дабы заранее ответить глупым критикам, обвиняющим мои книги в недостаточной выстроенности; но я докажу вам, что их единственное достоинство как раз и состоит в спаянности даже самых мелких частей. Тогда я сразу отказался от этих архитектурных названий, сочтя их слишком претенциозными...» [7, с. 195-196].

Об этом же он сообщал и Франсуа Мориаку 24.09.1919 г.: «Я так тщательно выстроил это здание, что эпизод из первого тома служит объяснением ревности моего юного героя в четвертом и пятом томах». Уточняя причину невозможности изъятия (по предложению Ф. Жамма) этого эпизода, добавил: «...разбив колонну, увенчанную непристойным капителем, я бы обрушил весь свод» [8, с. 279]. Данную мысль Пруст пытался обосновать и в письме Полю Судэ (17.12.1919г.): «Это произведение так тщательно «сложено», что последняя глава последнего тома была написана тотчас после первой главы первой книги» [8, с. 284].

В заключительном романе цикла («Обретенное время») рассказчик Марсель, размышляя о способах построения своей будущей книги, поясняет, что ее надо «возводить так, как возводят храм» [9, с. 360] и при этом помнить, что из-за самого размаха архитектурного замысла многие великие соборы остались незавершенными. «Не стану тщеславно утверждать, будто построю книгу, как собор, – я просто сошью ее как платье...». Сравнения процесса создания цикла с тем, как делается платье («к одеянию из двух кусков добавляю третий и приспособливаю его, хотя кому-то это и не понравится»), а самого цикла со «слишком большим ковром для современной литературы, который пришлось разрезать», а также с симфонией (стремиТЕЛЬНЫЕ аккорды которой на первых страницах «Свана» возвещают инструментовку «Германтов» и финал «Беглянки») свидетельствуют о том, что сам Пруст так и не смог идентифицировать в одном определенном образе конструктивную форму «Поисков». Не сумели сделать это и литературоведы.

Например, А. Моруа предложил еще один вариант дефиниции: «оперная композиция»: «Роман «В поисках утраченного времени» построен скорее как опера Вагнера, нежели как симфония. Первые страницы являются прелюдией, в которой представлены уже основные темы: время, колокольчик господина Свана, литературное призвание, «мадлен». Впоследствии мощная арка перебрасывается от Свана к Германтам, и наконец все темы соединяются, когда в связи со ступеньками и шершавым полотенцем упоминается «мадлен», и снова, как на первых страницах, звенит колокольчик Свана, и произведение заканчивается словом «Время», в котором выражена его центральная тема» [10, с. 220]. Убежденный в том, что «жизнь есть усилие во времени, а произведение искусства – единственное средство восстановления утраченного времени», герой-рассказчик становится автором-повествователем, начав писать свою грандиозную книгу, оказавшуюся огромным кольцом, соединившим конец с началом.

В «Поисках», как и во многих авторских циклах, важную структурирующую роль играет и такой значимый компонент текста, как заглавие, позволяющее выявить взаимосвязь всех составляющих цикла, в конденсированном виде выразить основные темы и важнейшие сюжетные линии.

План первоначальной версии романа отличался простотой и заглавиями, выделявшими сквозные образы: «Сторона Свана» (или буржуазия); «Сторона Германтов» (или аристократия); «Обретенное время» (или примирение обеих «сторон» путем

эстетического созерцания). Данные лаконичные заглавия оказались у Пруста семантически емкими. При этом «сторона» служила инвариантом ключевого образа, организующего текст обоих романов. Это конструктивные линии, на которые опирались две ипостаси авторского «я». «Сторона Свана» – символ радости жизни, личного счастья (дочь Свана Жильберта стала предметом первой юношеской любви Марселя). «Сторона Германтов» – загадочный, недоступный мир «высшего общества», в связи с описанием которого начала развертываться прустовская проблема искусства.

