



Наталя Горяча

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У РОМАНІ МАРСЕЛЯ ПРУСТА “У ПОШУКАХ УТРАЧЕНОГО ЧАСУ”: НАСТУПНІСТЬ ЧИ НОВАТОРСТВО?

Багатотомний роман Марселя Пруста “У пошуках утраченого часу” був написаний на зламі епох і поєднав у собі класичні традиції з безоглядним експериментаторством, пошуком нових художніх засобів творення вищої реальності мистецтва.

Багатий матеріал для роздумів над характером новаторства та наступності в романі дають спостереження над специфікою художнього відображення в ньому різних видів мистецтва — музики, архітектури, живопису, скульптури, театру тощо.

Ще 1888 року французький критик Ф. Брюнетьєр писав: “... наразі ми стоїмо на порозі нової трансформації; можна сказати, що після того, як література опанувала засоби живопису так само добре, а то й краще, ніж самі художники, вона воліє тепер звернутися до засобів музики”¹. У Франції ідея злиття мистецтв утверджувалася символістами на основі теорії відповідностей (найрозмаїтіших перегуків між різнорідними відчуттями чи почуттями, між почуттями та ідеями, про які, зокрема, йшлося у знаменитому сонеті Ш. Бодлера “Відповідності”) та в тісному зв'язку з дуже популярною наприкінці ХІХ ст. теорією музичної драми Ріхарда Вагнера. Німецький композитор вважав, що живопис, музика та література мають злитися воедино, створивши особливий жанр, який запозичить у кожного з видів мистецтва лише йому властивий метод відображення дійсності і буде спроможний відтворити ідею у найбільш повній та адекватній формі: “Філософ знайде глибокі думки, оригінальну теорію світу, музикант почує прекрасну симфонію, художник побачить вервечку мальовничих картин”².

Постсимволістське покоління, до якого належав і Марсель Пруст, дещо по-іншому підходило до потрактування цього поняття, вважаючи синтез внутрішньою роботою, яка відбувається в душі митця і відображає не результати, а принципи. “У звука, фрази, картини та статуї одні й ті самі емоційні принципи. Кожен рід мистецтва повинен послуговуватися своїми методами, але сутність у них одна”³, — пише 1904 року К. Моклер. Прикладом такого нового синтетичного мистецтва, створюваного на основі зближення та взаємозбагачення естетичних принципів музики, поезії й живопису, стає вже

¹ Цит. за: *Kadi S. La peinture chez Proust et Baudelaire.* — Р., 1973. — Р. 38 (тут і далі переклад мій. — Н.Г.). Ф. Брюнетьєр свого часу одним із перших заговорив про “імпресіонізм у літературі”, розуміючи під цим “систематичне перенесення засобів одного мистецтва (живопису) на інше (літературу)”.

² *Вагнер Р. Избранные работы.* — М., 1978. — С. 237. Втіленням цього задуму мали стати музичні святкування у Байреїті, але найповніше він, мабуть, реалізувався у музичних драмах самого композитора.

³ Цит. за: *Владимирова А. И. Проблема художественного познания во французской литературе на рубеже двух веков (1890-1914).* — Ленинград, 1976. — С. 45.

музична драма не Р.Вагнера, а К.Дебюссі⁴. Прустова концепція синтезу мистецтв очевидно близька саме такому потрактуванню, адже автор прагне не до механічної заміни всіх видів мистецтва якимось одним новітнім, а до збереження єдності Мистецтва, що постає в різних іпостасях. Письменник вводить у створюваний ним художній світ систему паралелей і порівнянь, в основі яких лежить не риторика чи просодія, а відповідність психології людини. Цей компаративізм, своєрідно організований, визначає контрапунктне, музичне звучання роману Пруста. При цьому деякі постійні ідеї та образи твору набувають нового відтінку, наближаючи літературний текст до музичного, що будується на основі варіацій на основну тему.

У цьому зв'язку варто зазначити, що на протигагу творам гуманістів Відродження, в яких мистецтво покликане передати велич і артистизм людської особистості, та романтиків, які трактують його як втілення людського духу, у Пруста воно стає єдиним засобом боротьби людини з умовами власного існування, а також єдиним засобом самопізнання. Саме тому для відображення людської діяльності автор роману “У пошуках утраченого часу” послуговується засобами не лише таких “високих” видів мистецтва, як музика чи архітектура, а й залучає мистецтво кулінарії, пошиття одягу тощо.

