



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего  
образования  
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
(ФГБОУ ВО «РГГМУ», РГГМУ)

Кафедра французского языка и литературы

## ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему «От Жильберты к Альбертине. Психология любви в романах  
М. Пруста «В сторону Свана» и «Под сенью девушек в цвету»»

Исполнитель Бойчук Дарья Викторовна  
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель кандидат филологических наук, доцент  
(ученая степень, ученое звание)

Горбовская Светлана Глебовна  
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»  
Заведующий кафедрой \_\_\_\_\_

*Горбовская*  
(подпись)

кандидат филологических наук, доцент  
(ученая степень, ученое звание)

Нужная Татьяна Владимировна  
(фамилия, имя, отчество)

«22» июня 2021 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2021

## Оглавление

<b>ВВЕДЕНИЕ .....</b>	<b>3</b>
<b>Глава 1. Теоретические основы изучения категории образа и портрета, их особенности у Марселя Пруста .....</b>	<b>5</b>
1.1 Характеристика образа в литературе, особенности женского образа.....	5
1.2 Термин портрет при изучении персонажа .....	11
1.2.1 Особенности портретных зарисовок у Пруста.....	11
1.2.2 Детальное изображение портрета.....	14
1.3 Описание персонажей у Пруста: линии, цвета и свет.....	18
<b>Выводы по Главе 1.....</b>	<b>20</b>
<b>Глава 2. Женские образы в романах М. Пруста .....</b>	<b>22</b>
2.1 Марсель Пруст как представитель модернизма .....	22
2.2 Образы Жильберты .....	26
2.3 Образ Альбертины Симоне.....	34
2.3.1 Портрет героини, ее роль в жизни главного героя.....	34
2.3.2 Поэтика метаморфоз образа Альбертины.....	42
2.4 Анализ любви к Альбертине в сравнении с Жильбертой .....	48
<b>Выводы по главе 2 .....</b>	<b>51</b>
<b>Заключение .....</b>	<b>52</b>
<b>Список использованной литературы .....</b>	<b>54</b>

## ВВЕДЕНИЕ

Герой или персонаж в творчестве М. Пруста представляет собой особое художественное явление. Это своего рода ноумен, обозначенный определенным именем-маской, скрывающим под ложной личной нечто бесконечное, глубокое и, порой, совсем не то, что читатель подразумевает в нем изначально, когда впервые знакомится с ним.

Данная работа посвящена изучению психологии любви в творчестве французского писателя Марселя Пруста на примере романов «В сторону Свана» и «Под сенью девушек в цвету» на русском и французском языках.

**Актуальность** работы заключается в попытке связать персонажи Жильберты и Альбертины с глубинным замыслом всего произведения Пруста, разглядеть в них демиургическое начало повествования. Мною были проанализированы работы исследователей, занимавшихся изучением творчества писателя: это труды Жана Ива Тадье, Жилия Делёза, Альберта Феера и др.

**Материалом** исследовательской работы послужили романы «По направлению к Свану» и «Под сенью девушек в цвету», написанные представителем французского модернизма – Марселем Прустом и их перевод на русский язык А.А. Франковского.

**Предметом** исследования данной работы являются метаморфозы образов Альбертины и Жильберты в романах М. Пруста.

**Объектом** исследования является изучение особенностей женского образа, специфика прустовского портрета в литературе.

**Новизна** данной работы заключается в попытке не столько проследить за многосложной прототипикой героинь (что уже осуществлялось неоднократно), сколько, применяя сравнительный и психоаналитический методы исследования,

разглядеть их присутствие в других персонажах произведения – а значит уловить их творящее присутствие в тексте, проследить за метаморфозами (являющимися своего рода конструкторами их сложного персонажа) и понять основной внутритекстуальный смысл их перевоплощений. В результате исследования выявляются множественные варианты героинь – прототипические, психологические, а также связанные с другими персонажами.

**Целью работы** является анализ портретов Альбертины и Жильберты в выбранных романах, изучение их роли в жизни главного героя; выявление их прототипов и метаморфоз образов персонажей.

Для достижения поставленной цели необходимо выполнить следующие **задачи**:

- Дать определение понятию «образ», выявить отличительные особенности женского образа;
- Изучить особенности прустовского портрета;
- Проанализировать образы героинь Жильберты и Альбертины;
- Проследить метаморфозы выбранных персонажей;
- Сопоставить роль и значимость героинь для Марселя Пруста.

Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы. В первой главе рассматриваются теоретические основы изучения категории образа и портрета, а также их особенности у Марселя Пруста. Вторая глава посвящена анализу женских образов Альбертины и Жильберты, выявлению их метаморфоз и выделению их значения в жизни главного героя. Каждая глава содержит выводы. В заключении подводятся итоги исследования и делаются обобщающие выводы.

# Глава 1. Теоретические основы изучения категории образа и портрета, их особенности у Марселя Пруста

## 1.1 Характеристика образа в литературе

Художественный образ — это универсальная категория в искусстве; изображение, интерпретация и восприятие жизни посредством создания предметов, производящих эстетический эффект. Термин «изображение» часто относится к элементу или части художественного целого, как правило, к фрагменту, который как бы обладает самостоятельной жизнью и содержанием, например, литературный персонаж или символический образ, такой как парус у М. Ю. Лермонтова в поэме «Парус». В более общем смысле художественный образ является основой художественного произведения с точки зрения выразительности, интенсивности и значимости произведения.

По сравнению с другими эстетическими категориями художественный образ относительно поздно зародился. Зачатки теории художественных образов можно найти в учении Аристотеля о Мимесисе, то есть о свободном подражании художником жизни, поскольку жизнь способна создавать интегрированные и внутренне структурированные объекты; Аристотель отмечал эстетическое удовлетворение от такого подражания. В течение долгого времени, в силу классической традиции, искусство рассматривалось как ремесло или умение, и, следовательно, изобразительное искусство преобладало среди видов искусства. Эстетическая мысль ограничивалась концепциями канона, а позже стиля и формы, что проясняло преобразующее отношение художника к его материалу. Только когда на первый план вышли менее конкретные искусства - литература и музыка, - было признано, что художественно преобразованный материал воплощает определенный идеал, который до некоторой степени подобен идее.

Гегелевская и постгегелевская эстетика, в том числе эстетика В. Г. Белинского, широко использовала категорию художественного образа, противопоставляя образ как продукт художественной мысли результатам абстрактного, концептуального мышления, то есть силлогизму. С тех пор универсальность категории художественного образа часто оспаривалась, поскольку коннотации объективности и ясности в термине «художественный образ», казалось, делали этот термин неприменимым к необъективным, нерепрезентативным видам искусства, в частности к музыке. Однако современная эстетика, и прежде всего советская эстетика, широко использует теорию художественного образа, считая ее наиболее перспективной теорией для выяснения самобытности искусства.

Можно выделить различные аспекты художественного образа, демонстрирующие его одновременное участие во многих областях знания и бытия.

В онтологическом плане художественный образ отражает идеал и представляет собой как бы стилизованный объект, наложенный на собственный материальный субстрат. Мрамор — это не плоть, которую он представляет, двухмерная поверхность — это не трехмерное пространство, и рассказ о событии — это не само событие. Художественный образ не тождественен своей материальной основе, хотя может быть распознан на этой основе и посредством нее. «Неэстетический аспект материала, в отличие от содержания, не является частью эстетического объекта. Художник имеет дело (с неэстетическим аспектом), эстетика тоже, но первичное эстетическое созерцание не имеет отношения к этому» [Бахтин, 1975, с. 46-47]. Тем не менее образ более тесно связан со своей материальной основой, чем число или любой другой идеальный объект, с которым имеют дело точные науки. Поскольку изображение в

определенной степени не связано с литературным материалом, на котором он основан, изображение использует свои возможности как признаки своего собственного содержания. Например, статуя не имеет отношения к химическому составу мрамора, из которого она сделана, но имеет отношение к текстуре и цвету мрамора.

В данном семиотическом аспекте художественный образ является знаком, то есть средством смысловой коммуникации в данной культуре или между родственными культурами. Точно так же образ — это проявление воображаемого существования, многократно обновляющееся в воображении читателя или наблюдателя, обладающего ключом или культурным кодом, необходимым для идентификации и понимания образа. Чтобы понять традиционную японскую или китайскую пьесу, нужно знать особый язык жестов и поз. Но даже пушкинский «Каменный гость» не был бы полностью понятен читателю, совершенно незнакомому с легендой о Дон Жуане и ее символическим языком. Чтобы понять фильм, зритель должен элементарно владеть языком кинематографии. Например, он должен понимать функцию крупномасштабных кадров, которые тревожили непривычного зрителя в первые дни кинематографа. Следовательно, в материале, на котором основано изображение, образующие изображение элементы отличаются от строго технических элементов. Например, тон — это элемент гармонической системы. Образующие элементы составляют часть определенного языка, который используется для описания данной формы искусства или художественной традиции и обусловлен культурным соглашением.

С гносеологической точки зрения художественный образ - продукт воображения, наиболее близкий к такому виду познавательной мысли, как предположение. Аристотель заметил, что различные аспекты искусства

находятся в сфере вероятного, само существование которого нельзя подтвердить или опровергнуть. Отсюда следует, что художественный образ может быть предположением или гипотезой только в силу своей идеальной, воображаемой природы. Картина Рембрандта «Возвращение блудного сына» существует как таковая и хранится в Эрмитаже, но то, что изображено на холсте, хотя на самом деле и не существует, имеет возможность такого существования. В то же время художественный образ — это не просто формальное предположение, но (даже в случае преднамеренной фантазии) предположение, выдвигаемое художником с максимальной чувственной убедительностью и достигающее подобия реальности. С этим связан сугубо эстетический аспект художественного образа - объединение, освещение и оживление художественного материала посредством смысловой выразительности.

В эстетическом аспекте художественный образ — это рациональная, реалистичная сущность, не содержащая ничего лишнего, случайного или дополнительного и создающая впечатление красоты именно благодаря полному единству и предельной значимости его составных частей. В автономном, тотальном существовании художественной реальности ничто не направлено на такие внешние цели, как комментарий или иллюстрация посредством примера; это свидетельствует о поразительном сходстве художественного образа с живым человеком. Человек воспринимается в глубине не извне, как элемент в причинной цепи элементов, а из его собственного жизненного центра. Человек также обладает способностью оценивать внешний мир с точки зрения пространства и времени благодаря внутренним механизмам регулирования, которые также поддерживают постоянно меняющееся чувство идентичности этого человека. Но без изолирующей силы воображения и без исключения из реальности художественный образ не мог бы достичь той интенсивности и



логики, которые воплощают его в жизнь. Иными словами, правдоподобие художественного образа связано с его воображаемым существованием.

