

ПРЕДМЕТНЕ

<http://doi.org/10.31861/pytlit2020.101.146>

УДК 82.01/.09

**МЕТАФОРА У ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ М. ПРУСТА:
ВІД БУТТЯ МИСТЕЦТВА ДО МИСТЕЦТВА БУТТЯ**

Наталія Іванівна Астрахан

orcid.org/0000-0003-0577-4366

astrakhann@rambler.ru

*Доктор філологічних наук, доцент, професор
Кафедра германської філології та зарубіжної літератури
Житомирський державний університет імені Івана Франка
Вул. Велика Бердичівська, 40, 10008, м. Житомир, Україна*

Анотація. Розглянуто функції метафори у художньому світі М. Пруста. У контексті романного циклу „У пошуках утраченого часу” метафора перетворюється на механізм реалізації інстинктивної пам’яті, що дозволяє поєднувати теперішнє (враження) і минуле (спогади). Метафора, підказана асоціативним зв’язком між враженнями і спогадами, стає головним конструктивним законом художньої моделі реальності, створюваної французьким письменником.

Багатофункціональність метафори корелює з трьома іпостасями суб’єкта свідомості, який постає у контексті художнього цілого романного циклу як автор, оповідач (гомодієгетичний наратор) та персонаж. Автор організовує роботу інстинктивної пам’яті, спираючись на метафору; наратор співвідносить виловлене з минулого за допомогою асоціації переживання з теперішнім; персонаж переживає враження, ідучи шляхом відкриттів та розчарувань.

Ліричний епос Пруста надає переживанням суб’єкта здатності виходити за межі пекельного кола теперішнього у позачасові виміри. Створюваний автором та персонажем романи, перетинаючись, утворюють ефект повноти буття, дозволяють суб’єкту творчої свідомості віднайти власну ідентичність, долаючи болючі суперечності індивідуального існування у художній творчості як діалогічній взаємодії з іншим.

Із застосуванням формального та герменевтичного методів, з опорою на філософію діалогу досліджуються особливості функціонування метафори на макрорівні й мікрорівні. Перше уможлиблює побудову експериментальної картини світу на перетині різних часопросторових сфер, що корелюють між собою завдяки духовно-інтелектуальним зусиллям суб'єкта. Друге дозволяє витлумачити художній образ, ґрунтований на метафорі, як осердя художнього стилю письменника-модерніста і шлях до нової концепції митця і творчості.

Ключові слова: М. Пруст, метафора, діалог, інший, концепція художньої творчості.

Цикл романів Марселя Пруста „У пошуках утраченого часу”, що створювався письменником протягом значної частини життя, а друкувався частково (маються на увазі три останні романи циклу) вже після смерті, став подією у літературі ХХ століття. Саме розгортання ліричної епопеї, що відбувалося разом із життям автора, було його справжнім буттям, неначе виходило за межі земного існування. Реалізація художнього задуму стала ілюстрацією щодо думки Пруста про істину, яка перебуває значно далі відносно того, як далеко ми здатні зайти, шукаючи її.

Створювана в епічному циклі М. Пруста „У пошуках утраченого часу” художня модель дійсності сприймається як несподівана й оригінальна, органічна саме для схильної до експерименту та філософського самопізнання модерністської мистецької свідомості й водночас наділена колосальним потенціалом щодо розширення та поглиблення розуміння буття у найрізноманітніших контекстах. Метафора відіграє у побудові цієї моделі роль одного з головних архітектонічних законів. Механізм темпорального переживання, відтвореного М. Прустом, ґрунтується на спонтанній асоціації, що провокує роботу мимовільної (інстинктивної) пам'яті. Вона зв'язує минуле і теперішнє, те, що пригадується, і те, що реально сприймається, забезпечуючи дійсне, істинне переживання життя. Метафора стає формою художнього втілення асоціації, способом її відкритого до все нових і нових реалізацій продовження, що не втрачає зв'язку з минулим, але у теперішньому стрімко рухається до майбутнього, назустріч реципієнтам художнього тексту, що можуть і мають стати