При більш глибокому вивченні синтез мистецтв у творі Пруста постає як засіб художнього вираження, співзвучний мистецькій візії їхнього автора, яка в усьому шукає прояву загальних законів буття, тяжіє до єдності всього суцього і лише в мистецькій діяльності вбачає сферу вищої реалізації людської душі та пізнання нею світу. Своєрідність роману Пруста полягає також у тому, що тенденція до синтезу мистецтв проявляється в ньому не лише на змістовому рівні, а й дуже активно формує його структуру та стилістику, про що свідчить поєднання теорії та поетичності, широка інтертекстуалізованість, гармонізація тексту шляхом використання системи порівнянь, паралелей, повторів, що будується не на екстенсивній основі, а за принципом поглиблення мотиву задля найадекватнішого втілення авторської візії.

Різноманітні види мистецтва постають у романі Пруста, з одного боку, як складові життєвого досвіду героя і мають важливе значення у пошуку ним свого художнього покликання (Марсель поволі наближається до творчості, на різних етапах життя засвоюючи уроки письменника Берггота, маляра Ельстіра, актриси Берми, композитора Вентейля), а з другого — символізують ідеал автора, є своєрідною загальною формулою мистецтва. Всі мистецькі алюзії та теми в романі не випадкові, тому що за кожною з них письменник шукає прояву законів, важливих у його системі життєвих і естетичних цінностей, цілковито інтегрованих в літературну програму. Адже загальне, абстрактне в людській мові може бути відображене лише завдяки частковому, конкретному, тож і мистецтво як феномен постає у творі Пруста лише у вигляді окремих своїх видів та розмаїтих авторських форм.

“У пошуках утраченого часу” повсякчас виявляє виразну тенденцію до витворення загальних законів суцього: письменник і його герой прагнуть до цього в кожному конкретному випадку безпосереднього контакту з дійсністю. В естетичних роздумах Пруст досягає цього шляхом пошуку відповідностей, аналогій, повторів, збігів, кореляцій між різними артистичними та життєвими явищами. Що

⁴ “Пелеас і Мелісанда” згадуються в романі Пруста не рідше опер Вагнера. Втім, у “Содомі та Гоморрі” письменник досить іронічно висловлюється з приводу сучасного йому протистояння теорій Вагнера та Дебюссі. Див.: Пруст М. У пошуках утраченого часу // Твори: У 7 т. – К., 1997. – Т.4. – С. 177–178 (далі, посилаючись на це видання, том і сторінку зазначаємо в тексті).

і стає однією з підвалин створення в романі синтетичного комплексу мистецтв. До того ж сама природа творчого генія цього митця, що поєднує надзвичайно багату “враженність” із схильністю до аналітизму, зумовлює те, що найменше сприйняття (perception) пробуджує в ньому тисячі відлунь, відбитків, зв’язків, які автор прагне зафіксувати у своєму тексті, надавши їм при цьому універсального значення. Отже, синтетичність – прикметна ознака творчої натури французького письменника, що, до того ж, неunikно зумовлює природу його творів. Тому, вважає Р.Генон, “ніхто краще Пруста не зрозумів того закону відповідностей, що є фундаментом символізму взагалі, і згідно з яким кожна річ, в основі своїй похідна від метафізичного принципу, всю реальність якого вона вміщує в собі, передає чи виражає цей принцип на свій лад і згідно зі своїм екзистенційним порядком...”⁵.

Проблема мистецького синтезу в романі має й інший аспект. Стосується він новаторських художніх засобів, якими послуговується автор. У формальному плані синтетичність письма Пруста значною мірою забезпечується модерною сферичною побудовою твору. Саме вона дає змогу найрізномірнішим елементам тексту функціонувати в межах його цілісності, що визначається єдністю креативної свідомості автора, і при цьому не безмежно розширювати його зміст, а постійно поглиблювати його. Викладаючи свої думки про те чи інше мистецтво, наратор виявляє ту постійність бачення й аналітичних критеріїв їхньої оцінки (власне, те *vidi*), що притаманна лише його творчій уяві та свідомості. Він, як, зрештою, й автор твору, захоплюється змалюванням одного виду мистецтва через інше, якого-небудь одного життєвого явища через ансамбль мистецьких паралелей.