Обобщающий смысл повторов этих заглавий раскрывался постепенно; при этом семантика слова «сторона» расширялась за счет антитезы «имя места» – «само место». Таким образом, увеличив объем своего значения с помощью дефиниций всех элементов текста как единого целого, «сторона» у Пруста начала обозначать не только «направление», «местность», «место», «окрестности», «край», но и «страна», «общество», «мир», «родословная». А данное трилогии общее «имя» («В поисках утраченного времени») способствовало соотносительности и «диалогическим отношениям» с текстами всего циклического ряда. Оно сообщало о его главной сквозной идее – «выбитых из орбит миров», «утраченного рая» [11; 110, с. 75].

Но война и новый жизненный опыт обогатили писателя. К признанию Прустом *интуиции, инстинкта, безотчетной памяти* (на них строился замысел *трилогии*) добавилось признание *интеллекта*; и в результате трехтомник «поглотился» огромной массой психологических и философских рассуждений, в которых поступки персонажей во многом объяснялись не подсознанием, а интеллектом. В художественной вселенной Пруста прочно укоренились заглавия еще четырех романов, обозначавшие (с помощью библейской топики) место действия («Содом и Гоморра») или выделявшие план персонажа и номинировавшие связанные с ним события, предсказывая, таким образом, возможное развитие сюжета («Под сенью девушек в цвету», «Пленница», «Беглянка»). И только с учетом всех романских заглавий в циклическом контексте определялось и значение общего заглавия, которое выступало как актуализатор связности цикла.

Что же касается авторских заглавий 15 частей (в 7 романах), то их обрели лишь пять, относящихся к первым двум романам. Если считать первую часть («Комбре») вводной, выполняющей функцию своеобразного введения к циклу, то остальные четыре попарно симметричны: «Любовь Свана» (часть 2) перекликается с заглавием четвертой части «Вокруг госпожи Сван», а заглавие третьей («Имена стран: имя») – с заглавием пятой части («Имена стран: страна»). И эта симметрия заглавий способствует симметричности композиционной. (Хотя нельзя не заметить существенную разницу в объемах третьей и пятой частей. Если часть третья занимает сорок страниц в художественном пространстве романа «По направлению к Свану», которые функционируют в качестве своего рода заключения в первом томе, то часть пятая представляет большую часть второго тома: свыше 240 страниц текста «Под сенью девушек в цвету», детально повествующих о поездке рассказчика в Бальбек и знакомстве с девичьей «стайкой»).

В остальных романах цикла симметричность частей на уровне заглавий не просматривается из-за их отсутствия. Однако она может быть выявлена на уровне сюжетной композиции, в перекличке сюжетных ситуаций, посвященных одной и той же теме или проблеме.

Седьмой роман в аспекте композиции всего цикла является завершающим, обобщающим, создающим эффект «рамочной» композиции цикла. «Обретенное время» начинается и заканчивается воспоминаниями «узника своей комнаты» о Комбре, родных, детстве, колокольчике на воротах в сад, о материнском поцелуе на ночь. И такое кольцевое построение композиции цикла заставляет читателя вновь вернуться к началу «Поисков» и соединить Время, а также все сюжетные линии, сводя их в один «пучок». Финальный том – ключ ко всем «Поискам»: «Обретенное время» примиряет душевное состояние смертельно больного писателя с чудесным ощущением жизни вне его и утверждает идею творческой целостности человека, которую М. Мамардашвили квалифицирует как идею «глубоких отложений умственной почвы» [11, с. 127].



Целостность текста «Поисков» во многом базируется и на разработанной Прустом лейтмотивной технике и системе сквозных персонажей, переходящих из романа в роман, которые Ж. Делез называет «трансперсональной серией героев» [4, с. 99]. Во всех семи романах центр повествования тяготеет к одним и тем же действующим лицам: Марсель, служанка Франсуаза, герцог и герцогиня Германтские, маркиза Вильпаризи, госпожа Вердюрен, Одетта де Креси. Через весь цикл проходят воспоминания о рано умершей бабушке рассказчика, которая (наряду с матерью) воплощала доброту, чистоту, открытость, преданность и душевную тонкость.

В шести романах функционируют образы матери Марселя, барона де Шарлю, Робера де Сен-Лу, графа де Форшвиля, Берма, Жильберты Сван. В пяти романах речь идет об Альберте Симоне, Андре, Вентейле, Берготе, Эльстире, Леграндене, маркизе де Говоже, Альберте Блоке. В четырех романах рассказывается о Шарле Сване, Жюппене, Котаре.