суб'єктами прокладання асоціативних тунелів (каналів зв'язку) у цілісному континуумі багатовимірної реальності. Ця реальність не зводиться лише до об'єктивного або суб'єктивного, а постає у їх постійних взаємопереходах, що супроводжуються такими часовими зсувами, які, завдяки поверненню минулого у пригадуванні, створюють ефект нескінченної тривалості (поняття А. Бергсона) єдиної миті, своєрідного циклічного коливання навколо певного центру, через який завжди проходить вісь лінійного часу. У ролі такого центру виступає особистість з актуальними для неї смислами та інтенціями, серед яких особливу роль відіграє прагнення до подолання відчуття власної незначущості та смертності, подолання самотності. Оскільки простором подібних метаморфоз стає роман, що, за точним зауваженням М. Мамардашвілі, не може закінчитися інакше, як разом із життям його автора, загадка реальності починає корелювати із загадкою її художньо-естетичного відтворення / пізнання / творення.

Марсель – ім'я, що позначає людську особистість, представлену в межах художнього контексту романного циклу одразу у кількох взаємопов'язаних іпостасях: автор – наратор – герой. В. Набоков назвав цю триєдність призмою, крізь яку ми можемо побачити минуле: „тут фокус зміщується так, щоб виникла веселка на гранях – на гранях того власне прустівського кристалу, крізь який ми читаємо книгу” (Набоков 2000: с. 278]. Відповідно до задуму біографічного автора Марселя Пруста, іманентний, як сказав би О. Ф. Лосєв, автор організовує процес пригадування минулого, оповідач пригадує, підпорядковуючи свідомість ланцюговому розгортанню асоціацій, а герой стає і відправною точкою, „первинним «я»” (Блум 2007: с. 454), і своєрідним результатом роботи пам'яті, віднайденим у новій якості разом із втраченим часом „я”, чий образ розкривається у співвіднесенні з іншими образами роману. Образ Марселя як центрального персонажа співвідноситься і з тими образами, що виникають на макрорівні (на фабульному рівні історії, що розповідається), і з тими, що рухаються вперед (назад!) оповідну тканину, тобто породжуються на мікрорівні (сюжетному рівні розгортання оповіді).

Триєдність іпостасей центральної у романі особистості забезпечується ліризацією епічного циклу. Яка з іпостасей домінує

у той чи той момент часу, у тому чи іншому мікроконтексті, визначити неможливо, відносини між ними виявляються рухливими, а метаморфози „я” – надзвичайно значущими. Суб’єкт постає одразу у багатьох вимірах, зберігаючи цілісність завдяки ліричному семантичному полю, що об’єднує всі вияви „я”, незважаючи на відмінності між ними. На думку Г. Блума, охоплений муками ревнощів герой Марсель, вповні залежний від теперішнього, перетворюється на романіста Пруста, носія мудрості, репрезентанта свідомості нового типу, яка виходить за рамки будь-яких обмежень – часових, гендерних, національних. Якщо персонаж, незважаючи на прагнення бачити за поверховістю зовнішнього заціпеніння своїх сучасників їх сутність, „рентгенувати” внутрішній стан людей, болісно відчуває свою дистанційованість щодо них, автору вдається максимально скоротити цю дистанцію. Оскільки переживання життя як часовості має, передусім, ліричний характер, воно виявляється водночас замкненим на одну реальну особистість з її живою біографічною конкретністю, і відкритим, адже до ліричного переживання може долучитися будь-який читач. В залежності від досвіду, ступеня розвинутої естетичної свідомості, сформованості творчої особистості, читач може здійснювати переходи від одного способу існування „я” в межах художнього світу циклу до іншого, слідом за Марселем, для якого такі переходи стають смислом існування.

Самотній Марсель-персонаж, який не може пробитися до іншої людини у звичайних людських стосунках знайомства, дружби, кохання й особливо не розраховує на отримання розуміння від майбутніх читачів власного роману, сам виявляється чутливим і вдячним реципієнтом художніх витворів, породжених його уявою митців – композитора Вентейля, прозаїка Бергота, художника Ельстіра. За точним міркуванням О. Кушнера, тільки поет відсутній серед вигаданих письменником представників мистецтва, тому що поетом виступає сам Пруст, який перетворює свою прозу на справжню поезію. Лише мистецтво не розчаровує Марселя вповні. Пов’язані з ним очікування значною мірою виправдовуються, даруючи разом з естетичною насолодою відчуття справжності, наповненості буття. Постійно розмірковуючи над взаєминами мистецтва і життя, порівнюючи роботу сприйняття та розуміння