Приміром, описуючи майже екстатичні переживання Сванна при прослуховуванні сонати Вентейля, його “враження *sine materia*” від неї, Пруст зауважує: “Сванн уявляв собі протяглість фрази, симетричну її побудову, її узор, її художню виразність, перед нами була вже не чиста музика, тут відчувалися і малярство, і архітектура, і думка, і все вкупі нагадувало музику” (1, 172). Характеризуючи стилістику прози Берґотта, оповідач вдається до порівнянь із музичною композицією та архітектурою (2, 101, 106). Розкриваючи композиторську манеру Вентейля, Пруст проводить паралелі між мовою звуків і мовою кольорів, між “шліфуванням своєї величної музичної фрески” композитором і творчими прийомами Мікеланджело, при цьому сам музичний твір він порівнює з архітектурною спорудою (5, 200, 294). На вечорі маркізи де Сент-Еверт Сванн, говорячи про фразу із сонати Вентейля, згадує “Принцесу Клевську”, “Рене” та тему Трістана в опері Вагнера (1, 289). Свої враження від споглядання герцогині Германтської у церкві оповідач передає, проводячи паралель із Вагнером, Карпаччо та Бодлером (1, 146). Подібних прикладів у романі надзвичайно багато: практично всі мистецькі явища та події в житті героя подані через порівняння або метафоричне зближення з образами й мовою різних видів мистецької діяльності та реальними мистецькими творами. Однією з прикметних особливостей прозової манери Пруста є, отже, постійне прагнення надати своїм роздумам (і навіть самим мистецьким алюзіям) “*un degré d’art de plus*” (додатковий мистецький ступінь), що часто призводить до переспівів та мистецьких нашарувань. Характеризуючи Альбертіну та наголошуючи на її інтелектуальному та естетичному поступі, герой наводить веломовні та сповнені естетизму судження дівчини щодо різних предметів і зображує її “в призмі мистецтв”, якими вона захоплюється хоч і по-дилетантськи, але незмінно. Прикметно, що Пруст не обмежує цих

⁵ Цит. за: *Cattani G. Marcel Proust. – P., 1958. – P. 91.*

захоплень якимось одним видом мистецтва, а пропонує ціле гроно: тут і музикування, і малювання, і захоплення гравюрою та колекціонуванням, і неабиякий хист до лицедійства (5, 51, 99–100, 129–130).

З прийомом “перекодування” тісно пов’язаний також і інший засіб створення синтетичної єдності мистецтв у романі — використання повторів, паралелей і симетричних образів. “Поетом повторів” називає Марселя Пруста російський дослідник С. Бочаров⁶. Сам Пруст підтверджує цю думку, вкладаючи в уста героя “Полонянки” власні роздуми про “типові фрази” геніальних композиторів і письменників, які дають змогу мовою мистецтва передати ту “єдність світу”, яку людина спроможна лише “пережити”, але не комунікувати іншим (5, 297–301). У Пруста-романіста останнє відіграє вирішальну роль у пошуку художніх засобів відображення загальних ідей, зокрема в поєднанні традиційних (синтагматичних) моделей організації романного простору з новаторськими (парадигматичними) тенденціями його гармонізації. Якщо перше пов’язане з тематикою часу та, зокрема, “психологією в часі”, то друге визначається теорією множинності бачення та модерністською установкою на самовираження в мистецтві. “У пошуках утраченого часу” дає цікавий і часто неоднозначний приклад симбіозу цих різноспрямованих тенденцій, що своєрідно відбивається на стилістиці твору. Дослідники неодноразово наголошували на винятковій ролі в романі Пруста таких паралельних ліній, як історії кохання Сванна та Марселя, музики в їхньому житті або кохання героя до трьох жінок, у стосунках із якими він щоразу зустрічається з ідентичними проблемами. Завважувався ними і принцип симетрії у структурі твору (втрачений час — віднайдений час, сторона Сванна — сторона Германтів, простір — час і т. ін.).