Циклообразующую функцию имеет и ключевой циклический образ Времени, реализуемый в контекстуальных взаимодействиях и обуславливающий взаимосвязанность и взаимосвязанность романов в составе цикла. Каждый роман – новая ступень в постижении Времени – «материала или рода той или иной истины» [4, с. 119]. По Ж. Делезу, время – главная темпоральная структура «Поисков», раскрывающаяся одновременно и как тип истины.

Четыре темпоральные линии составляют: время, которое теряют, утраченное время, время, которое обретают, и обретенное время. В «Содоме и Гоморре» рассказчик заметил, что эти темпоральные структуры «похожи на различные и параллельно существующие серии» [12, с. 423]. Этим приемом «параллелизма серий» и пользовался широко романист, создавая цикл.

Пруст не раз признавался в глубокой связи его понимания мира с живописью, считая, что его искусство близко импрессионизму в живописи: предмет и среда образуют единое целое, и поэтому предмет в изменившейся среде (хотя бы в другой час дня) – это уже иной объект. Именно так, в технике изобразительных эффектов импрессионизма Э. Мане, К. Моне и Ренуара, описывает Пруст колокольню Сент-Илер в Комбре; но и человек, по мнению художника, в разные моменты жизни и в глазах разных людей выглядит по-разному, поэтому у Пруста нет единых, целостных образов, а одним из базисных принципов создания образа является принцип взаимодополняемости.

На видение художественного образа часто накладывается образ живописный. Так, одна Одетта напоминает Сепфору, жену Моисея, на фреске Сандро Боттичелли в Сикстинской капелле. Другая – содержанка, «переливчато-блестящий сплав непомятых, демонических элементов, окутанный ядовитыми цветами, служащими оправой для драгоценных камней, – точно сошла с картины Гюстава Моро; но и была третья Одетта, лицо которой выражало то сострадание к обездоленному, то возмущение несправедливостью, то благодарность за доброе дело» [13, с. 233]. Так, антитеза живописных образов Боттичелли и «протосимволиста» Моро дополняла представление читателя о различных ликах одной и той же героини, чей образ приобретал художественную выразительность, порождая при этом интермедийные связи внутри цикла как эстетического целого.

Альбертина, которой, по словам А. Михайлова, посвящен «цикл внутри цикла» [14, с. 10] («Содом и Гоморра», «Пленница», «Беглянка»), «свертывает и заключает в себе прибой и берег моря, соединяет пляж и волны» [15, с. 357]. Она кажется Марселю то мягкой и искренней, доверчивой и послушной, то порочной и лживой, тщеславной и интеллектуально неразвитой. Этот образ тоже не исключает множественности истолкований; обретая подвижность, он обретает и способность к изменению семантических границ: «я знал несколько Альбертин в ней одной» [16, с. 80], – скажет Марсель, а затем добавит: «а миров столько, сколько каждое утро просыпается умов и глаз».

Не только женские, но и мужские образы изображались Прустом как поток импульсов, желаний, сомнений, ощущений. И при таком подходе понятие «социально детерминированный характер» утрачивало свой смысл и свою содержательность; бо-



лее того, эстетическое чувство явно доминировало над этическим. Единство авторского подхода к способам конструирования характеров персонажей тоже стало циклообразующим компонентом.

Один из ключевых приемов при анализе композиции цикла – лейтмотив, вычленимый из целого и повторяемый в многообразии своих вариаций. Введенный в обиход музыковедами, исследователями творчества Р. Вагнера, имя которого неоднократно упоминается в романах, этот термин чрезвычайно актуален для поэтики прустовского цикла. Попытаемся выявить устойчивый набор лейтмотивов и их функции.

К основным сюжетным ведущим мотивам, которые обладают исторической универсальностью и повторяемостью, можно отнести: узнавание и прозрение, испытание и наказание, смерть и воскресение, «мужество невозможного» [11, с. 108] и отречение, потерю себя, опустошение, «полную экстерриоризацию «внутреннего человека» [11, с. 116]. Их взаимодействие и соотношение, безусловно, содействует развитию сюжета цикла – поискам утраченного времени. Однако наибольший интерес представляют, на наш взгляд, образы-лейтмотивы, например, знаковый лейтмотив Венеции.