в одному та іншому контекстах, співвідносячи мистецькі й життєві прояви особистості, Марсель інтуїтивно відкриває художньо-естетичний шлях до іншої людини та іншої якості буття спочатку як реципієнт, а потім і як творець, раціонально не усвідомлюючи до кінця сутність власного відкриття. Можливо, повне раціональне розуміння зробило б продовження роману неможливим, зруйнувало б ілюзію мистецької безпосередності, знищило б джерело „енергії нерозуміння”. Метафора, у якій проявляє себе сутність мистецтва слова, стає знаком цього продуктивного поєднання ірраціонального та раціонального, шляхом набуття художності як передумови особливої якості мислення, переживання, буття.

Створюваний на основі метафори художній образ виявляється розгорнутим водночас і до автора / наратора / героя, і до читача. Кожен з означених суб'єктів включений у загальнозначущу роботу поєднання теперішнього і минулого, об'єктивного і суб'єктивного, зовнішнього та внутрішнього. Лише на їх перетині буття постає у своїй повноті, забезпечуючи через естетичну взаємодію по-різному локалізованих у часі суб'єктів якісні зміни на рівні переживання та усвідомлення життя у його часовій сутності. На рівні раціонального осмислення метафора виявляється таксономічним зсувом, категоріальною помилкою (Арутюнова 1990: с. 18), що об'єднує як подібні речі, явища, феномени без достатніх для цього логічних підстав. Але для творчої свідомості, яка функціонує на перетині раціонально-логічного та емоційно-інтуїтивного, очевидного та сутнісного, біографічно-історичного та міфологічного, підстави для порівняння завжди наявні, оскільки все, що існує, є взаємопов'язаним, все може слугувати іншомовленням щодо всього, розкриваючи цілісність та єдність світу, у якому все втрачається, але ніщо не може бути втраченим остаточно.

У знаменитому епізоді першої частини, названому В. Набоковим „Диво Липового Чаю”, метафора *Комбре вплив із моєї чашки чаю* (Пруст 2009) має цілком зрозумілу раціональну основу, ґрунтовану, звісно, на порівнянні: рідина виливається з чашки відповідно до фізичних законів – спомин впливає з глибин пам'яті внаслідок дії незрозумілої духовної „гравітації”, що вимагає нового бачення, побудови нової картини світу. Метафора виявляється розгорнутою, має багато тонких, але значущих

нюансів: складна діалектика великого і маленького (чашка чаю і все місто, і все дитинство, метонімічно з ним пов'язане), частини і цілого (чаювання – і все життя, смисл якого відкрився у асоціативному пригадуванні – Б. Л. Пастернак зазначав, що дитинство – це частина життя, більша за ціле), мінливого і незмінного (я у теперішньому / минулому і я вічний, непідвладний рухові часу, безсмертний) тощо. Всі ці моменти можуть бути не лише глибоко пережиті, але й раціонально осмислені відповідно до художньої логіки Пруста, постають як результат його майстерної мистецької роботи з асоціацією, що миттєво й мимовільно спрацьовує, даючи коротке відчуття всеохопної незрозумілої радості.

Радість пригадування й пов'язане з нею відчуття наповненості смислом, невід'ємним від справжнього „я” людини, письменник порівнює із тими переживаннями, що викликаються коханням (любов'ю). Так завдяки порівнянню, що веде до створення образу, окреслюється сутність центральної „евристичної вигадки” (Рікер 1990) роману, головного відкриття Пруста. Воно може бути позначене тріадою пам'ять – смисл – кохання (любов), окремі компоненти якої встановлюються на шляху порівняння. За кожним абстрактним поняттям, що визначає необхідний для суб'єкта художньої свідомості рівень духовно-інтелектуального буття, стоять конкретні враження, відчуття, почуття. Взаємопереходи (взаємні перетікання) метафори та порівняння, які, як зауважив В. Набоков, забезпечують розгортання образу, його багатьох шарів, уможливають постійні продуктивні коливання між абстрактним та чуттєвим, логікою та поезією (Набоков 2000: с. 281). Вони призводять до дивовижного перетворення сумної залежності від життєвого дріб'язку на радісну „насолоду істиною”, перемикають реальність із реєстру дійсної, у реєстр художньої, поетичної, тобто справжньої.

