

Вестник Костромского государственного университета. 2021. Т. 27, № 3. С. 165–169. ISSN 1998-0817

Vestnik of Kostroma State University, 2021, vol. 27, № 3, pp. 165–169. ISSN 1998-0817

Научная статья

УДК 821(44).09''19/20''

<https://doi.org/10.34216/1998-0817-2021-27-3-165-169>

## ГЕОМЕТРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ МАРСЕЛЯ ПРУСТА

**Таганов Александр Николаевич**, доктор филологических наук, Ивановский государственный университет, shishtag@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3270-1277>

**Аннотация.** Рассматриваются особенности художественной системы в творчестве французского писателя рубежа XIX–XX веков Марселя Пруста. Изучаются основы его эстетических взглядов, которые проявляются на уровне структурной организации романного цикла «В поисках утраченного времени». Специфика повествования, где главную роль играет произвольная память, позволяет говорить об особой геометрии художественного пространства этого произведения. Она обусловлена отказом Пруста от «плоскостной психологии» в пользу «психологии во времени». Показывается, как на подобном основании благодаря мнемоническому механизму образуется сложное соединение спонтанно возникающих пространственных фрагментов с временными моментами бытия и появляется хронотопная структура романа, построенная по принципу относительности, где время становится, по сути, четвертым измерением пространства.

**Ключевые слова:** литература Франции, произвольная память, художественное пространство, художественное время, хронотоп, геометрия художественного пространства.

**Для цитирования:** Таганов А.Н. Геометрия художественного пространства в творчестве Марселя Пруста // Вестник Костромского государственного университета. 2021. Т. 27, № 3. С. 165–169. <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2021-27-3-165-169>

Research Article

## THE GEOMETRY OF ARTISTIC SPACE IN THE WORKS BY VALENTIN LOUIS GEORGES EUGÈNE MARCEL PROUST

**Alexander N. Taganov**, Doctor of Philological Sciences, Ivanovo State University, shishtag@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3270-1277>

**Abstract.** The article considers the peculiarities of the artistic system in the works by the French writer of the turn of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries, VLGE Marcel Proust. The foundations of his aesthetic views, which are manifested primarily at the level of the structural organisation in the novel cycle “In Search of Lost Time” are studied. The specificity of the narrative, where the main role is played by involuntary memory, allows us to speak about the special geometry of the artistic space in this work. It happens due to Proust’s rejection of “plane psychology” in favour of “psychology in time”. It is shown how on such a basis, thanks to the mnemonic mechanism, a complex connection of spontaneously arising spatial fragments with the temporal moments of existence arises and the chronotopic structure of the novel, built on the principle of relativity, is constructed where time becomes, in fact, the fourth dimension of space.

**Keywords:** French literature, involuntary memory, artistic space, artistic time, chronotope, geometry of artistic space.

**For citation:** Taganov A.N. The geometry of artistic space in the works by Valentin Louis Georges Eugène Marcel Proust. Vestnik of Kostroma State University, 2021, vol. 27, № 3, pp. 165–169 (In Russ.). <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2021-27-3-165-169>

Обращение к проблеме геометрии художественного слова и использование естественно-научной терминологии для литературоведческой сферы, будучи явлением крайне редким, кажется парадоксальным лишь на первый взгляд и может оказаться вполне уместным [Федякин 2005]. Следует признать, однако, что эта тема в современном литературоведении остается практически неразработанной. Геометрия художественного пространства способна проявляться по-разному. Словесная художественная система, являясь структурой образов, возникает на основе архитектурной и композиционной организации языка. Художественное слово материально, оно обладает пространственной протяженностью, имеет графическую и звуковую оформленность.

Так, в романе «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» Стерн прибегает к графической символике в рассуждениях об искусстве. Объясняя композицию романа, он использует графические рисунки, которые призваны проиллюстрировать строение отдельных книг романа. Все они образуют достаточно извилистые линии, отличающиеся от прямой. Иллюстрации автора позволяют говорить об особой геометрии романа Стерна, выстроенного не в рамках просветительского здравого смысла, но чувственно-ассоциативного восприятия жизни, разрушающего линейную повествовательно-композиционную структуру.