Образ как живое существо автономен; как идеальный объект он объективен, как число или уравнение; и как предположение — он субъективен. Однако как знак изображение интерсубъективно, коммуникативно и доступно для понимания во время диалога между автором или художником и читателем или зрителем. В этом смысле образ — это не объект или мысль, а двусторонний процесс. В какой-то степени это можно проиллюстрировать, рассматривая внутреннюю структуру элементарных художественных образов. Структурное разнообразие различных типов художественных образов может быть сведено к двум основным принципам: метонимии (часть или признак вместо целого) и метафоре (ассоциативное связывание различных объектов).

На концептуальном уровне двум вышеупомянутым структурным принципам соответствуют два типа художественного обобщения. Символ соответствует метафоре, а тип - метонимии; сравним характеристику метафоры и метонимии [Потебня, 1976, с. 553–554]. Художественный образ тяготеет к метонимии в изобразительном искусстве. Это связано с тем, что любая визуализация внешней реальности — это реконструкция, основанная на тех линиях, формах и деталях, которые рассматриваются автором как наиболее важные, которые представляют то, что воспринимается и заменяют это, и которые могут быть изображены с помощью ресурсов искусства. Метафорическое связывание, передача и косвенное использование художественных образов характерны в основном для изобразительного искусства: лирической поэзии («поэт начинает свое выступление издалека») и музыки. В этих искусствах эстетический объект возникает как бы на границе двух взаимосвязанных терминов; он возникает из пересечения элементов изображения. Оба эти принципа организации

эстетических объектов не являются концептуальными и аналитическими, но являются органическими, поскольку ни один из них не может быть отделен от эмоционального аспекта изображения.

Слияние органического и схематичного в художественном образе подчеркивает двойственное отношение образа к критерию истины. Несомненно, это был самый сложный и парадоксальный аспект искусства с тех пор, как искусство стало самостоятельной сферой деятельности человека. За художественным образом как гипотезой и средством коммуникации стоит творец - отдельный художник. Это также верно в случае анонимных или коллективно произведенных произведений искусства, где эстетический объект также выражает точку зрения человека или лиц, создающих его.

Однако образ подвержен своему создателю не абсолютно, а только в схематических изменениях и внутренней форме. Эта внутренняя форма складывается из смыслового напряжения, внушаемого автором, напряжения, которое является частью эмоционального внешнего вида художественного образа и контролирует восприятие изображения. Более того, с точки зрения собственного органического единства образ принадлежит самому себе. Он становится объективизированным, то есть отрывается от своего психологически произвольного источника - неэстетических взглядов и намерений художника. Верно, что сам художник создает произведение искусства от начала до конца.

Загадка искусства и гипнотизм его убедительности заключаются именно в следующем: в художественном образе надличностная гармония предстает как личностная глубина, то, что исторически и социально актуально, неотделимо от вечного, творец неотделим от того, кто завершает произведение искусства, а субъективная инициатива неотделима от объективного видения. Из-за этого ценного, но обманчивого слияния истина автора кажется единственно

возможной истиной и не допускает никакой другой, пока воспринимающий остается в пределах эстетического объекта. В той мере, в какой художественный образ верен законам красоты, он всегда прав в своем предзнаменовании гармонии. Однако автор и создатель изображения не всегда прав, и он не может быть полностью прав, когда организует эту гармонию и красоту вокруг своего неизбежно субъективного мировоззрения.

## **1.2 Термин портрет при изучении персонажа**

### **1.2.1 Особенности портретных зарисовок у Пруста**

Подходя к вопросу о портрете у Пруста, читатель сразу понимает, что он далек от средневековых портретов или подробного описания как у Бальзака: его портрет не так очевиден и не выделяется из всего текста. Среди прустовских критиков невозможно найти единодушия в отношении количества портретов в тексте: одни утверждают, что «Поиски» игнорируют портрет, другие - что они им переполнены. С одной стороны, Пьер-Луи Рей предполагает, что «Пруст имеет лишь умеренную склонность к физическому описанию своих персонажей» [P.-L. Rey, 1983, 64], а с другой стороны, Жорж Пуле утверждает, что Пруст «неизменно заставляет себя изображать своих персонажей [Poulet, 2014, p.38] под аспектом внешности», и «В поисках представляет огромное количество описаний лиц в романе». В целом портрет менее заметен, чем у некоторых предшественников Пруста. Он распадается, но не исчезает: можно сказать, что он вторгается в пространство романа. Возможно, именно это и побуждает критиков так по-разному читать портрет.

В рамках этой работы над романом «Под сенью девушек в цвету» проведен анализ формулировок всех оценок, касающихся внешнего вида персонажей, которые характеризуют их временным или долговременным образом, независимо от того, состоят ли эти оценки из краткого упоминания улыбок, мелодий и взглядов, или они разворачиваются подробно, как в обширных описаниях одежды м-ль Сван. Таким образом, на первый взгляд, объект данной работы образует очень разнородное целое, очень большого объема и касается почти всех персонажей. Прежде всего, стоит обратить внимание на неоднородность этого целого: портреты чрезвычайно разнообразны по длине и форме. Большинство из них довольно короткие (от нескольких слов до нескольких строк), но некоторые могут занимать несколько страниц, например, у м-ль Сван, Сен-Лу или Альбертины. Некоторые портреты показывают нам только улыбку, взгляд, но без описания лица самого персонажа. Эти короткие заметки описывают мимолетные выражения, такие как «незаметная приветственная улыбка» или «важный взгляд» господина де Норпуа. Другие отрывки дают нам более фактическую информацию о внешности персонажей, например, «крючковатый нос» или «соломенная шляпа, расшитая полевыми цветами» молодой блондинки в ресторане в Ривебеле. Некоторые персонажи предстают перед нами в более полном и подробном виде, например, Одетта с подробным описанием своего платья или Альбертина с подробным описанием цвета ее кожи. Таким образом, портрет может быть ограничен одним элементом или предлагать более глобальное видение; он может описывать мимолетное появление или демонстрировать постоянные характеристики. Тон описания также широко варьируется - от карикатуры до восхваления.

Портрет помогает раскрыть интеллектуальные способности, моральные качества и психологическое состояние персонажа. Таким образом, можно

заметить, что любой портрет — это не только внешнее описание, но и внутренний мир (отсюда понятие «психологический портрет» или «внутренний портрет»), попавший в центр авторского сознания. Характеристики портрета используются для создания не только изображения человека, но и изображения животного. Но нас особенно интересуют способы представления человека.

Портрет как средство создания образа персонажа присутствует не во всех произведениях. Но даже детали портрета помогают создать образ.

Создавая картину персонажа, многие писатели описывают его внешность. Делают это по-разному: некоторые подробно описывают портрет героя в одном месте, собранный; другие отмечают отдельные линии портрета в разных частях произведения, позволяя читателю получить четкое представление о его внешности. Некоторые авторы используют данный прием практически всегда, другие-редко, в силу особенностей индивидуального образа художника, жанра произведения и множества других условий творчества, но всегда писатель, описывая внешность героя, стремится подчеркнуть детали, позволяющие представить облик персонажа, то есть создать яркий и визуально осязаемый образ и максимально раскрыть его смысл, а также выразить отношение к нему.

Стоит отметить, что каждый портрет в той или иной степени характерен, это означает, что характер героя возможно хотя бы кратко и приблизительно оценить по внешним признакам. В этом случае портрет может сопровождаться авторским комментарием, раскрывающим взаимосвязь между портретом и персонажем.

Сопоставление черт портрета с чертами персонажа - дело довольно условное и относительное; это зависит от взглядов и убеждений, принятых в данной культуре, от характера художественной условности. На ранних стадиях культурного развития считалось, что духовная красота соответствует красоте;

отрицательные персонажи изображаются уродливыми и отвратительными. В дальнейшем связи внешнего и внутреннего в литературном портрете значительно усложнятся.

Таким образом, мы видим, что портрет в литературе всегда выполнял не только репрезентативную, но и оценочную функцию.

### 1.2.2 Детальное изображение портрета

Через какие части тела Пруст проявляет портрет в своих персонажах? Хотя ни один из портретов не является исчерпывающим, список частей тела, фигурирующих в романе, впечатляет. Приоритет чаще отдается лицу и глазам. Тело, ноги, руки очень мало описаны, в романе нет портретов в полный рост. В результате создание персонажа обычно происходит близко к объекту, крупным планом. Рассказчик внимательно относится к деталям физиономии и одежды, как бы приближаясь к описываемым людям очень близко. Большое значение имеют некоторые анатомические детали: шероховатость кожи, крылья носа, виски, родинки, шрамы: описание Пруста показывает человеческое лицо под линзой микроскопа: вены, артерии, родинки, наросты и выпуклости, пятна, боковые стороны носа, даже макияж и косметика часто включаются в описании лица у Пруста.

Операция сведения персонажа к некоторым его частям, лежащая в основе любого портрета, не для всех выполняется одинаково. Например, Жильберта — это только лицо: улыбка, глаза, шея, косы из волос, скулы, щеки, кожа и лицо. Одетта появляется практически только в деталях своей одежды. М. де Норпуа-

это взгляд, силуэт, руки и «испещренные красными жилками крылья его носа» [Пруст, 1982, с.58]. С самого начала каждый из этих персонажей вступает в историю не под одним и тем же знаком частей тела, появляющихся в романе, что влияет на общее восприятие персонажа читателем. Самым ярким примером такого способа характеристики персонажа простым перечислением частей тела, несомненно, является карикатурный портрет.

Карикатура обычно характеризуется преувеличением или искажением черт лица. Так, например, в случае с портретами де Норпуа и Бонтана принцип тот же. Портрет этих двух мужчин имеет мало характеристик, но, тем не менее, Пруст включает в него унижительные детали. Точно так же, как г-жа Сван, которая критикует женщин «как кокотка, указывая в них недостатки, которые могут им повредить в глазах мужчин, - толстые кости, дурной цвет лица, безграмотность, волосы на ногах, скверный запах, фальшивые брови» [9. С.186], Пруст знает, какие характеристики следует подчеркнуть, чтобы повлиять на восприятие своего читателя. Как и в случае с карикатурой, значение которой однозначно, Пруст ориентирует и готовит интерпретацию этих портретов. Описание носа М. де Норпуа [Пруст, 1982, с. 58] происходит довольно задолго после появления персонажа [Пруст, 1982, с.7]. Вначале Пруст дает элементы портрета, которые могут показаться благоприятными или, по крайней мере, не слишком подрывают серьезность персонажа: «высокий рост», «голубые глаза», «неподвижность лица» [Пруст, 1982, с.80]. Читатель осознает неестественность де Норпуа, но ему не хватает элементов, чтобы сформировать правильное впечатление об этом персонаже, столь уважаемом отцом рассказчика. Упоминание анатомических деталей не всегда сопровождается такой карикатурой. В то время как описание носа де Норпуа позволяет читателю классифицировать этого персонажа среди тех, которые не следует воспринимать

всерьез, родинка Альбертины или текстурная кожа ее лица роли не играют. Наличие деталей может просто свидетельствовать о внимании, с которым рассказчик наблюдает за некоторыми персонажами, особенно за женщинами, которыми он восхищается. Тогда может быть достаточно тщательного перечисления частей женского лица, чтобы породить «серьезный» характер и любовный взгляд, наблюдающий за ним.