Тож імовірно, що феномен “перекодування” перш за все зумовлений інтегральністю творчої свідомості автора роману, тоді як паралелізм та тавтології часто виявляють його прагнення надати своєму творінню якомога більшої цілісності. Вони сприяють об’ємнішому відображенню предмета, дослідженню його під новим кутом зору, тобто є органічною складовою твору.

У контексті загальної проблеми мистецького синтезу варто також згадати і красномовну інтертекстуалізованість роману, що може розглядатися як різновид “перекодування” (У. Еко), або ж винятково як вияв ерудиції автора (Ж. Женетт). Останнім часом проблема інтерполяцій та їхніх функцій у тексті роману Пруста досліджується часто⁷. Увагу науковців привертає насамперед схильність письменника обґрунтовувати найрізноманітніші свої ідеї (від психологічних, метафізичних до суто поетологічних, формальних), послуговуючись мистецькими ілюстраціями, адже це відповідає його переконаності в “абсолютній цінності” мистецтва, яке єдине здатне адекватно й доступно виражати істину. Тож апеляція до нього в романі (зокрема й у вигляді алюзій, цитат чи плагіату) виглядає логічною та неунікною. Більше того, як зауважує Ж. Катої, художники, композитори, поети, історики мистецтва — Джон Рескін, Еміль Маль чи Оноре де Бальзак — відіграли величезну роль у формуванні творчої особистості Пруста і значну частину матеріалу для свого роману він брав із мистецтва, а не лише з життя⁸. І все ж, подібно до авторів середньовічних біографій трубадурів, письменник у своїй роботі орієнтується насамперед не на особистості, а на їхні

⁶ Botcharov S. L’Univers proustien // Proust M. A la recherche du temps perdu. — М., 1970. — Т.1. — С.11.

⁷ Див.: Bayard P. Le hors-sujet. Proust et la digression. — Р., 1996; Genette G. Palimpsestes. La littérature au second degré. — Р., 1982 та ін.

⁸ Cattani G. Marcel Proust. — Р. 43.

твори та творчі методи. Саме тому він наголошує, що до його персонажів не існує “ключів”. У ґрунтовному дослідженні характеру цитування в романі Пруста Ж. Натан наводить чимало інших прикладів мистецького походження його реалій, зокрема переконливо доводить, що Венеція описана не стільки під впливом особистих вражень автора від перебування у ній, скільки на основі прочитаного в улюбленій письменником серії “Міста мистецтва”⁹.

Беручи приклади не лише з літератури, а й із інших видів мистецтва – живопису, музики, архітектури, театру тощо, Пруст засвідчує інтегральність підходу до мистецької проблематики. В. Дніпров вважає, що особливість відображення самого історичного часу в романі полягає у відтворенні його “через синтез культурної епохи”¹⁰. Залучення алюзій та цитат із реальних мистецьких творів, а часто й поєднання їх із вигаданими автором, також є однією зі складових мистецького симбіозу.

Попри це в романі кожен вид мистецтва, окрім того, що належить до універсального поля людської творчості взагалі, виконує й певні лише йому властиві функції, які, проте, зміцнюють його зв’язок із іншими мистецькими феноменами. Архітектура, приміром, за своєю суттю покликана надати мистецькому твору гармонійної цілісності і найчастіше пов’язується з можливістю монументально зафіксувати автентичне відчуття-переживання життя. Музика співвідноситься з темою вічності та теорією мистецького транскрибування душі. Літературні моделі та алюзії створюють необхідне тло для увиразнення особистої письменницької концепції героя.

Варто звернути увагу й на своєрідність прояву ідеї синтезу мистецтв в архітектоніці роману М. Пруста. Найчастіше в цьому зв’язку згадується архітектура. Архітектурний план у композиційній побудові, зокрема *la composition en rosace* (композицію розети, круглого вітражу), готичного собору, завважують К. Бурльє, Б. Крем’є, Ж. Руссе, М. Гіка, Ж.-І. Тадьє, Ж. Катой та ін.¹¹. Розгортання архітектурної тематики впливає і на основну сюжетну лінію – пошуки героєм власного покликання. Як зазначає канадський прустознавець К. Бурльє, важливим у їхньому перебігу географічним місцевостям та відповідно архітектурним осередкам – Комбре, Бальбеку та Венеції – у творі відповідають певні стадії становлення героя: невинності та інтуїтивного потягу до краси, що невіддільна від природності та вишуканості (відображені у церквах Комбре); тяжіння до цілісності, яка майстерністю втілення художнього задуму у витворі мистецтва завдячує метафоричним метаморфозам та інтелектуальним зусиллям творця (відображені у грі природи та урбаністичних ліній на полотнах Ельстіра, а також у змалюванні шляху, яким проходить свідомість героя до досягнення краси церков Бальбека); самого призначення мистецтва, завдяки якому людина має змогу вписати своє існування у вічне життя природи (відображено в гармонійному образі Венеції, де, мов на полотнах Ельстіра, Карпаччо чи Веронезе, невіддільні земля й море, а мистецтво злилося з природою).