Своеобразное продолжение этой темы можно найти в творчестве Бальзака. Эпиграф романа «Шагреневая кожа» отсылает нас к упомянутому произведению Стерна. Он представляет собой графическое изображение причудливо извивающейся линии, возникающей в результате жеста, свершенного одним из персонажей стерновского романа, капралом Тримом. Размышляя над проблемами холостой жизни и замужества в разговоре с дядей Тоби, капрал демонстрирует преимущества свободы холостой жизни с помощью упомянутой линии, описанной в воздухе концом палки. Обращение к невербальным средствам выражения, очевидно, свидетельствует о том, что автор сознает сложность развития жизни и невозможность выразить ее с помощью слов. Кроме того, важно, что линия принимает особую форму, отражая характер жизненных явлений, не укладываемых в прямолинейные схемы. Эпиграф Стерна, таким образом, создает интертекст, позволяющий говорить о своеобразной геометрии художественной мысли Бальзака, во многом заданной его «философскими этюдами».

На протяжении многих лет творчество Бальзака пытались уложить в однолинейные аксиологические схемы. Вместе с тем думается, что подобный подход, действующий в рамках традиционной линейной, «евклидовой» геометрии творчества, не исчерпывает всей сложности и многообразия пробле-

мы. Здесь необходима иного рода геометрическая модель, учитывающая искривленность жизненного пространства, а главное – причудливые изгибы художественной мысли, позволяющие видеть сближение и пересечение творческих и экзистенциальных линий там, где они, казалось бы, невозможны *a priori*. Бальзаковское творчество построено по принципам не классической геометрии, но геометрии, предполагающей существование нетрадиционно понимаемого трехмерного жизненного пространства. Начиная, как правило, с максимально достоверного отображения объективной данности, которое выстраивается через линейную повествовательную конструкцию, Бальзак в определенный момент отходит от «прямой» линии «реалистического» повествования, переходя к извилистой кривой, подобной той, что изображена в эпиграфе к роману, порождаемой сложными, по сути, мистическими представлениями писателя о жизни, которые возникают на основе его мироощущения, заданного мистическими учениями, прежде всего – теориями Сведенборга.

Размышления о геометрии художественного слова могут быть продолжены на основании многих других текстов, где она проявляет себя достаточно зримо. Учитывая графическое оформление текста, можно говорить о своего рода геометрии движения, возникающей в известном стихотворении В. Гюго «Джинны», о геометрии случая в поэме С. Малларме «Бросок костей».

Проблема особого геометрического рисунка актуальна и в случае прустовского художественного творчества. На сегодняшний день имеется огромное количество работ, посвященных автору «Поисков», однако специальных трудов, исследующих эту тему, не существует. Между тем она представляется вполне актуальной, так как позволяет выявить важные особенности структуры художественной системы прустовского произведения. Пруст-писатель часто мыслит геометрически. В одном из эпизодов «Поисков» он замечает: «Подобно тому, как геометр, который, снимая с вещей их видимые свойства, видит лишь их линейный субстрат, я не воспринимал то, что рассказывали люди, так как меня интересовало не то, что они говорили, а то, как они это говорили. Манера их речи представляла для меня интерес в той мере, в какой она позволяла раскрывать их характер или их смешные стороны» [Proust 1954: 718].

Художественное мышление Пруста во многом созвучно своему времени. Исследователи уже писали о близости его идей к теориям Бергсона, Фрейда, к новейшим теориям в области физики [Baudry 1984; Megay 1976; Vettard 1922].