У лекціях, присвячених романному циклу Пруста, М. К. Мамардашвілі акцентує пізнавальне значення тексту, його перетворення на спосіб розплутування темного життєвого досвіду:

Для Пруста ... текст, тобто складання певної уявної структури, є єдиним засобом розплутування досвіду. Через текст ми починаємо щось розуміти у своєму житті, й воно отримує певний контур в залежності від участі у ній тексту. <...> Щоб розплутати дещо,

потрібно цю ситуацію уявити в певному особливому просторі (у просторі тексту). І тоді, якщо вдалося цей текст побудувати, сама ситуація змінюється... При цьому, природно, що якщо життя змінюється в залежності від тексту, то цей текст нескінченний. Він не може бути до кінця написаний за визначенням, він не може бути закінченим, довершеним романом (Мамардашвили 1995).

Художній текст перетворюється на простір роботи над миттєвим прозрінням, що блискавкою висвітлює смисл і зникає. Така робота є не чимось зайвим і факультативним, а постає як необхідна, надзвичайно вагома складова життя, що впливає на те, як воно „складається”. Ухилення від такої роботи означає втрату кожної миті й часу як такого, що в контексті, залученому філософом, набуває особливих конотацій.

Мамардашвілі слідом за Прустом цитує Євангеліє, звертаючи увагу на трансформацію новозавітного тексту у пам'яті письменника. У Євангелії від Іоанна сказано: „Ще не на довгий час світло з вами, ходіть, допоки є світло. Допоки є світло, віруйте у світло та будете синами світла”. В одному з листів (до Жоржа де Лоріса) Пруст, по пам'яті цитуючи це місце, у характерний спосіб трансформує одне зі слів: „Ще не на довгий час світло з вами, поки є світло, **працюйте**” (Мамардашвили 1995).

„Працюйте” (*travaillez*) замість „ходіть”. Можна витлумачити цей фрагмент у контексті художнього проекту Пруста як настанову на невинну працю розуміння, яка має забезпечити відповідність людини світлу істини, що блискавкою з'являється у її житті, але зазвичай ігнорується, а згодом забувається. За межами очевидного релігійного тлумачення, згідно з яким Христос натякає на недовгий час свого перебування поряд з апостолами, закликаючи їх до активного засвоєння новозавітних ідей, можна на підставі цього євангелічного фрагмента говорити про особливості внутрішнього, духовного життя людини. Те „царство Боже”, яке міститься „всередині”, у самій, говорячи мовою науки, організації психічних процесів, що так цікавлять Пруста, вимагає від людини зусиль, скерованих на саморозуміння. Адже без цього вона приречена на відчуження від себе, випадіння із реального часу буття, блукання замкненим колом повторень, втрату історії, яка припиняється через відсутність творчого просування вперед. У цьому стосунку „усе”

дійсно перебуває у свідомості, а не в об'єкті, а настанова Дельфійського оракула „Пізнай самого себе”, що мала такий потужний вплив на особистість Сократа, набуває особливого звучання.

Майже релігійне забарвлення того пієтету, емоційного піднесення, що відчуває триєдиний суб'єкт романного циклу Пруста перед „дивом” мимовільного пригадування, проявляє себе у доборі епітетів, метафор, порівнянь. Так, бажана згадка про померлу Альбертіну у сьомій частині циклу порівнюється з воскресінням. Власне, сама здатність пригадувати пов'язується із можливістю бути живим – сприймати, відчувати, творити. Оскільки в християнській традиції однією із основних ознак Бога є „живість”, прагнення бути живою (фізично і духовно) для людини позначає вектор наближення до Бога. Для Пруста як людини епохи модерну, яка формувалася під впливом ідей Раскіна (Тадьє 2011: с. 376–377), таке намагання веде до сакралізації художньої творчості, що стає простором дійсного, істинного життя: „Єдине, справжнє життя – це література”. За точним висловом Г. Блума, „Пруст є найвищим і незрівнянним служителем релігії мистецтва” (Блум 2007: с. 468), який підпорядкував своє життя пошукам „естетичного спасіння” (Блум 2007: с. 465). Якщо теперішнє для суб'єкта творчої свідомості у романному циклі Пруста асоціюється із пеклом (муки ревнощів), Содомом і Гоморрою (залежність від гріховних, згубних пристрастей), Апокаліпсисом (Європа під час Першої світової війни, коли все гине і час немов вичерпується), то мистецтво стає шляхом до віднайдення втраченого раю, визволення від наслідків гріхопадіння, зокрема смерті, через переживання причетності до безсмертя, відновлення зв'язку із Богом, неначе дитячої гармонійної любові до близьких людей і світу природи.