Как мы уже заметили, текст изобилует краткими обозначениями мелодий, улыбок, взглядов, основная цель которых - раскрыть нам эмоции и непосредственное мнение персонажа. Эти маленькие портреты выступают в основном как дополнение к диалогу. Они сопровождают слово и указывают намерение. Например, Франсуаза «сказала бы: «Он лицемер», с широкой доброй улыбкой, которая давала понять, что она «снова думает о нем», или «г-н де Норпуа поднял глаза к небу. Как бы говоря: А! Вон тот!». Эти очень короткие портреты не вызывают затруднений при чтении. Улыбка «заставляет понять», глаза «как бы говорят». Сомнительно, не являются ли они больше техникой писателя, чем физиономическими талантами рассказчика. В своей статье «Шарден и Рембрандт» Пруст подчеркивает важность, которую он придает умению читать прошлое и будущее в изображении. Он пишет о «глазе, который любит играть с другими чувствами и реконструировать с помощью нескольких цветов больше, чем целое прошлое, целое будущее». Таким образом, описание тел персонажей позволяет вспомнить их историю. Он не ограничивается, как пишет Ж. И. Гадье, тем, что «часто показывает, что персонаж чувствует в данный момент, только когда на него смотрят» (хотя он делает это очень хорошо), но также показывает следы прожитого времени.

Тело персонажа несет в себе несколько типов прошлого: личные воспоминания, образ жизни, полученное образование, биологическое наследие



предков, историю родителей, страну происхождения. Привычка придает чертам лица определенную форму: «Черты нашего лица — это не что иное, как жесты, которые по привычке стали определяющими. Природа, как катастрофа Помпеи, как метаморфоза нимфы, обездвижила нас в обычном движении».

Тело также может вызывать гораздо более далекое прошлое. По лицу Сен-Лу рассказчик угадывает лицо его предков: «Энергетическая структура его треугольного лица должна была быть такой же, как и у его предков [...]. Под тонкой кожей, за смелой конструкцией, проступила феодальная архитектура». В волосах Андре проступает та же линия, что и у ее матери. Затем портрет открывается другим персонажам. Треугольное лицо Сен-Лу заставляет нас вспомнить его предков, его физическая ловкость вызывает «наследственную гибкость великих охотников, которые на протяжении многих поколений были предками этого молодого человека». То же самое и с портретом Жильберты, где мы читаем следы истории ее родителей.

Отметим, что тела персонажей, составляющих близкое окружение повествователя (его родители, бабушка и Франсуаза), в романе практически отсутствуют. Это противоречит утверждению Жоржа Пуле о том, что Пруст представляет всех своих персонажей (кроме рассказчика), описывая их внешний вид [Poulet, 1982, p.38]. Таким образом, персонажу для существования абсолютно не нужен портрет. Отсутствие портретов членов семьи свидетельствует об уникальном статусе этих фигур. В отличие от других рассказчик никогда их не «встречает». Они никогда не являлись ему «в первый раз», его знакомство с ними началось не с картинки, как это происходит с незнакомцами, которых он встречает. Итак, отсутствие портрета свидетельствует о другом «способе познания».

### 1.3 Описание персонажей у Пруста: линии, цвета и свет

Пруст с трудом описывает линии лица, но он использует термины геометрии, чтобы выделить определенные формы: «овал» можно увидеть на щеках, лицо или глаза выглядят как «диск», чувствуется «вертикальность» лба. Нос описан более точно: у кого-то это «узкий нос, тонкий, как простой изгиб», у другой молодой девушки нос «дуга круга». У Блока «очень крючковатый нос», у Бергота «спиралевидный нос в форме раковины». Линия рисует силуэты, выделяет определенные черты, но на самом деле не индивидуализирует персонажа. У Альбертины круглое лицо, но, прежде всего, благодаря качеству ее взгляда и пигментации щек рассказчик дает ощутить ее физическое присутствие. Прустовские лица выглядят скорее, как цветная поверхность, чем «клубок тонких линий». Так мы можем утверждать, что даже больше, чем в строках, спонтанный интерес Пруста сдерживается тактильными качествами вещей. Это особенно верно в описаниях молодых девушек, где рассказчик обращает особое внимание на текстуру кожи; он отмечает «гладкое лицо», круглые щеки. Поэтому портреты, возможно, состоят скорее из плоских участков, чем из четко очерченных линий. Это, безусловно, способствует созданию «эффекта присутствия»: делая «поверхность» персонажа ощутимой, рассказчик придает ей определенную материальность. В отрывке, где рассказчик говорит о молодых девушках из маленькой «стайки», он объясняет важность роли цвета в индивидуализации лиц в ущерб роли линии: «Между лицами моих приятельниц разграничение еще более глубокое создавалось окраской – и не столько многообразной красотой оттенков, которые она придавала им, столь противоположных, что, глядя на Розамунду, залитую желтовато-розовым светом, который еще больше выделялся по контрасту с зеленоватым мерцанием

ее глаз, и глядя на Андре, бледные щеки которой так строго и благородно оттенялись ее черными волосами.» [Пруст, 1982, с.521]. Цвет отличает молодых девушек друг от друга. Розамунда это розово-зеленый, в то время как в Андре преобладают белый и черный: «белые щеки получили такую строгость». Можно отметить, что цвет действует как средство идентификации персонажей в романе: «Германтов можно узнать по их особой окраске [...], как и Жильберта и Одетта Шарль всегда одет в темные цвета, Одетта любит фиолетовый цвет.

К описанию цвета добавлено описание световых эффектов. В портрете Пруста мы замечаем два типа источников света: окружающий свет и свет, излучаемый телами. С одной стороны, тела реагируют на окружающий свет: отражают они его или нет. Например, «щеки Альбертины тусклые», ее глаза сияют, лицо как «отражающий диск», ее «волосы блестят». С другой стороны, в некоторых описаниях, тела излучают свет. «Круглое лицо Альбертины [освещено] внутренним огнем, как ночник», «черный луч, исходящий из ее глаз». Светимость также отражается в нескольких эффектах прозрачности, как если бы свет пересек ее лицо. Рассказчик вызывает «полупрозрачное лицо», он описывает «пурпурную прозрачность, наклонно спускающуюся до глубины его глаз».

Таким образом, тело состоит не только из поверхностей, но и из глубин. Мы можем угадывать вещи под кожей, глубоко в глазах. Так например в данном отрывке счастье преображает кожу Альбертины до такой степени, что она устраняет ее непрозрачность: «счастье озарило эти щеки такой подвижной ясностью, что кожа, становясь жидкой и расплывчатой, пропускалась, как скрытые взгляды, которые заставляли ее казаться другого цвета, но не о другом, чем о глазах » [Пруст, 1982, с 506]. Описание одновременно нереалистичное, визуальное и тактильное. Рассказчика интересует материал, из которого сделано

тело Альбертины. Под его взглядом и пером эта телесная материя приобретает качества, чуждые разуму. Может сложиться впечатление, что Пруст описывает импрессионистический холст, а не фигуры из какой-то реальности. Тела Пруста имеют очень тесную связь со светом. Издалека он их не освещает. Свет касается их кожи, и рассказчик описывает ощущения от этой встречи.

### **Выводы по Главе 1**

Внутренняя форма образа носит личный характер и несет на себе неизгладимое впечатление идеологии его создателя, его избирательной и творческой инициативы. Следовательно, изображение представляет собой оценку творцом человеческой жизни, имеет культурную ценность и выражает исторически значимые тенденции и идеалы. Но как организм, оживляющий литературу или искусство, художественный образ представляет собой сферу, в которой в полной мере действуют эстетически гармонизирующие законы жизни.

В художественном образе нет бесконечности в отрицательном смысле и нет неоправданного результата. Диапазон восприятия обширен, а время обратимо. Совпадение не абсурдно, необходимость не угнетает, а ясность побеждает нечеткость. В этих аспектах художественная ценность является относительной социокультурной ценностью и одной из постоянных ценностей жизни. Художественный образ представляет собой идеальную возможность нашей человеческой вселенной. По этой причине художественное предположение, в отличие от научной гипотезы, не может быть отброшено как ненужное и заменено другим предположением, даже если исторические ограничения его создателя кажутся очевидными.

Рассказчик часто сравнивает лица с текстами. Он смотрит на них «как на письмо, которое читают» и пытается понять существа, которые предстают перед его взором. Таким образом, портрет — это часть интеллектуального предприятия. Хотя он свидетельствует о сложности понимания другого (это то, что мы будем изучать во второй части этого тезиса), он содержит определенный объем информации о персонаже, то есть рассказчик узнает другого через глядя на него, или о том, что писатель пользуется возможностью, чтобы рассказать свою историю. Таким образом, портрет касается не только момента появления персонажа в романе; он может объяснить некоторые из своих поступков или рассказать свое прошлое.

У Пруста физиогномика работает только в определенных случаях: она раскрывает фактичность персонажей. Портрет раскрывает неконтролируемые и подавляемые эмоции, атмосферу важности выскочек, позеров, снобов, социальные маски, которые каждый накладывает на себя. Портрет показывает, чем персонаж хотел бы управлять, но не может скрыть. Поэтому его не интересует сущность персонажа, он останавливается на чем-то более поверхностном: борьбе между образом, который кто-то хочет спроецировать, и реальными эмоциями, которые его населяют. Таким образом, портрет позволяет узнать характер персонажа в его отношении к миру.

## Глава 2. Женские образы в романах М. Пруста

### 2.1 Марсель Пруст как представитель модернизма

Марсель Пруст родился в 1871 году, в самом начале Третьей республики, которую школьный друг Пруста Даниэль Галеви позже назвал «Республикой герцогов». Пруст в детстве не знал герцогов, но родился в зажиточной буржуазной семье со смешанным религиозным происхождением. Его мать, Жанна, урожденная Вейль, была из парижской еврейской семьи, а его отец, Адриан, имел провинциальное католическое происхождение. Родной город отца Илье, расположенный недалеко от Парижа, отчасти является базой для деревни Комбре, декорации воображаемого детства, созданного Прустом в его романе «В поисках утраченного времени». Но не менее важным для создания этой деревни, несомненно, был Отей, тогда деревня, а теперь пригород, примыкающий к Парижу, в котором находился летний дом семьи Вейль, где родился Пруст.