Специфика геометрии художественного слова Пруста проявляется отчетливее всего на уровне пространства романного цикла «В поисках утраченного

времени», который, как известно, построен на повествовании от имени главного героя и одновременно повествователя Марселя, своего рода alter ego автора. Его главная цель – вернуть «утраченное время», то есть время, предшествующее моменту написания книги в целом или отдельных ее фрагментов, иными словами – вернуть всю ту реальность, которая переживалась героем на разных этапах его существования и которая представляет собой содержание его жизненного опыта. Сложность подобной задачи заключается в том, что эта реальность в большинстве случаев оказывается забытой, то есть «утраченной». Рассказчик пытается вернуть ее с помощью памяти.

В свое время американский исследователь Джо-зеф Натаниэль Фрэнк в известной статье «Пространственная форма в современной литературе» (1945) совершенно справедливо отмечал, что разговор о пространственных формах по отношению к Прусту, заявляющему, «что его роман должен запечатлеть “форму, которая обычно остается невидимой, форму времени”», сам по себе может показаться странным: «Почти все, писавшие о Прусте, считают его художником времени par excellence, литературным интерпретатором бергсоновского “реального времени”, которое дано непосредственно в интуиции и – в отличие от абстрактного, хронологического времени рационального мышления – позволяет нам вступать в контакт с абсолютной реальностью» [Фрэнк 1987: 203]. Однако, по убеждению Фрэнка, «остановиться на этом – значит упустить из виду то, что Пруст считал самым существенным в своем романе» [Фрэнк 1987: 203].

Рассудочная память героя выстраивает мир прошлого, мир его родного городка Комбре как некий чертеж: «Так вот, на протяжении долгого времени, когда я просыпался по ночам и вновь и вновь вспоминал Комбре, передо мной на фоне полной темноты возникало нечто вроде освещенного вертикального разреза <...> на довольно широком пространстве мне грезилась маленькая гостиная, столовая, начало темной аллеи, откуда появлялся Сван <...> и передняя, где я делал несколько шагов к лестнице, по которой мне так горько было подниматься, – лестница представляла собой единственную и притом очень узкую поверхность неправильной пирамиды, а ее вершиной служила моя спальня со стеклянной дверью в коридорчик <...>» [Пруст 1999: 86–87].

Очевидно, что эта реальность присутствует в сознании героя как некое пространство или череда пространств, соседствующих друг с другом. Рассудочная память выстраивает ушедшую в прошлое реальность по принципам традиционной, линейно-плоскостной геометрии. Однако такого рода геометрия не способна привести рассказчика к желаемому результату.

Известна метафора Пруста, с помощью которой он определяет архитектуру своего романа – «как

церковь» («comme une église») [Proust 1954: 1032]. Писатель, который берется за книгу, способную воспроизвести пережитый жизненный опыт, должен «преодолевать ее, как усталость, принимать, как строгое правило, возводить, как храм, соблюдать ее, как порядок, завоевывать, как дружбу, вскармливать, как ребенка, создавать ее, как мир, не оставляя в стороне ни одну из тех тайн, что, скорее всего, найдут объяснение даже не здесь, а совсем в другом мире, предчувствие которого и есть то, что более всего волнует нас в искусстве» [Пруст 1999: 360].

Архитектура церкви имеет свою геометрию. Она предполагает не только внешнюю линию форм, но и внутреннее духовное пространство. Следует отметить, что эта мысль в различных вариантах неоднократно возникает у Пруста. Так, в 1913 году, объясняя замысел первого тома своего романа, Пруст писал: «Известно, что существует плоскостная геометрия и геометрия пространственная. Так вот, для меня роман – не только плоскостная психология, но психология во времени» [Proust 1971: 557].