С одной стороны, мотив поездки в Венецию неоднократно звучит на протяжении всех романов, а само путешествие (как сюжетное событие) описано в предпоследнем из них («Беглянка»), т. е. лейтмотив становится элементом темы и элементом событийного ряда, входит в состав сюжета цикла. С другой стороны, образ-лейтмотив имеет символическое значение Красоты как некоего «арт-факта», «сделанного», искусственного феномена, «сотворенной Красоты». Ученик Дж.Рескина, теоретик английских прерафаэлитов, воспитанный на идеях его трактата «Камни Венеции» (1852 г.), Пруст совершает «паломничество» в Венецию и позднее отправляет туда рассказчика. Таким образом, этот важный для хода действия лейтмотив оказывается динамическим, пространственным, ситуационным, сопряженным и с темой, и с идеей произведения, способствующим его целостности.

Сквозным и при этом опорным, несущим особую смысловую нагрузку, является лейтмотив «девушек в цвету», с особой ностальгической силой зазвучавший в завершающей книге – в «Обретенном времени». Описание «девушек-цветов» на морском берегу возникает в связи с темами моря и искусства. Оно перекликается с шумом прибоя и текучестью, неустойчивостью, изменчивостью морских волн, зеленовато-синих, искрящихся, мерцающих, как глаза девушек. Они одновременно сопоставляются с девами с античного фриза на фоне морских гребней и с женщинами на полотнах англо-американского художника-импрессиониста Дж. Уистлера, с которыми сливаются мимолетно, неуловимо, ускользающее: «Чарующие сочетания девушки с берегом моря, с заплетенными косами церковной статуи, с гравюрой, со всем, из-за чего мы любим в девушке ... прелестную картину, – эти сочетания не очень устойчивы» [15, с. 357]. С помощью данного лейтмотива Пруст передает восприятие, включенное в сложную сеть ассоциаций и соединенное с воспоминанием, чему способствует и «язык» импрессионистической живописи.

Особую роль играет в цикле лейтмотив музыкальной фразы Вентейля – «дематериализованный знак, обретающий свой смысл в идеальной сущности, в искусстве» [4, с. 39]. Вообще принцип лейтмотивности у Пруста связан с музыкальным началом повествования и импрессионистичностью. По словам Свана, в музыке Вентейля, ставшей аккомпанементом его любви к Одетте, «прекрасно нарисована картина Булонского леса в состоянии каталепсии» [17, с. 88]. Если маленькая фраза из сонаты Вентейля воскрешает воспоминания о любви и прогулках в Булонском лесу, т. е. имеет утешительные коннотации, то такой «маркированный» лейтмотив, как «камерный концерт» мух вызывает в памяти только неприятные ассоциации; а сама эта лейтмотивная пара функционирует как пример согласованности искусства и природы. Другой музыкальный отрывок-лейтмотив – из септета Вентейля – производил на слушателя иное впечатление, «струк-



тура» которого фактически соответствовала организации всего цикла: «...две непохожие просьбы ... одна – разрезавшая на краткие зовы длинную прямую линию, другая – объединявшая в одно нерасторжимое целое раскиданные там и сям фрагменты» [18, с. 221]. Игра фрагментации и воссоединения – один из характерных композиционных циклообразующих признаков. Не случайно О. Г. Егорова утверждает: «Цикл – такое художественное явление XX в., которое выражает и стремление к единому повествованию, и ощущение хаосности и фрагментарности мира вообще и художественного мира данного произведения в частности» [19, с. 58].

Повторение и варьирование лейтмотивов (мартенвильские колокола, бисквит-«мадленка», музыкальная фраза Вентейля, накрахмаленная салфетка, камни мостовой, радужная струя фонтана) усиливает внефабульное единство «Поисков». Основные мотивы-доминанты переходят из романа в роман, отдельными «циклами» возвращаются, становясь впечатлениями-реминисценциями, впечатлениями-аллюзиями, которые составляют важную архитектурную опору повествования. «Цветы в нашем саду и в парке Свана, кувшинки Вивоны, почтенные жители города, их домики, церковь – весь Комбре и его окрестности, – все, что имеет форму и обладает плотностью – город и сады, – выплывало из чашки чаю» [13, с. 49].