Коли сам Пруст у “Віднайденому часі” говорить про книжку, якій надалі прагне присвятити себе герой, він також уявляє роботу над нею як спорудження будівлі і тому визначає її як “труди архітектора”, як “закладання наріжного каменя”

⁹ Nathan J. Citations, références et allusions de M. Proust dans *A la recherche du temps perdu*. – P., 1969. – P. 15.

¹⁰ Дніпров В. Д. Психологический роман Марселя Пруста // *Идеи времени и формы времени*. – Ленинград, 1980. – С.390.

¹¹ Bourlier K. Marcel Proust et l'architecture. – Montréal, 1980; Tadié J.-Y. Proust et le roman. – P., 1971 та ін.

храму, на мурах якого має намір викарбувати деякі свої ідеї. Дарма, що герой не впевнений, чи стане його книжка “церквою, де вірні, помалу-малу прилучившись до істин, навчаться відкривати гармонію і великий загальний план, а чи залишиться — немов друїдичний забуток, зведений на скелі якогось острова, — чимось, чого ніхто ніколи не оглядатиме” (7, 318–319). Він і саму книжку описує термінами культової архітектури: “Аби дати уявлення про неї, малося б звернутися до порівнянь зі сфер найвищих і найрозмаїтіших мистецтв; бо згаданий письменник повинен готувати свою книжку копітко ..., будувати як церкву... І в таких великих книжках є частини, за браком часу заледве накреслені і чи не приречені так і лишитись незавершеними, — такий-бо великий розмах задуму творця. Скільки великих соборів зосталося недобудованими!” (7, 311). Але вже в наступному абзаці Пруст відмовляється від порівняння письменницької праці з будівництвом собору як надто претензійного, і звертається до скромнішої паралелі — пошиття сукні, що проте передає ту саму ідею сконструйованості та трудомісткості літературного твору. У більш ранніх варіантах цієї ідеї, відомих із листів Пруста, виваженість побудови твору майже завжди поєднувалася письменником із особливим значенням змісту, який у ній закладено: “Я волів дати кожній частині моєї книжки назву: Паперть, Вітражі Абсиди, і т. ін. ... аби заздалегідь відповісти на недолугу критику, з якою до мене звертаються у зв’язку з відсутністю конструкції в моїх книжках, у яких, як я вам покажу, єдиною заслугою є непорушність найдрібніших складових”¹². Очевидно, що порівняння роману з собором засвідчує прагнення автора надати своєму творові тієї ж універсальності й довершеності, що притаманна культовій споруді.

Проте, якщо ремінісцентні моменти, а також миттєвості чистої радості, які дарує героєві спілкування з мистецтвом, автор порівнює зі “шматочками” “справжнього життя” і які, отже, можна накопичувати як цеглини, то творча сутність, яку ця будова має уособлювати, залишається ближчою до природи і може розвиватися лише завдяки внутрішнім резервам: “Ми не споруди, до яких можна докласти каміння ззовні, але ми подібні до дерев, які ростуть із власного соку, що рухається стовбуром” (2, 383), — зауважує оповідач. Таким чином, орієнтація на архітектурні форми у романі Пруста поєднується із порівнянням художнього твору зі, здавалося б, абсолютно невідповідними йому за природою образами, що належать до сфери органічного життя. Це наслідок властивого письменникові складного й суперечливого уявлення про природу мистецтва. Зокрема, в романі “У пошуках...” (а раніше — у “Жані Сантейї”) неодноразово згадується образ хризаліди — лялечки метелика, що тлумачиться як символ метаморфоз, яких несвідомо, але й неunikно, зазнають всі герої твору та сам оповідач. Подібно хризаліді, з якої внаслідок метаморфоз постане чудовий крилатий метелик, структура роману вміщує в собі водночас час втрачений і час віднайдений, смерть і відродження у мистецтві, незавершеність і гармонію та красу. Власне, вся концепція мистецтва Пруста співзвучна ідеї прекрасної метаморфози, що виводить існування на вищий рівень буття, і тому твір, у тому вигляді, в якому він скомпонований автором, постає як гігантських розмірів лялечка життя героя, що має перетворитися на метелика його майбутньої книжки. Але водночас сам романний цикл уже й є наслідком метаморфози душі самого Пруста у чудову та вічну цілісність його творіння.