В юности Пруст регулярно проводил время в Отейле, хотя в 1873 году его семья поселилась в Париже в квартире на бульваре Малерб, недалеко от церкви Мадлен. Можно сказать, что Пруст начал жизнь в центре Парижа и во многих важных отношениях никогда не покидал его. Мир парижских высших классов является местом действия его романа; его первый контакт с ней (с этой жизнью) был с миром процветающей буржуазии, особенно с миром семьи его матери. Ее семья была частью ассимилированного французского еврейства, которое добилось успеха в торговле в течение предыдущего столетия, после того как первая Французская Республика предоставила евреям полное гражданство в 1791 году. Религия является важной темой у Пруста, хотя ни один из родителей Пруста не проявляет активности, хоть они исповедовали религию своих предков.

На самом деле, похоже, что у них не было сильных религиозных убеждений, хотя Пруст крестился. Его семья, вероятнее, придерживалась либеральных и светских взглядов, сознательно придерживаясь ценностей Просвещения. Это особенно относилось к его отцу, врачу, который был почти образцовым представителем человека науки времен Третьей республики. Он происходил из старой, но небогатой семьи, и можно предположить, что он был не против своей жены, потому что в ее семье были деньги. Можно предположить, они были счастливой парой. Более того, Адриан Пруст стал довольно богатым благодаря своей медицинской практике. В юности ему приходилось полагаться на стипендию для оплаты учебы в средней школе в Шартре. Покинув провинцию, он изучал медицину в Париже и, получив диплом в 1862 году, быстро занял ряд престижных должностей, получив общественное признание за свою работу по заразным болезням. В 1879 году он был избран в Национальную академию медицины. Работая клиницистом, он также стал профессором и хорошо известным специалистом в области общественного здравоохранения, а впоследствии и дипломатом, который, как представитель Франции, посещал международные медицинские конференции, посвященные мерам профилактики таких заболеваний, как холера и бубонная чума. Таким образом, отец Марселя был очень успешным врачом и сильно повлиял на жизнь как Марселя, так и его младшего брата Роберта, который сам стал врачом. Фактически Марселю пришлось противостоять влиянию отца и его желанию увидеть, как его сын сделает карьеру в одной из общепринятых профессий.

Мать Пруста была образованной женщиной, которая познакомила своего сына с классиками западной литературы, особенно с писателями семнадцатого века, такими как Мольер, Расин, а также с более поздними писателями, такими как Оноре де Бальзак и Иоганн Вольфганг фон Гете. Музыка также играла

важную роль в семье Прустов, как и изучение языков. Когда Пруст пошел в школу в возрасте одиннадцати лет, он уже немного знал немецкий и латынь, которым его учили его мать и бабушка и, возможно, наставники. Таким образом, он был готов поступить на курсы греческого, французского и естественных наук в Lycée Fontanes, который в 1883 году стал Lycée Condorcet. Когда он не был слишком болен, чтобы посещать занятия, Пруст хорошо учился. У него был свой первый приступ астмы в детстве, и он часто подвергался его изнурительным эффектам. Он редко сохранял хорошее здоровье надолго. Приверженность Пруста литературе проявлялась уже в лицее Кондорсе. Частично это демонстрируется его выбором в друзьях, многие из которых позже стали частью интеллектуальной и творческой элиты belle époque, когда закончилась эпоха.

В 1892 и 1893 годах Пруст писал критические статьи, очерки и рассказы для журналов *Le Vanquet* и *La Revue Blanche*. Его первая работа, *Les Plaisirs et les jours* (Удовольствия и дни), сборник рассказов и коротких стихотворных описаний художников и музыкантов, была опубликована в 1896 году. Пруст предпринял попытку написать крупное произведение в 1895 году, но не был уверен в нем и забросил его в 1899 году. Он появился позже в 1952 году под названием «Jean Santeuil»; Бернар де Фаллуа организовал роман на тысячах страниц в соответствии с схематичным планом, который он нашел среди них. Некоторые части романа не имеют смысла, а многие отрывки взяты из других произведений Пруста. Некоторые, однако, красиво написаны. Жан Сантей - биография выдуманного персонажа, который изо всех сил пытается следовать своему художественному призванию.

Отказавшись от Жана Сантея, Пруст вернулся к учебе, много читая в других литературных источниках. В 1899 году он заинтересовался работами



английского критика Джона Рескина (1819–1900), а после смерти Рескина в следующем году Пруст опубликовал статью, которая сделала его ученым Рескина.

В 1903 году умер отец Пруста. Смерть его матери двумя годами позже вынудила Пруста отправиться в санаторий, но там он пробыл меньше двух месяцев. Он снова появился в обществе и в печати через два года с серией статей, опубликованных в *Le Figaro* в 1907 и 1908 годах. К ноябрю 1908 года Пруст планировал свой «*Contre Sainte-Beuve*» (опубликованный в 1954 году об искусстве и литературе). Он закончил его летом 1909 года и сразу же приступил к работе над своим великим романом.

Хотя к 1909 году Пруст собрал большую часть материала, который использовал в «*À la recherche du temps perdu*» (В поисках утраченного времени), он все еще чувствовал себя неспособным структурировать материал. В январе 1909 года сочетание вкусов в чашке чая и тосте вызвало у него ощущения, которые напомнили ему о его юности в саду своего деда. Эти чувства раскрывали скрытое «я», о котором говорил Пруст в «*Contre Sainte-Beuve*», и он чувствовал, что процесс художественного возрождения был темой, которую требовал его роман. В «Поисках» Пруст был в основном озабочен описанием не реальной жизни, а взглядом на нее своего рассказчика Марселя. Герой прослеживает свой рост через ряд запоминающихся переживаний и понимает, что эти переживания более точно отражают его внутреннюю жизнь, чем его внешнюю жизнь.

Пруст начал свой роман в 1909 году и работал над ним до самой смерти. В 1913 году он нашел издателя, который выпустил за счет автора первый из трех запланированных томов «*Du Côté de chez Swann*» («В сторону Свана»). Французский писатель Андре Жид (1869–1951) в 1916 году получил права на издание остальных томов «*A l'ombre des jeunes filles en fleur*» («Под сенью

девушек в цвету»), первоначально называвшаяся главой, которая вышла в 1918 году как второй том и получила премию Гонкура. По мере появления других томов Пруст расширял свой материал, добавляя длинные разделы непосредственно перед публикацией. Чувствуя приближение его конца, Пруст закончил писать свой роман и начал редактировать и исправлять корректуру. 18 ноября 1922 года Пруст умер от бронхита и пневмонии (болезни легких), перенесенных после серии приступов астмы. Последние тома его романа вышли под руководством его брата Роберта.

## **2.2 Образы Жильберты**

Считается, что вдохновением для героини Жильберты в романе стала Мария Бенардаки, которая в юности дружила с Марселем Прустом и стала одним из прототипов Жильберты Сван в цикле романов «В поисках утраченного времени».

Елисейские поля в самом сердце Парижа для Пруст – место детских игр и место для первой любви. Писатель ходил туда каждый день после школьного дня и находил других детей из высшего среднего. Среди его приятелей в 1887 году была молодая девушка русского происхождения, Мария де Бенардаки, которая передала последовательно свои черты Жилберте Сван в «В поисках утраченного времени». Если Марсель предаётся развлечениям, которые сад предлагает своим молодым завсегдатаям, он не теряет возможность обсуждать литературу со своими товарищами, ни рассказывать им стихи. И, как рассказчик, наблюдающий за Жильбертой, он ждет прибытия Марии, радуясь, наконец,

увидеть ее «на украшенном горизонте, на полуоткрытом небе как сказочный знак, синий шлейф мадемуазель ».

Фамилия Жильберты – Swann, одно из значений данного слова – лебедь. В то же время существует еще одна трактовка этого слова, а именно «последнее произведение, шедевр художника, созданный перед его смертью». Здесь речь идет о господине Сван – отце Жильберты. По сюжету романа Сван является очень образованным человеком, ценителем искусства, он также интересуется и живописью.

Можно предположить, что образ главной героини предстает именно как шедевр Свана, созданный художником перед самой смертью. В самом тексте романа, когда речь идет о внешности Жильберты, автор употребляет множество художественных средств:

– « le nez arrêté avec une brusque et infaillible décision par le sculpteur invisible qui travaille de son ciseau pour plusieurs générations, – l'expression, les mouvements de sa mère; pour prendre une comparaison dans un autre art, elle avait l'air d'un portrait peu ressemblant encore de Mme Swann que le peintre, par un caprice de coloriste, eût fait poser à demi déguisée, prête à se rendre à un dîner de «têtes», en Vénitienne.» [Proust, 1992, p.164] Шарль делает все для того, чтобы Жильберта стала настоящей светской дамой.

В романе Сван уходит из жизни довольно рано и единственное, что остается после него – Жильберта Сван, его детище, его любовь и надежда:

– « Swann était de ces hommes, qui, ayant vécu longtemps dans les illusions de l'amour, ont vu le bien-être qu'ils ont donné à nombre de femmes accroître le bonheur de celles-ci sans créer de leur part aucune reconnaissance, aucune tendresse envers eux; mais dans leur enfant ils croient sentir une affection qui, incarnée dans leur nom même,

les fera durer après leur mort» [Proust, 1992, p.166]. Таким образом, через фамилию Сван автор подчеркивает всю важность Жильберты для своего отца.

Если начать рассматривать этимологию имени Жильберты, можно констатировать, что имя *Gilberte* немецкого происхождения и состоит из двух слогов: *Gil-berth*. При переводе можно заметить, что *berth-* означает *brillant-* в переводе с французского языка блестящий, именно такой и предстает Жильберта перед главным героем.

Существует связь имен собственных и имен нарицательных, благодаря которой можно предположить, что Пруст осознанно выбирает данное имя для персонажа Жильберты. Этимология данного имени наталкивает на мысль о том, что его обладательница является примечательной, особенной. Для Пруста Жильберта сияет, блестит (*brille*) подобно солнцу, озаряет светом его жизнь:

—«Je rayonnais de joie dans cette maison où Gilberte, quand elle n'était pas encore avec nous, allait rentrer, et me donnerait dans in instant, pour des heures, sa parole, son regard attentif et souriant tel que je l'avais vu pour la première fois à Combray»[ Proust, 1992, p.129.].