Лейтмотивная система «Поисков» обеспечивает образное воплощение тематики и проблематики цикла. Так, Ж. Делез напрямую соотносит «танец» трех мартенвильских колоколен, бисквит, размоченный в липовом чае, и уличные булжники с магистральными циклическими темами: поисков истины, памяти, мгновений, переживаний, воспоминаний. «У Пруста колокольни Мартенвиля и маленькая фраза Вентейля, которые сами по себе не вызывают никакого воспоминания и никакого воскрешения прошлого, всегда приведут к печеню «Мадлен» и «мостовым Венеции», уже зависимым от памяти, и на этом основании снова отошлют к «материальному объяснению» [4, с. 28].

Пруст умело выстраивает цепочки лейтмотивов: боярышник – сладко-горький запах миндаля – вкус миндального пирожного под пригорелой корочкой – нежность щек дочки Вентейля, скрываемая под веснушками [13, с. 104]. И такие лейтмотивы А. Моруа называл «сигналами, играющими в художественном произведении ту же роль, что голос благодати в прозрении духовном» [10, с. 219], а Ж. Делез относил к «знакам, из узнавания которых проистекает единство произведения и его удивительная многоплановость» [4, с. 29]: «вкус пирожного «Мадлен» содержит в полном объеме заключенный и свернутый Комбре» [4, с. 87]. И действительно, сущность Комбре многократно реализуется в цикле во вновь обретенном вкусе «мадленки», т.к. изначально существовала непосредственная реальная смежность между вкусом бисквита, прошедшим и настоящим Комбре.

Немаловажное значение в мотивном построении цикла приобретают *описательные, лирические, экспрессивно-эмоциональные* образы-лейтмотивы, являющиеся частью природного ландшафта. Они развивают, расширяют, поэтически углубляют одну из ключевых тем – первозданной красоты природы, ее естественности, нерукотворности.

Сквозные природные образы-лейтмотивы (водяные лилии, «дивный католический куст» розового боярышника в парке Свана, заросли сирени, три дерева по дороге в Бальбек, птички-«океаниды») раздвигают рамки повествования, включая мысли Марселя в более широкий контекст, чем социальная среда, с которой он связан. С одной стороны, они подчеркивают разрушающий характер Времени, а с другой – свойства сохраняющей памяти; оживляют и поэтизируют восприятие, представления, память, реальность внешнего мира, пространство и время. Более того, лейтмотивы, об-



растая ассоциациями, помогают сопоставить каждое данное событие с событиями более ранними или более поздними. «Я заметил три дерева, когда-то, должно быть, стоявшие в начале тенистой аллеи, – складывавшийся из них рисунок я уже где-то видел; я не мог вспомнить, из какого края были точно выхвачены деревья, но чувствовал, что край этот мне знаком; таким образом, мое сознание застряло между давно прошедшим годом и вот этой минутой, окрестности Бальбека дрогнули, и я задал себе вопрос: уж не греза ли вся наша сегодняшняя прогулка, не переносился ли я в Бальбек только воображением... и не возвращают ли нас к действительности только вот эти три старых дерева?.. я видел их в себе самом... Между тем они шли мне навстречу – некое мифическое видение, хоровод ведьм или норн, собиравшихся прорицать» [17, с. 236–237].