Дослідники неодноразово зазначали, що композиційна структура “Пошуків...” ґрунтується на ідеї лейтмотивів і цим наближається до Вагнерової теорії

¹² *Lettres de Marcel Proust.* – P., 1930. – P. 203.

композиції¹³. Сам письменник наголошував, що окремі теми в його творі з'являються, зникають і знову виринають та поширюються подібно до морських хвиль, створюючи безкінечну мелодію життя. Прикладом такої художньої стратегії — спочатку стриманого, майже прихованого зародження теми, яка поступово розробляється все ширше, неодноразово повертаючись на сторінки роману — може слугувати схема розгортання мотиву самої музики. Він починає звучати в першій книзі циклу і на повен голос заявляє про себе в історії кохання Сванна та трагедії Венейля, далі майже зникає в “Затінку дівчат-квіток”, поступаючись темі живопису, щоб знову виринути на сторінках “Германтської сторони” і в “Содомі та Гоморрі”. Але справжнього розвою тема музики набуває в “циклі Альбертіни”, де вона представлена і у варіаціях (музикування героя й Альбертіни, “звуки вулиці”, музичний авторитет Шарлюса і т. д.), і у величому звучанні септету Венейля — апофеозу мистецтва, що провіщає фінал роману Пруста. У “Віднайденому часі” музична тема звучить приглушено, але тут вона часто постає обґрунтуванням теоретичних ідей про роль мистецтва у житті. Таким чином, мотив музики набуває в романі Пруста свого логічного завершення у відкритті первнів світу та людської душі.

Ще точніше цю композиційну настанову письменника виражає поняття контрапункту, який дає змогу серед розмаїття персонажів і сюжетних ліній вирізнити окремі постійні теми, надаючи їм при цьому різноголосих варіацій і нюансів. Наприклад, у листі до Ж. Рів'єра Пруст зауважує, що тричі у своєму творі трактує тему розлуки (Одетта, Жільберта та Альбертіна), щоразу надаючи їй нового звучання¹⁴. Загалом роман Пруста будується як симфонія, в якій оркестрування основних тем (Душі, Мистецтва, Часу, Пам'яті, Кохання, Смерті, Покликання тощо) здійснюється на основі поєднання їхніх гармонічних варіацій таким чином, що чіткий геометричний візерунок переплітається з таємничою глибинністю сенсу твору та плинністю звучання. Кожна тема складається з мотивів, часто інтегруючи елементи, які на перший погляд видаються непоєднуваними: тема музики, наприклад, об'єднує мотиви кохання Сванна та Одетти, лінії композитора Венейля та мистецького покликання героя, а також мотиви збочень та насильства в коханні, снобізму, боротьби із часом тощо. Нема в романі Пруста ідеї, яка б не повторювалась і таким чином не набувала б надзвичайної сили та виразності, що й демонструє “інший спосіб запозичувати у музики її переваги”¹⁵, тобто її контрапунктну гармонійність.

Отже, теорія синтезу мистецтв у творі Марселя Пруста виходить далеко за межі ідейного та змістового відображення і виразно позначається на стилістиці та структурно-композиційній його організації.

¹³ *Benoist-Mechin J. Avec Marcel Proust. – P., 1977; Citati P. La Colombe poignardée. Proust et la Recherche. – P., 1997.*

¹⁴ *Lettres de Marcel Proust. – P. 232.*

¹⁵ *Benoist-Mechin J. Avec Marcel Proust. – P.37.*