Первая любовь Марсея – Жильберта Сван. Упоминание героини в цикле романов «В поисках утраченного времени» связано с писателем Берготом, о которого как-то обсуждали Сван и юный Марсель, узнавший, что писатель друг его дочери; воображаемые представления Марсея о её дружбе с великим автором стали отправной точкой в формировании образа Жильберты в его сознании: «мадемуазель Сван — это некое высшее существо».

Жизнь, которую вела Жильберта, значительно отличалась от его собственной:

— «дочь его жила в таких исключительно счастливых условиях, купалась как в родной стихии в море стольких преимуществ и, спрашивая своих родителей, будет ли у них кто-нибудь за обедом, слышала в ответ эти два ослепительно сверкавшие слога.» думал Марсель. [Пруст, 1999, с.58]

Еще даже не знакомый с м-ль Сван, Марсель уже переживал о предстоящей встрече с ней и о том, каким он покажется ей неотесанным и невежественным; встреча с ней казалась ему сладостным мгновением и в то же время чем-то невозможным, мысль о том, что они могут не быть друзьями, наполняла его одновременно желанием и отчаянием.

Портрет Жильберты появляется довольно скоро, когда господин Сван на прогулке вместе с Марселем и его бабушкой, предлагает пройти через их сад и юноша замечает белокурую девушку:

— «Подняв лицо, усеянное розовыми пятнышками, на нас смотрела белокурая рыжеватая девочка, казалось, только что вернувшаяся с прогулки и державшая в руке маленький заступ. Ее черные глазки блестели». [Пруст, 1999, с.175]

Первое мимолетное впечатление так повлияло на героя, что в последствии, эти выдающиеся черты лица вставали в его воспоминании:

— «так как я не обладал, как говорится, достаточной наблюдательностью, чтобы составить себе отчетливое представление об их цвете, то в течение долгого времени, каждый раз, когда я о ней думал, в моем воспоминании блеск ее глаз тотчас вставал передо мной как ярко-лазурный, ибо она была блондинка». [Пруст, 1999, с.176]

Довольно примечательно то, что у Марселя заранее уже был образ Жильберты в своей голове: в его воображении у нее были голубые глаза, в которые он влюбился заранее, еще до их встречи:

— «впечатление это было настолько сильно, что, если бы глаза ее не были такими черными — эта чернота наиболее поражала всякого, кто видел ее впервые, — я, может быть, не влюбился бы, как это случилось со мною, главным образом в ее воображаемые голубые глаза.» [Пруст, 1999, с.176]

Все это время герой не знал ее имени, для него Жильберта была м-ль Сван. Но вот он смотрит на нее, и слышит, как дама, оказавшаяся матерью героини, кричит ей:

— «Жильберта, пойдем; что ты делаешь, — крикнула резким и повелительным тоном дама в белом.» [Пруст, 1999, с.176]

Так Марсель впервые открыл для себя имя м-ль Сван, которое оставило на нем неизгладимое впечатление: тон, которым мать Жильберты обратилась к ней и то, как она беспрекословно послушалась ее, немного успокоило страдания юноши. Она предстала пред ним как существо, вынужденное кому-то повиноваться, а не стоящее превыше всего в мире.

Автор наделяет имя Жильберты чем-то таинственным, еще не совсем известным для Марселя. Но в то же время оно является ему настолько ценным, словно врученный талисман, который сможет помочь отыскать эту прелестную девушку:

— «Так прозвучало подле меня имя Жильберты, врученное мне словно талисман, позволявший мне, может быть, вновь найти когда-нибудь женщину, только что наделенную им определенной личностью, между тем как несколько мгновений тому назад она была лишь неясным образом.» [Пруст, 1999, с.176]

Имя Сван становилось для Марселя все более значимым, и каждый раз, когда в его семье произносили его, перед юношей появлялся первый образ счастья- образ рыжеволосой девочки с кожей, усеянной розовыми пятнышками,

державшей в руке заступ и с улыбкой, направлявшей на меня долгий, лукавый взгляд:

— «Дело в том, что я вновь находил в имени Сван все вкладываемые мною в него обольщения, едва только мои родные произносили его.» [Пруст, 1999, с.177]

Очарование имени Жильберты автор сравнивает с кустами розового боярышника, которые так нравились Марселю. Все, что было связано с ее небесным именем, заставляло любовь вспыхнуть в его сердце с новой силой:

— «Очарование, которым имя ее, подобно облаку фимиама, наполнило этот просвет в кустах розового боярышника, [...] начало охватывать, покрывать, напоять благоуханием все, что окружало ее: ее дедушку и бабушку, с которыми имели такое несказанное счастье быть знакомыми мои собственные дедушка и бабушка, почетнейшую профессию биржевого маклера и даже меланхолический квартал Елисейских полей, где она жила в Париже.» [Пруст, 1999, с.178]

Следующая встреча героев происходит в Париже, в саду на Елисейских полях:

— «обращаясь к рыжеволосой девочке, игравшей в волан перед раковиной бассейна, другая девочка, уже вышедшая на дорожку, крикнула резким голосом, надевая пальто и пряча ракетку: "До свидания, Жильберта, я ухожу домой; не забудь, что сегодня вечером мы придем после обеда к тебе". Так снова прозвучало подле меня имя «Жильберта», вызывая с тем большей силой существо той, к кому оно относилось, что не просто упоминало ее, как мы упоминаем в разговоре имя отсутствующего, но было обращено прямо к ней». [Пруст, 1999, с.180]

Так через рыжеволосую девочку прихлынула вся ее неведомая жизнь — та жизнь, от которой был отлучен Марсель. Метафора летящего мимо имени, открывшая описание, продолжается метафорой запаха:

— «подруга Жильберты — «бросала (*ее имя*) в пространство в беззаботном возгласе; — разливая в воздухе сладкий аромат, источенный этим возгласом, путем точного к ним прикосновения, из нескольких невидимых частиц жизни м-ль Сван». [Пруст, 1999, с.180]

Здесь можно отметить, что имя героини звучит для Марселя настолько легко, небесно:

— «как «облачко, окрашенное в нежные и тонкие тона, вроде того облака, что, клубясь над одним из прекрасных садов Пуссена, отражает во всех подробностях, словно оперное облако, полное лошадей и колесниц, какое-нибудь видение из жизни богов». [Пруст, 1999, с.180]

В этот ряд образов добавляется и образ пространства-времени, взятого в скобки, содержимое которых достойно внимания из-за частицы лужайки и частицы времени в дневных часах девочки, отбивающей время воланом:

— «облако бросает «на эту истоптанную траву, в том месте, где стояла белокурая девочка (составленном из куска зачахшей лужайки и мгновения одного из послеполуденных часов этой девочки, с увлечением игравшей в волан, пока ее не подозвала гувернантка с синим пером на шляпе), чудесную, цвета гелиотропа, полоску». [Пруст, 1999, с.503]

Свет, пролитый именем, словно мимолетным облаком, был для Марселя «чудесной, цвета гелиотропа, полоской», в скрытом сравнении превращавшей лужайку в волшебный ковер. На протяжении всего романа Жильберта пусть молча глядя, она все же пытается общаться с рассказчиком не словами, а языком жестов: «рука ее в то же время набросала неприличный жест, к которому, когда



он обращался на публике к человеку, которого не знала, маленький словарь вежливости, который я носила в себе, давал только один смысл-наглый умысел».

Рассказчик никогда не поймет для себя смысл этого жеста, который способствует своей таинственностью увеличению расстояния, делающего Жильберту непроницаемой загадкой. Можно сказать, что любовь, которую герой испытает к м-ль Сван – так как Жильберта будет первой любовью его отрочества, - рождается целиком из загадочности взгляда, тайны неразборчивого жеста и цветущего боярышника, который является метафорой юной девушки.

Жильберта просто делает знак рассказчику, чтобы тот подошел к ней, «со стороны дома Сван», она приглашает его преступить предел. По существу, жесты Жильберты должны оставаться неопределенными. Это не сообщает смысла, но внушает желание означать вообще, этот знак -слепое пятно, вокруг которого текст плетет бесконечную сеть своих соответствий. Знак Жильберты ничего не говорит, потому что, по сути, он должен уметь говорить все. Его нельзя представить отчетливо, так как его функция заключается именно в стимулировании воображения для всех возможных, неразборчивых воспоминаний.

Том романа заканчивается словами рассказчика о прошлом во времени и пространстве. «Солнце спряталось за тучей. Природа вновь брала власть над Лесом, и из него исчезли всякие следы представления, что это Елисейский Сад Женщин...». Суть его слов в том, что обычное воспоминание, мысленное представление какой-то части былого, не тот метод, какой нужен: так прошлого не воссоздать.

Рассказчику удастся узнать в ощущении, всплывающем из прошлого, то, которое он испытал когда-то, стоя на двух неровных плитах баптистерия св. Марка в Венеции, но понимает, что этого мало:

— «Не на площади св. Марка, не еще раз приехав в Бальбек, не вернувшись в Тансонвиль повидать Жильберту, обрел бы я утраченное Время, и не путешествие, лишь пытавшееся снова уверить меня, будто бывшие впечатленья существуют вне меня, на углу какой-то площади, стало бы средством, которого я искал. <...> Те впечатленья, какие я пытался удержать, могли лишь исчезнуть, соприкоснувшись с прямым обладанием, бессильным их возродить. Чтобы вкушать их и впредь, единственным способом было постараться познать их как можно полнее именно там, где они находились, то есть внутри меня, прояснить их до самых глубин». [Пруст, 1999, с.503]

## **2.3 Образ Альбертины Симоне**

### **2.3.1 Портрет героини, ее роль в жизни главного героя**

Даже если Альбертина не знала, как привлечь внимание критиков так же сильно, как Шарлюс или Сван, она, все же, безусловно, одна из прустовских фигур, наиболее способствующих мобилизации внимания читателя. Это очарование питает не столько любовные интриги героя и молодой девушки, сколько непреходящая тайна, нависшая над героиней Альбертины. Кто она? Что она хочет? И хотела бы? Альбертина искренняя или лгунья? Во всяком случае, единственное, что точно известно: умершая прежде, чем она успела состариться, она избегает великого разочарования в «обретенном утраченном времени». Автор использует определенные условия повествования, которые не делают ее образ ни полностью присутствующим, ни полностью отсутствующим в рассказе. Если история строит персонажа, то это происходит постепенно; вместо того,

чтобы показать Альбертину, герой мельком ее видит; Альбертина прячется, не выставляясь напоказ. Ее появление сопровождается, с одной стороны, притворством; когда она исчезает, она старается оставить следы.