Поразительна словесно-изобразительная зарисовка белой лилии, борющейся с течением Вивоны. Но свидетельство силы и красоты жизни неожиданно перерастает в сравнение с неврастеничными родственниками Марселя и героями-страдальцами у Данте. «Сперва попадались одиночки, вроде какой-нибудь кувшинки, на свое несчастье выросшей в таком месте, где быстрое течение не давало ей покоя, и она, подобно механически движущемуся парому, приставала к этому берегу и сейчас же возвращалась к тому, – словом, все время сновала туда и обратно. Гонимая к одному из берегов, ее цветоножка распрямлялась, удлинялась, вытягивалась, достигала крайнего предела своей растяжимости, и вот тут-то течение подхватывало ее, зеленая снасть скручивалась и возвращала злополучный цветок к его исходному пункту – именно исходному, точнее не определишь, потому что оно, проделывая тот же самый путь, не задерживалось там ни на мгновенье. Когда бы я ни пошел туда гулять, я всегда заставлял эту кувшинку в том же самом положении, и этим она напоминала иных неврастеников, к числу коих мой дед относил тетю Лионию... та кувшинка была похожа на одного из несчастных, чьи необычайные вечные муки привлекали внимание Данте» [13, с. 150].

Не менее выразительны лейтмотивы моря, увиденного сначала из окна гостиницы в Бальбеке, а затем на картинах Эльстира в его мастерской, «желтого пятна» городской стены на полотне Я. Вермеера («Вид Дельфта»), рассматривая которое, внезапно скончался смертельно больной Бергот. На картине-«ловушке» импрессиониста Эльстира четкая линия, которая должна отделять город от его отражения на поверхности моря, не просто «смазана» и «размыта», но сознательно устранена, и город в результате оптического обмана легко становится (в восприятии зрителя) морем и наоборот. «Эффекты Эльстира обманчивы: море у него как будто бы в небе» [16, с. 362]. Подобные лейтмотивы передавали ощущения динамичной изменчивости мира, бесконечного богатства его меняющихся состояний, превращали весь мир в нечто зыбкое, ускользающее, эфемерное, неопределенно-субъективное, а сами трансформировались в весомые элементы при создании эстетического целого (цикла).

Прозаический цикл Пруста, создававшийся в начале XX столетия (1911–1922 гг.) – в период выраженной активности циклообразования, явился одним из самых объемных образцов циклической формы в зарубежной литературе рубежа веков. Это авторский цикл, последовательность, композиция, структурная соотнесенность романного ряда которого была задана самим Прустом.

Генезис «Поисков» свидетельствует о том, что идея цикла получила свое эстетическое обоснование в результате вынужденных перестраиваний текстового массива, отказа от первоначального замысла написания масштабного произведения в одном томе, своего рода «метаромана», «гипертекста». В окончательной редакции, в итоге эволюции композиционного строя в единую «мегакомпозицию» цикла, книга Пруста предстала не как произвольное сосуществование составляющих ее семи романых



текстов, а как художественное единство циклической природы, связанное авторской волей. При этом единицы текста оказались соединенными между собой по принципу «продолжения».

Текстово-художественная целостность цикла обнаруживается при анализе его на разных уровнях организации целого (проблемно-содержательном, жанрово-семантическом, речевом) и по многим моделирующим признакам. Это сцементированная структура, внутритекстовые связи которой выявляются фабульно-повествовательно, сюжетно-композиционно, образно, стилистически.

«Поиски» – жанрово единообразный, «моножанровый» цикловой состав, романский цикл, центральной категорией которого стала целостность, а циклообразующими элементами – сквозные персонажи (и прежде всего образ рассказчика-интроверта, функционирующего в качестве первостепенного компонента, скрепляющего текст), система повторяющихся мотивов, вариации лейттем и проблем, а также единство авторской интенции.

Новый тип художественного мышления проявился у Пруста в создании анарративной повествовательной циклической структуры, в которой привычный внешний сюжет (как «повествование о событиях») заменялся внутренним сюжетом – жизнью авторского «я», живой, пульсирующей мыслью, которой тесно в рамках канонического сюжета.

Пренебрегая сюжетностью, «макрофабульностью», логикой причин и следствий, подробной мотивированностью поведения героев, игнорируя целые звенья в развитии «событий» и в рассуждениях рассказчика, новаторски используя систему «сбоев» фабульно-сюжетных переходов, писатель сделал акцент не на макрокосме, а на микрокосме, на «топографии души», на одномоментных, изменчивых и неустойчивых «точечных» душевных состояниях, импульсах, желаниях и сомнениях героя, изображенных в технике импрессионизма. Изобразительность – главная общая стилевая черта романов цикла, в котором повествовательное начало часто уступало место выразительному. Но Пруст, на наш взгляд, не разрушил характер, в чем его неоднократно упрекали исследователи (Л. Г. Андреев, Т. Н. Денисова, И. В. Шабловская, Ж. Бреннер, А. Ренье и др.), а осознанно пересмотрел стереотипные принципы и набор сложившихся приемов построения традиционного «эпического» персонажа.