Внешнее и внутреннее пространства соединяются у Пруста согласно его воззрению на человеческую личность. В личности человека соприсутствуют внешнее и внутреннее «я». Очертания реального пространства воспринимаются внешним «я» в каждый реальный момент и через переживание внутренним «я» переходят в прошлое. В результате они «утрачиваются», забываются в форме реально чувственного восприятия, однако на уровне подсознания сохраняются как внешние пространственные контуры, так и его аффективное содержание. На уровне сознания пространство может восстановиться в рамках трехмерной плоскостной геометрии. На уровне подсознания действует иная геометрическая модель: пространственные контуры настоящего (например, чаепитие с пирожным мадленкой в рамках пространства парижской квартиры) через механизм произвольной памяти, опирающейся на узнавание сходных ощущений, возвращает пространство прошлого, ставя его на место пространства настоящего в том виде и в том объеме, которое оно приобретало в результате переживания внутренним «я» (чаепитие в детстве в родном городке Комбре).

При этом внутреннее пространство возникает в иных пространственных рамках, присутствует в нем как явление, преломленное через призму переживания. Мир детства, мир Комбре, выстраиваемый внутренним «я» героя, задан двумя линиями-направлениями столь противоположными, «что мы выходили из дому через разные двери, смотря по тому, в каком направлении мы собирались идти: по направлению к Мезеглиз-ла-Винез, которое иначе называлось “направлением Свана”, так как дорога здесь проходила мимо его имения, или по направлению к Германту» [Пруст 1999: 187].

Долгое время два направления воспринимаются как противоположные и обозначают два несоприкасающихся пространства: «Тогда “идти на Германт“, чтобы попасть в Мезеглиз, или наоборот, показалось бы мне столь же бессмысленным, как идти на восток, чтобы попасть на запад» [Пруст 1999: 188]. Однако впоследствии оказывается, что эти два направления в реальности взаимообратимы. Внутреннее «я» выстроило их по-своему, по своей геометрии. При этой перестройке происходит трансформация пространства. Возникающие таким образом пространственные модели выстраиваются по принципу относительности. Так образуется пространство всего романа: оно из линейного, трехмерного превращается в многомерное. «Психология во времени» порождает художественное пространство, которое не может быть описано с помощью плоскостной геометрии, в параметрах трехмерного измерения. Весь роман композиционно выстроен по законам, противоречащим линейному повествованию, предполагающему смену хронологически поданных событий, образующих столь же последовательно сменяющиеся друг друга пространства. В противоположность такому принципу в произведении Пруста присутствуют произвольно возникающие пространственные формы, размещающиеся друг в друге по принципу внешнее/внутреннее пространства. Их совмещение в романе предполагает наличие не только трех традиционных геометрических измерений, но еще и четвертого – Времени. Это особенно явно прослеживается, когда речь идет о людях: «Каждый из нас не только чувствует, что мы занимаем определенное место во Времени, но это самое место он распознает и измеряет весьма приблизительно, как измерил бы то место, что мы занимаем в пространстве, поскольку люди, даже не обладая особой проницательностью, при виде двух незнакомцев, оба из которых носят черные усы или гладко выбриты, могут сказать, что одному из них около двадцати лет, другому около сорока» [Пруст 2001: 374].

Таким образом, персонажи романа воспринимаются Прустом как пространственные тела. Он описывает их с геометрической точки зрения. Так происходит в знаменитом эпизоде приема у герцогини Германтской, когда герою приходится с трудом распознавать в облике и поведении приглашенных узнаваемые черты прежних знакомых: «Однако постепенно, по мере того как я всматривался в расплывшиеся контуры лица, нечеткие, словно изменчивая память, которая уже не в силах удержать прежние формы, мне удалось отыскать нечто, позволившее понемногу отсечь все эти квадраты и шестиугольники, что возраст налепил на ее щеки. Впрочем, женские щеки украсились не только геометрическими фигурами» [Пруст 2001: 258].