Можно выделить разные этапы построения образа Альбертины. Эти этапы не всегда четко разграничены, и они, вероятно, не лишены элемента произвола, поскольку являются результатом усилий схематизации, характерных для аналитического подхода к описанию. Первый этап, разделенный на несколько моментов, — это штриховка и визуализация Альбертины. Это, прежде всего, постепенное введение персонажа в сюжет, который затем разворачивает множество образов, позволяющих составить своего рода виртуальный портрет молодой девушки. Следующий шаг является наиболее проблемным: это попытка героя запечатлеть характер Альбертины. Можно было бы ожидать, что история определяет характер Альбертины. Однако мы увидим, что этот этап - только тупик и что единственный возможный результат будет заключаться в движении назад, к изображению.

Самое первое введение персонажа Альбертины в повествование принимает форму заочного видения: молодая девушка вместо того, чтобы выйти прямо на сцену, на мгновение становится предметом разговора между Жильбертой и ее отцом. Любопытно, что именно Жильберте, которая также предшествует Альбертине как объекту вожделения героя-рассказчика, выпадет роль возвещателя, и это не без того, чтобы с самого начала наделить его сомнительной репутацией. Слова г-жи Бонтан, тети Альбертины, только укрепят эту репутацию, когда во время второго отложенного присутствия Альбертины она подтвердит: «И племянница Альбертина в меня. Вы не представляете себе, акая она дерзкая, эта малышка». [Пруст, 1982, с.180]

Поэтому Альбертина входит в историю, оставаясь отсутствующей. Хотя предыдущие примеры не очень говорят сами за себя, поскольку герой-рассказчик на самом деле не реагирует на утверждения двух женщин, следующий момент в построении персонажа намного более показателен. Речь идет о «пропущенной встрече» с Альбертиной, воспоминание о которой вызывает у рассказчика размышления о неизбежной замене Жильберты Альбертиной: «У нас дома произошла сцена из-за того, что я не поехал с моим отцом на официальный обед, где должны были быть Бонтаны со своей племянницей Альбертиной, совсем молоденькой девушкой, почти ребенком. Так отдельные периоды нашей жизни проходят один мимо другого. Ради человека, которого любишь и который когда-нибудь станет таким безразличным для нас, мы с презрением отказываемся видеть того, то безразличен для нас сегодня, кого мы завтра полюбим, кого, если бы согласились увидеть, мы могли бы полюбить и раньше, и кто таким образом сократил страдания, правда, для того, чтоб заменить их другими.» [Пруст, 1982, с.208]

«Настоящая» внешность Альбертины - под этим термином понимается ее первое «физическое» вступление в историю - продолжает формировать отход от традиционных моделей повествования. Потому что, строго говоря, когда группа молодых девушек находится на солнечном пляже Бальбек, ни герой, довольный до экстаза, ни читатель не знают, что знаменитая Альбертина является участницей этой маленькой группы. Поначалу герой не умеет различать разных молодых девушек; он охотно позволяет себе погрузиться в «гармоничное плавание», которое распространяется по группе этой «текучей, коллективной и вечно подвижной красоты» [Пруст, 1982, с.367 ], которая так его волнует.

То, что резонирует именно фамилия Симоне, а не имя Альбертины, еще больше открывает путь к целому распространению гипотез, поскольку в

описании еще не установлено какой-либо связи между фамилией Симоне и именем Альбертины. Таким образом, резонанс имени является лишь иллюзией, колебания героя затрагивают даже саму форму имени, которая, тем не менее, имеет идентификационную ценность. Также не очевидно, что маленькая Симоне - одна из молодых девушек в группе: «не знаю почему, но с первого же дня я решил, что фамилия Симоне должна принадлежать одной из девушек.» [Пруст, 1982, с.378]

Если обратиться к этимологии фамилии Альбертины – Simonet, тут мы можем увидеть некое сходство с Жильбертой Сван. Так, в тексте романа не раз упоминалось, что фамилия Swann еврейского происхождения, и фамилия Жильберты – Simonet также древнееврейского происхождения. Данная фамилия произошла от имени апостола и страстотерпца 1 века – Zélotes. И этимология данной фамилий также не вяжется с реальной жизнью Альбертины. Девушка, ведущая развратный образ жизни, никак не может быть воспринята церковью и религией как живущая по законам Божиим. Здесь мы сталкиваемся с противопоставлением, основанным на этимологии фамилии и реальным образом жизни человека.

Фамилия Альбертины, как и первый семантический компонент ее имени служат для создания образа этого персонажа, как особы благородного происхождения и соответствующего поведения. Однако на деле оказывается, что Альбертина девушка безнравственная, да и простого происхождения. Читатель может предположить, что ожидает Марсель-рассказчик от этой девушки, принимая во внимание семантику имени и фамилии Альбертины, тем сильнее чувствуется разрыв между реальной Альбертиной и образом Альбертины, созданным Марселем-рассказчиком. Именно антитеза, основанная на

противопоставлении образов реальной и «придуманной» Альбертины усиливает, обостряет у читателя чувство разочарования в этой девушке.

Первое наблюдение, касающееся построения образа Альбертины, заключается в том, что нигде в прустовском тексте не было найдено портрета молодой девушки в полный рост. У нас нет ни одного его последовательного и полного изображения. По мере того, как восприятие героя меняется, Пруст предоставляет нам кусочки незавершенной головоломки, которые, кажется, бесполезно собирать для воссоздания единого рисунка. Это потому, что, согласно прекрасному выражению Жана-Ива Тадье, автор *Поисков* «имеет определенную манеру не описывать портрет» [Tadié, 1971, p. 81.]

Если у нас нет однозначного портрета Альбертины, это отчасти связано с тем, что традиционная «сцена первой встречи», о которой идет речь, опущена. Альбертина входит в группу молодых девушек, и именно эта принадлежность определит ее первые характеристики. Однако небольшая группа определяется по существу, а не по какой-то конкретной и явной функции, описывается как «близости, повалявшей им всегда гулять вместе, «целой стайкой», устанавливали между их телами, самостоятельными и обособленными, пока они медленно двигались вперед, некую связь, незримую, но гармоничную, накрывали их теплым облаком, окутывали особой атмосферой, образуя их в целое, столь же однородное, насколько отлично оно было от остальной толпы, среди которой разворачивалось их шествие» [Пруст, 1982, с.370] Группа черпает все свое очарование в своей внутренней сплоченности и оказывается выделенной на контрасте. Красота, автономность и загадка сливаются в очень привлекательное для героя слияние; именно из тайны рождается и питается желание:

— «Именно благодаря этим различиям, сознанию, что в характере и в поведении этих девушек нет ни единого знакомого или присущего мне элемента, чувство пресыщения сменилось во мне жаждой, -вроде той, которой томится иссохшая земля,- жаждой жизни, которой моя душа, доселе еще не испившая от нее ни капли, с тем большей жадностью стала бы упиваться, исступленно к ней приникая, стремясь пропитаться ею насквозь.» [Пруст, 1982, с.372]

Как только она начнет выходить из группы, портрет Альбертины становится нестабильным по своей природе. Фрагментация и изменчивость характеризуют описания его физических особенностей и создают множество изображений. Фрагментация заменяет портрет в полный рост «портретами по частям», где описаны лишь некоторые характерные черты, такие как щеки, глаза, волосы. Эти почти независимые части лица Альбертины сами по себе подвержены сильным вариациям: цвет щек варьируется от самого светлого до черного, а их поверхность последовательно матовая или гладкая; ее глаза в какой-то момент черные, но затем становятся синими; в одних местах текста девушка описывается как брюнетка, в других у нее черные волосы.

Альбер Феера (1934 г.) тоже отметил внушительный список из двух «противоречий» в портрете молодой девушки. Даже ее физические черты сомнительны: у Альбертины черные и голубые глаза; иногда она бледная и увядшая, иногда тяжелая. В одном отрывке у нее вьющиеся волосы, в другом – великолепные уложенные. Социальное происхождение Альбертины также различно - от высшей буржуазии до рабочего класса. Что касается интеллектуальных качеств, то существует глупая Альбертина, но есть еще одна, которая очень искусна в живописи, и которая обращается к рассказчику с собственными мыслями. Она с головокружительным энтузиазмом занимается спортом, истощает рассказчика своей жизненной силой и к тому же не брезгует

простыми радостями семейной жизни. Иногда мы видим ее с гордым и страстным характером.

Альбертина в «Под сенью девушек в цвету» тесно связана с любовью рассказчика ко всей небольшой «стайке» Бальбека, которая с первой встречи представляет все самое непохожее на него. Герой-чуткий, умный, робкий, болезненный, видит в них воплощение всех противоположных качеств; дружба любой из молодых девушек приведет его «в общество, возвращающее в юность, где царят здоровье, беспечность, сладострастие, жестокость, безумие и радость» [Пруст, 1982, с.406]. Его любовь сводится к серии снов, вызванных возможностью попасть в мир, неизвестный той или иной героине, которая обладает некоторой красотой и которая рискует уйти, убегая от него. Его страсть к этому еще долгое время витала между различными участниками «стайки». Эта любовь на мгновение фиксируется на Жизель, например, из-за некоторой доброты с ее стороны, которую рассказчик интерпретирует как доказательство нежности, и это в то время, когда действия Альбертины колеблются, потому что она не отвечает на все идеалы красоты, которые он требует:

— «Я смотрел на нее сегодня утром, когда, почти повернувшись ко мне спиной, она шла к Жизели, чтобы поговорить с нею. Голова была капризно опущена, и волосы на затылке, не такие, как всегда, еще более черные, блестели, как будто она только что вышла из воды. Я подумал о мокрой курице, и эти волосы открыли мне в Альбертине другую душу, не ту, о которой до сих пор говорило ее лиловатое лицо и таинственный взгляд.» [Пруст, 1982, с.463]

Но, будучи на мгновение дисквалифицированной, Альбертина с самого начала является намагниченным камнем любви рассказчика к маленькой группе, потому что, несмотря на все, она воплощает идеал, к которому он стремится лучше, чем любой другой. Альбертина - лидер, который доминирует и вызывает уважение



других, и своими сияющими глазами, в поло, на велосипеде и сленговом языке она кажется ему олицетворением спортивной жизни и моральной легкости.

Жермен Бри отмечает, что в «В поисках утраченного времени» есть три цикла: цикл Свана, цикл Шарлю и цикл Альбертины. Что касается первых двух, то этот термин выбран удачно, потому что приключения Свана и Шарлю представляют собой настоящую одиссею, вписанную во вселенную романа. История Альбертины, однако, несколько отклоняется от самого обычного смысла этого слова, поскольку эта история тесно связана с историей самого рассказчика; события жизни Альбертины кажутся второстепенными по сравнению с их влиянием на чувствительность героя. Фигура Альбертины, кроме того, лишена той большой стабильности и ясности определения - на физическом, моральном, интеллектуальном и психологическом уровне - которая характерна почти для всех других великих героев романа.