Поиск новых выразительных художественных форм затронул и композицию цикла, части которого связаны между собой по радиальному типу. Прусту свойственно стремление внести концептуальную содержательность в многочастное целое именно через текстовую композицию (частично опирающуюся на идею симметрии), выражающую движение авторской мысли в его системной завершенности.

Циклизация оказалась ключевой характеристикой всего творчества французского романиста в целом, основополагающей для понимания художественной специфики и историко-литературного статуса «Поисков»; а сам цикл стал важнейшим членом нежанровой парадигмы рубежа XIX – XX веков.

Список литературы

1. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – 615 с.
2. Грифцов Б. А. Марсель Пруст // Грифцов Б. А. Психология писателя. – М.: Худ. лит., 1988. – С. 252–277.
3. Пруст М. Против Сент-Бева: Статьи и эссе / Пер. Т. В. Чугунова. – М.: ЧеРо, 1999. – 224 с.
4. Делез Жиль. Марсель Пруст и знаки. – СПб: Алетейя, 1999. – С. 28–130.
5. Женетт Жерар. Фигуры: В 2-х тт. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – С. 43–44; 55–56.



6. Ман Поль. Аллегории чтения: Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1999. – С. 72–97.
7. Мориак К. Пруст. – М.: Независимая газета, 1999. – 288 с.
8. Пруст М. Письма / Пер. Г. Зингера. – М.: Гласность, 2002. – 368 с.
9. Пруст М. Обретенное время / Пер. А. Н. Смирновой. – СПб: Амфора, 2001. – С. 5–377.
10. Моруа А. Марсель Пруст // Моруа А. Литературные портреты. – М.: Прогресс, 1970. – С. 203–229.
11. Мамардашвили М. К. Психологическая топология пути: М. Пруст в поисках утраченного времени. – СПб: РХГИ; Нева, 1997. – 572 с.
12. Пруст М. Содом и Гоморра. – М.: Крус, 1992. – С. 5–464.
13. Пруст М. По направлению к Свану / Пер. Н. М. Любимова. – М.: Крус, 1992. – С. 13–365. В дальнейшем все цитаты даются в переводе Н. М. Любимова, кроме «Обретенного времени».
14. Михайлов А. Цикл Альбертины // Пруст М. Пленница. – М.: Худ. лит., 1990. – С. 5–20.
15. Пруст М. У Германтов. – М.: Худ. лит., 1980. – С. 17–606.
16. Пруст М. Пленница. – М.: Худ. лит., 1990. – С. 21–395.
17. Пруст М. Под сенью девушек в цвету. – М.: Крус, 1992. – С. 5–424.
18. Пруст М. Пленница. – М.: Республика, 1993. – С. 17–352.
19. Егорова О. Г. Развитие цикла и жанровые трансформации в русской прозе первой половины XX века. – Астрахань: АГУ, 2003. – 280 с.

“OF REMEMBRANCE OF THINGS PAST” BY M. PROUST AS A CYCLIC UNITY

N. V. Bardykova

*Belgorod
State
University*

*e-mail:
Bardykova@bsu.edu.ru*

The article deals with the peculiarity of cyclic constructions in M. Proust's sequel "Of Remembrance of Things Past" as well as with the role of different unity forming elements that help create a cycle as an aesthetic whole.

The article reveals how the idea of a cycle is realized in the works of the French novelist who lived at the turn of the 20th century and for whom the tendency towards cyclization of texts and the form of the cycle itself turned into an objective reality in the epoch when canonical formations of the realistic novel stopped meeting aesthetic demands of the time.

Key words: Proust, cycle, cyclization, integrity, cyclic factors, artistic-aesthetic unity, cycle formation.