Д. Фрэнк по этому поводу писал: «Вместо того чтобы погрузиться в поток времени и наблюдать ге-

роев, изображаемых в линейной последовательности, в непрерывном ряду событий, читатель оказывается перед разнообразными моментальными снимками, сделанными на разных этапах жизни героев, “неподвижных в момент восприятия”» [Фрэнк 1987: 205]. Пруст, по мнению Фрэнка, понял, что «чистое время», то есть некий миг, охватывающий сразу и прошлое, и будущее, «очевидно, уже совсем не время как таковое, оно адекватно процессу восприятия в определенный момент времени, иначе говоря, оно – пространство» [Фрэнк 1987: 205]. Сопоставление отдельных пространств, рождаемых произвольной памятью рассказчика, и создает в конечном итоге ощущение времени: «Другие люди все время меняют свое местоположение по отношению к нам. Однако в неощутимом, но вечном движении мира мы воспринимаем их неподвижными в момент видения, ибо он слишком короток для того, чтобы мы уловили движение, увлекающее их все дальше и дальше». Но когда мы совмещаем облики людей в разных пространствах, вернее, разные пространственные контуры людей, мы видим разницу и таким образом ощущаем ход времени.

«Мы не смогли бы рассказать про наши отношения даже с малознакомым нам человеком, не выстроив в определенном порядке самые разные места, в которых протекала наша жизнь. Так каждый человек – и я сам тоже был одним из них – измерялся для меня длительностью времени, необходимого ему для обращения, причем не только вокруг себя, но вокруг других, а прежде всего сменой положений, какие последовательно занимал он по отношению ко мне» [Пруст 2001: 358].

Собственно, то, что Пруст выстраивает на уровне своей романной структуры, как нельзя лучше выявляет суть заимствованного Бахтиным из теории относительности Эйнштейна понятия хронотоп, где время оказывается, по сути, четвертым измерением пространства. Все это требует использования не «плоской», а «пространственной психологии» [Пруст 2001: 359], которая в свою очередь порождает и необходимость отказа от плоскостной геометрии художественного слова Пруста.

### Список литературы

- Пруст М.* Обретенное время. СПб.: Амфора, 2001. 382 с.
- Пруст М.* По направлению к Свану. СПб.: Амфора, 1999. 540 с.
- Федякин С.* «Геометрия» художественного пространства Николая Заболоцкого // Николай Заболоцкий: проблемы творчества. М.: Изд-во Литературного института им. А.М. Горького, 2005. С. 290–296.
- Фрэнк Д.* Пространственная форма в современной литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М.: Изд-во МГУ, 1987. С. 194–213.

Baudry J.-L. Proust, Freud et l'autre. Paris, Editions de Minuit, 1984, 156 p.

Megay J.N. Bergson et Proust. Paris, Vrin, 1976, 170 p.

Proust M. A la recherche du temps perdu. T. 3. Paris, Gallimard, 1954, 1324 p. (Bibliothèque de la Pléiade).

Proust M. Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et article. Paris: Gallimard, 1971, 1022 p. (Bibliothèque de la Pléiade).

Vettard C. Proust et Einstein. La Nouvelle Revue française, 1922, № 107, pp. 246–252.

#### References

Prust M. *Obretennoe vreme* [Time retrievevid]. Sankt-Peterburg, Amfora, 2001, 382 p. (In Russ.).

Prust M. *Po napravleniu k Swanu* [Towards Swann]. Sankt-Peterburg, Amfora, 1999, 540 p. (In Russ.).

Fediakin S. *Geometriia khudozhestvennogo prostranstva Nikolaia Zabolotskogo* [The geometry of Nikolai Zabolotsky's artistic space]. *Nikolai Zabolotskii: problemi tvorchestva*. Moscow, Izd-vo Literaturnogo instituta im. A.M. Gorkogo, 2005, pp. 290–296. (In Russ.).

Frenk D. *Prostranstvennaja forma v sovremennoi literature* [Spatial Form in Modern Literature]. *Zarubezhnaia estetika i teoriia literatura XIX–XX vv.* Moscow, Izd-vo MGU, 1987. pp. 194–213. (In Russ.).

*Статья поступила в редакцию 11.05.2021; одобрена после рецензирования 20.06.2021; принята к публикации 18.08.2021.*

*The article was submitted 11.05.2021; approved after reviewing 20.06.2021; accepted for publication 18.08.2021.*