Вся фатальность прустовской любви проистекает из того факта, что желание несет в себе дилемму двойной потребности в неведении и знании. Тайна первого далекого видения становится зловещей вблизи и отправляет героя на путь исследования. Поскольку результаты опросов могут дать лишь частичное знание, они не снимают тревогу, но разрушают тайну, питающую желание.

Последний шаг в построении образа Альбертины как-то перекликается с этим требованием сохранения секретности. Поскольку копание тайны портит желание, все, что прустовский рассказчик предложит для компенсации уничтоженного измерения Альбертины, — это метафизическое размышление о невозможности изобразить характер любимой женщины: «Мы знаем характер тех, к кому мы равнодушны, так как же мы можем постичь характер существа, чья жизнь срастается с нашей жизнью, существа, которое скоро станет для нас чем-то неотделимым, чьи порывы все время заставляют нас чувствовать

мучительные догадки, беспрестанно одна другую сменяющие? Двигаясь за пределами сознания, любопытство. Пробуждаемое в нас любимой женщиной, идет дальше ее характера; если б мы и могли на нем остановиться, то, конечно, не захотели бы.» [Пруст, 1982, с.468]

Персонаж Альбертины играет в романе первостепенную роль именно потому, что является большой любовью героя. Учитывая разнообразие и интенсивность переживаний, которые он представляет для него, неудивительно, что ценность Альбертины в его глазах претерпевает глубокие изменения на протяжении всего романа, и, таким образом, для самого рассказчика она появляется во многих лицах. С другой стороны, хорошо попытаться определить черты Альбертины как простого романтического персонажа, поскольку она существует независимо от личного видения героя.

### **2.3.2 Поэтика метаморфоз образа Альбертины**

Герой или персонаж в творчестве М. Пруста представляет собой особое художественное явление. Это своего рода ноумен, обозначенный определенным именем-маской, скрывающим под ложной личной нечто бесконечное, глубокое и, порой, совсем не то, что читатель подразумевает в нем изначально, когда впервые знакомится с ним. Прежде всего персонаж Пруста всегда имеет двойственное происхождение – он зарождается внутри произведения, но имеет связь с миром за пределами текста. Пруст этого никогда не скрывал. Многие его знакомые, уже после смерти писателя, пытались отыскивать себя или каких-то общих друзей в его героях. Этой теме посвящено множество комментариев в различных изданиях произведений Пруста, а также бесчисленный сонм статей и

монографий. Наиболее поздние – это прежде всего исследования Ж.-И. Тадье «Пруст и его друзья» (2010), М. Эрнана «Кто есть кто в “Поисках”?» (2010) и конкретно о прототипах Альбертины – его же – «Альбертина Симоне» (статья, включенное в издание 2016 г.), Е.П. Гречаной «Примечания» к переводу писем Пруста (2019).

Однако для самого Пруста достоверность происхождения своих героев была, на наш взгляд, не таким уж существенным моментом. Он зашифровывал, прятал в том или ином «бумажном человеке» (с целью последующей расшифровки) свои собственные переживания, важные события своей жизни, откровения, тайны, мечты. В каждом герое присутствовала частица его самого, ибо с каждым, кого он зашифровывал в своих персонажах, Пруста связывало нечто, что со временем утрачивало остроту сиюминутной буквальности и становилось сокровенным прошлым. Главной задачей писателя было запечатать утраченное мгновение, словно бутылку с письмом, брошенную в океан, а спустя годы – распечатать ее с целью ни с чем не сравнимого поиска точности утраченных секунд былого. Одной из таких «бутылок» в океане «Поисков утраченного времени» («À la recherche du temps perdu», 1913-1927) стала Альбертина Симоне.

Считаясь одним из самых значимых персонажей произведения (несмотря на достаточно позднее появление в планах писателя ввести ее в действие (после Первой мировой войны, а также после гибели Альфреда Агостинелли в 1914 году, в пятитомной версии 1918 года)), образ Альбертины является одним из отправных пунктов концепции всего произведения. Альбертина отсутствует в романах «По направлению к Свану» и «Обретенном времени», но ее имя упоминается автором (по подсчетам А.Д. Михайлова) в произведениях 2360 раз [Михайлов, 2012, с.113].

Если Франсуаза – символ Комбре, Сван – направления Мезеглиз, герцогиня Германтская – направления Германт, то Альбертина светит как солнце над горизонтом в Бальбеке, уже не в детстве, а в юности рассказчика, возрасте взросления и откровений.

Как отмечает А.Д. Михайлов, личность и характер Альбертины (ее персонаж) объединяют воспоминания, черты и события, связанные с личностью нескольких близких друзей и знакомых Пруста (как мужчин, так и женщин): Альфредом Агостинелли, Анри Роша, Альбер ле Кюзиа и др., а также с англичанкой Мэри Нордлингер и актрисой Луизы де Морнан [Михайлов, 1990, 7-8]. Она олицетворяет великую любовь героя, трагическую и разочаровывающую, многократно трансформирующуюся на протяжении повествования, заключительный этап эмоционального становления. Она является суммой опыта сложной платонической любви к Жильберте Сван, Одетте, герцогине Германтской.

По мнению Т.М. Николаевой, представительница мелкой буржуазии, сирота, удочеренная г-жой Бонтан, от которой девушка унаследовала снобизм и высокомерную манеру говорить, а также характер – то волевой, мужской, независимый, то на удивление кроткий и покорный – Альбертина связана с неопределенным прошлым, у нее сомнительные связи [Николаева, 2012, с.67]. Кроме того, зыбким, меняющимся является и ее внешний облик. Она словно героиня «Метаморфоз» Овидия – зыбкая, изменяющаяся, неуловимая. Ж. Делёз отмечает, что существует как бы множество Альбертин, и каждой следовало бы дать свое имя [Делёз, 1999, с. 96].

Особое значение Альбертины заключается в том, что она очень тесно соединяет произведение с автобиографическими деталями из жизни писателя, представляет собой один из основных (помимо родителей и Франсуазы)

сцепляющих элементов романа. Исследователь Фейера рассматривает этот персонаж как вбирающий в себя всех людей, занимавших особое место в сердце рассказчика. Является как бы поглощающей в себя иные миры огромной вселенной.

Значимость этого персонажа также была подчеркнута отношением, которое девушка поддерживает с другими героями произведения: Альбертина и Одетта разделяют скромное происхождение, снобизм, неспособность говорить правду и умение вызывать ревность; Альбертина и Жильберта – сверстницы, обе любят Марсея и любимы им; Альбертина и Сван разделяют место – Бальбек, живопись и любовь к писателю Эльстиру; Альбертина и Франсуаза соединяются (как персонажи) в Париже, обе являются «пленницами» Марсея, обе занимают особое место в сердце и мыслях героя.

Соединение Жильберты и Альбертины – самое важное из перечисленных. Они словно продлевают друг друга. Их синтез (Жильберта – детство, Альбертина – юность) – это общая субстанция, энергия высшей любви, творчества, которая рождает в Марселе желание думать, исследовать, копаться в себе, писать. Жильберта-Альбертина – это творящий демиург, заставляющий Марсея быть тем, кем он постепенно становится. Это своего рода – вечная космическая Беатриче, приходящая в творчество многих писателей.

Героини сливаются воедино – обе имеют одинаковое происхождение, представляя поколение молодых девушек, составляют последовательные этапы в эмоциональном взрослении героя. Обе со сложным характером, лживы, допускают орфографические ошибки, неправильно употребляют и произносят слова. И у Жильберты, и у Альбертины «размытые», нечеткие лица, проявляются безразличие к герою, обе действуют уклончиво, предают его; девушки знают

друг друга, учились в одном и том же лицее. Марсель подозревает между ними особые отношения.

Можно было бы сказать, что они взаимозаменяемы, равноценны, но это не совсем так. Альбертина в этом синтезе – наиболее существенная часть. Она остается с героем дольше и рождает в нем больше переживаний, становится детонатором его взрослой творческой энергии. Ее можно сопоставить с повзрослевшим лебедем [Горбовская, 2020, с. 95]. Если Жильберта – лебединое яйцо (рожденное от лебедя-Свана), то Альбертина, словно продолжение Жильберты, взросление Жильберты.

Имя Альбертины складывается из звуков слова Бальбек – фона, на котором герой видит ее впервые, и (частично) имени Альфреда Агостинелли (шофера, секретаря и близкого друга Пруста), с которым чаще всего сопоставляют этот персонаж. Увиденная в Бальбеке (пейзаж которого соткан из облаков, волн, моря), «розовая» девушка с черными волосами и полными щеками [Пруст, 1982, 236] (портрет напоминает черты Агостинелли, который неоднократно фотографировался с писателем) – Альбертина Симоне привлекает героя своей эмансипацией, чем-то грубым, мужским (на велосипеде она катается в брючном костюме), но, одновременно, и невероятно женственным (уже в «Пленнице» она напоминает невольницу из гарема). Немалое значение имеет и то, что она ездит на велосипеде. Это превращает ее то ли в скользящее животное, то ли в птицу, а то и намекает на образ человека, управляющего автомобилем или самолетом.

Значение ее личности происходит не столько от человеческих, художественных или женских качеств, сколько от воображаемого — того, что мнится герою. Альбертина, согласно Ж. Делёзу, представляет собой неисчерпаемый источник знаков, которые рассказчик (а также интерпретатор)

пытается расшифровать, перевести [Делёз, 1999, с.86]. Именно вокруг него Марсель плетет сети высказываний о своих желаниях и фантазиях.

Если в «Под сенью девушек в цвету» Альбертина – скорее страсть, Марсель испытывает к ней лишь несерьезные чувства, то в «Пленнице» она — героиня настоящей любовной истории, отмеченной насилием, сожалениями и болезненным состоянием, тоской и утратой. Первая Альбертина (поверхностная) допускает спокойные, простые отношения; вторая делает любовь неосуществимой, потому что она слишком интеллектуальна и обрекает героя на сложную любовь – любовь-головоломку.

Альбертина представляет собой символ парадоксальной любви. Мы видим ее между жизнью и смертью не только физически, но и в памяти рассказчика. Она то жива, то мертва. Она постоянно перевоплощается. Читатель задается вопросом, почему Пруст в своей книге «убил» самых дорогих ему людей – Свана (предмет наблюдения и восхищения юного Марселя) , Сен-Лу (друг с большой буквы), Альбертину (большая любовь)? Как отмечает М.К. Мамардашвили, Герой обнаруживает себя в окружении масок, карикатур на идеалы прошлых лет, без самого дорогого друга, без своего учителя искусства, без любви своей жизни, которой была Альбертина [Мамардашвили, 1997, с.278]. Все это осуществляется, возможно, из желания показать, что все эти люди – бессмертны, бесконечны. Они начинаются в самих себе, а продолжают в Марселе. Из жизни земной переходят в мир фантастический, а затем и загробный.

Подобная изменчивость, метаморфозы – основная задача писателя. Он показывает не саму жизнь (как таковую), а свое бессознательное, в котором ищет вытесненные по разным причинам воспоминания, ищет утраченное время и тех людей, которые затерялись в его лабиринтах.

Игрой в изменения, преобразования, он связывает свой огромный роман с древним жанром метаморфоз (Овидия и Апулея), а также с древнегреческой мифологией, с произведениями Гомера и Гесиода, где также с персонажами происходили бесконечные перевоплощения. Таким образом, задача Пруста – намного глубже. Его «Поиски» касаются не только собственного бессознательного, не только его личного утраченного времени, но и всей истории, в том числе – истории литературы, искусства, музыки (неоднократно его герои приобретали черты персонажей картин, статуй, опер, театральных постановок). Все дополняет и продлевает одно другое – становится бесконечным двигателем текста, «нулевой степенью письма» [Барт, 2008, с. 305]. Альбертина (как и некоторые другие персонажи эпопеи) напоминает конструктор, технологию, выстраивающую до бесконечности саму себя и других героев, ибо в них тоже скрывается определенная частица Альбертины. В ней скрывается целая вселенная, полная расшифровка которой является утопией, ибо она (как и весь текст Пруста) напоминает бездну, которая пристально вглядывается из темноты в лицо каждому новому читателю.

#### **2.4 Анализ любви к Альбертине в сравнении с Жильбертой**

История Альбертины — это, прежде всего, история любви, и поэтому ее следует сравнивать с другими видами любви рассказчика. В данной работе ограничимся быстрым сопоставлением с одним из видов любви, на которые он в некоторой степени распространялся: любовью, которую он испытывает к Жильберте Сванн.



Превосходство Жильберты Сван происходит из дружбы, которую проявлял к ней Бергот, любимый писатель героя. Ему кажется, что Бергот владеет одним из ключей к этому высшему миру, реальность которого он воспринимает только во вспышках, а близость рассказчика с Жильбертой — это постоянная попытка соприкоснуться с этой реальностью, гарантом которой является Бергот. Освещенный выдающимся писателем, мир Свана кажется залитым цветами неба, а не цветами земли, даже если его достоинства остаются невидимыми для других.

Герой видит любовь как прогрессивное открытие сущности, внешней по отношению к нему, независимой от двух влюбленных, которая дарит свое счастье в заранее установленном порядке, когда ему не разрешено ничего менять по личным причинам. Но каким бы верным ни был рассказчик этой идее, Жильберта никоим образом не реагирует в соответствии с этими правилами, и признания в нежности, которых ожидает рассказчик, никогда не приходят. Жильберта - в лучшем случае хороший товарищ, эксперт в играх, «социальный» друг, который приглашает его в дом мечты, но она также очень увлечена другими развлечениями и не легко жертвует своими другими отношениями. Она также горда, упряма и чрезвычайно резка по отношению к другим, когда их желания вступают в конфликт с ее собственными.

Для Альбертины любовь - величайшее из всех ее романтических переживаний; это единственное место, куда входят все элементы существа героя, когда он отрывается от семейного очага. Счастье, которое дарит ему Альбертина, - единственное настоящее счастье, которое он когда-либо испытывала в сфере любви. Жильберта только расчистила путь, показав тщетность платонической любви; с другой стороны, мечта, которая сосредотачивается на Альбертине,

состоит из желания обладания, из жажды нежности и излияния, из надежды на счастье, которые выходят из глубин чувствительности, когда она открывается.

Но вскоре эта мечта начинает трансформироваться; близость быстро становится признаком скуки, как только она действительно переживается, как только он догадывается, что часть жизни Альбертины ускользает от него, что его любовь, возможно, не является полностью исключительной, герой отвергается из-за страданий и ревности, от которых он считал себя освобожденным, когда он уехал в Бальбек. Во всяком случае, именно эта любовь отвлекает его от мыслей либо в моменты, когда он счастлив с Альбертиной, либо, что еще важнее, когда он находится под влиянием своих страданий и ревности.

Рассказчик, догадываясь в конце концов, что он безразличен к ней, пытается стимулировать свой интерес: играет себя самого равнодушным, но ожидаемого примирения не происходит, его любовь в конечном итоге угаснет в забвении, что навсегда вызовет безразличие, которое он сначала притворялся.

Вся часть текста, посвященная этой любви, вызывает некоторую путаницу - рассказчик, который кажется как застенчивый и болезненный ребенок, подросток, неуверенный в своем призвании, так и молодой человек, который уже имел опыт. Но преобладает впечатление, что желание рассказчика, насколько это касается Жильберты, остается на романтическом и платоническом уровне, несмотря на смелые жесты Жильберты. Любовная личность героя все еще кажется очень молодой, не проявляется с той ясностью, которая характерна для него при встрече с Альбертиной. Это не мешает переживанию с Жильбертой иметь продолжительное влияние на его мысли, поскольку оно учит его пропасти, разделяющей женщину, в которую влюбляется мужчина, и «фиксированной идее», составляющей его любовь. Психологическая невозможность счастья, эффект времени, который превращает ложь в реальность, невозможность знать

что-либо о жизни других, пока они нам интересны, сила памяти и конкретный образ, усугубляющий любовные страдания, высшее торжество забывчивости — вот некоторые из тем, очерченных в образе Жильберты, благодаря которым эта юношеская любовь служит постоянным ориентиром для рассказчика, влюбленного в Альбертину.

## **Выводы по главе 2**

Таким образом, портреты молодых девушек дают множество примеров вклада воображения в описание персонажа, причем желаемое тело, возможно, вызывает наиболее интересные и сложные описания. Идеализированная женщина сублимируется в божественном видении, в видении искусства или природы. Небольшая группа героинь выглядит как серия морских богинь или древних статуй. Можно сказать, что описывать — значит также и праздновать, что особенно хорошо применимо к тем восторженным портретам, где молодые девушки превращаются в «сверхъестественных существ» и образуют «океаническую мифологию». Описывая волосы Жильберты как «уникальную работу, для которой мы использовали самую райскую траву», преувеличение сравнения говорит нам только о видении рассказчика и никоим образом не сообщает нам об истинном виде этих волос. Сравнение уходит от самого объекта, чтобы подчеркнуть эстетизирующий эффект чувства любви.

Когда рассказчик объясняет феномен любви, женщина появляется либо как экран, на который мужчина проецирует свои чувства, либо как выдумка с нуля. Термин «проекция» используется Прустом: «Это эти женщины, продукт нашего темперамента, образ, перевернутая проекция, «негатив» нашей

чувствительности». Он также пишет, что «влюбляясь в женщину, мы просто проецируем на нее состояние нашей души».

## **Заключение**

В первой главе данной работы было сказано, что портрет делает персонажа настоящим. Стоит завершить этот тезис, вернувшись к этой идее, но взяв термин «настоящее» в его временном значении, чтобы говорить о том факте, что портрет актуализирует прошлое. В «Поисках» персонажи иногда вызывают в памяти или смотрят на портретные объекты, составляющие часть их романтической вселенной. Все эти объекты имеют общую роль «хранителей прошлого»: они представляют существа или реальности, которых больше не существует. Рассказчик часто обращается к собраниям старинных семейных портретов Германтов. Например, Шарлюс вызывает в памяти «портреты его предков»; Г-жа де Вильпаризис говорит о «портрете своей бабушки»; рассказчик спрашивает Сен-Лу, есть ли в замке недалеко от Комбре «все бюсты старых германских лордов». Портреты также свидетельствуют о прошлых «состояниях» известных нам персонажей. Маленькая акварель мисс Сакрипант датирована «октябрем 1872 года» и показывает грань Одетты, навсегда похороненной под именем миссис Сванн. На фотографии маленького детского оркестра запечатлены лица маленьких девочек, по которым мы даже не догадываемся, какими из них стали подростки. Сен-Лу сфотографировал бабушку, когда она почувствовала приближение своей смерти, чтобы оставить это воспоминание о ней внуку. Во всех случаях портрет восполняет память. Говоря о портретной живописи в истории искусства, можно предположить, что мысль о выживании и заговор

эфемерного состояния всегда определяют исполнение портрета. Так же, как портреты объектов, которые мы только что упомянули, портреты персонажей выполняют эту мнемоническую функцию. Они являются частью обширного процесса запоминания. Создание персонажа предстает как форма «реинкарнации», «воскрешения» существа посредством письма.

Здесь происходит соприкосновение парадокса, который лежит в основе прустовского романистического искусства: его отношения к реальности и движению. С одной стороны, читатель угадывает, во взаимосвязи, которую произведение поддерживает с реальностью, желание приблизиться к ней, понять ее и заморозить, чтобы лучше понять. С другой стороны, произведение также свидетельствует о желании ускользнуть от реальности, показать то, что ускользает. Мы обнаруживаем тот же парадокс, когда рассказчик видит молодых девушек в деревне: у него есть сильное желание познакомиться с ними, завладеть ими, но в то же время он знает, что образ красоты и мечты, которые они рождают в нем, рискуют исчезнуть, если он подойдет слишком близко к ним.

Таким образом, роман построен на тонкой грани между желанием демистифицировать реальность и стремлением культивировать воображаемое. Несмотря на неизменность прустовского представления, рассказчика постоянно населяет идея движения. Он очарован движущимся видом моря, движениями молодых девушек, трансформацией ландшафта, видимого через окно поезда. Кажется, что, придавая все значение действию времени в человеческом существовании, роман показывает, как трудно думать о движении иначе, как путем его обездвиживания.

Страсть и жажда понимания молодого рассказчика сочетаются с опытом писателя, который, кажется, признал факт непонимания всего. Рассказчик, рассказывающий историю, внимателен к множественным проекциям, которые

он добавляет к реальности: проекциям интеллекта, который пытается ее понять, воображению, которое ее преобразует, проекциям эстета, который ищет красоты в повседневной жизни. Он одевает своих персонажей в каждую из этих толщин.

Таким образом, портрет персонажей выполнен как в реализме, так и в мечтах; он несет на себе отпечаток «человека-натуралиста», стремящегося классифицировать и понимать реальность, но делается он со всей свободой памяти и воображения.