Дивовижна радість асоціативного пригадування, що несе відчуття визволення, зумовлена миттєвим інтуїтивним осягненням особистісно забарвленого буттєвого смислу. Художнє відтворення цього переживання у просторі тексту / твору дозволяє зрозуміти значення окремого моменту у цілісному потоці буття, пов'язати цей момент тривалістю переживання з іншим моментом, а через нього – з усіма іншими, тобто започатковує роботу розуміння, спровоковану неконтрольованим людиною асоціативним пригадуванням. Робота

ця особистісна, свідомо, творча. Завдяки їй, за Мамардашвілі, здійснюється вихід за межі гносеологічного глухого кута, подолання стану „впертої сліпоті”, що характеризує онтологічну ситуацію, у якій перебуває людина. Узгодженість усіх образів у межах художнього цілого, співвіднесеність художньої цілісності з актуальною для всіх людей ціннісно-смісловою ієрархією пояснює вагомість віднайденого окремого смислу. Завдяки естетичному характеру переживання і його художньому оформленню таке переживання не лише перевіряється на причетність до загальної „істини” та субстанціалізується, але й відкривається для будь-якого іншого суб’єкта, який, беручи участь у розшифровці прихованого у метафорі порівняння, має можливість актуалізувати свій досвід, ввести своє минуле і теперішнє у простір художнього твору, займаючи вибудовану твором позицію реципієнта.

На думку Г. Блума, серцевина суб’єктивної епопеї Пруста – це психологія ревнощів, у полоні яких перебуває Марсель. Ревнощі у площині міжособистісних відносин позначають неможливість наближення до іншої людини („неможливість прямої свідомо контрольованої комунікації” (Мамардашвили 1995)) – примарність повної довіри до неї, повного знання про неї, повноти розуміння її мотивів та прагнень, таємної сутності її особистості. Поразка у коханні, яку тяжко переживає Марсель, – це визнання неспроможності досягнути таємниці кохання, загадка котрого узгоджена із загадковістю коханої людини, яка постійно вислизає від розуміння. Психологічний полон Марселя змушує його тримати у замкненому просторі та часі кохану людину: полонянка Альбертіна стає метафорою самого Марселя. Влада над коханою людиною, якої прагне Марсель, обертається метафорою пізнання – гносеологічного освоєння / привласнення іншого. Уявлення про іншу людину в свідомості Марселя постійно змінюються, зсуваються, їх виявляється неможливим втримати, законсервувати, подібно до того, як і сама людина змінюється у часі, проходячи через різні події свого життя. Уважний до подібних змін, якими охоплені усі його знайомі, Марсель осмислює художній образ як спосіб віднайдення омріяної єдності розуміння і таємниці, без якої неможливе кохання, статичності та змін, без яких неможливе життя, самотності і діалогу, без якого неможлива творчість. Художній

образ, за логікою Пруста, у контексті його романного циклу, робить час і свідомість відкритими. Ця розімкненість стає головним відкриттям письменника.

У просторі мистецтва зникають усі нездоланні перешкоди на шляху до іншої людини. Тут відбувається викриття брехні і несправжності, пізнання набуває повноти (адже автора (і читача) стосується все, його знання перестає бути егоцентрично-частковим), час проявляє свій зв'язок із вічністю у переході від об'ємної багатолінійності до циклічності, обіцяючи не лише втрати, але й віднайдення / воскресіння на шляху власного розгортання. Мистецтво, за Прустом, є простором роботи пам'яті, що, як можна здогадатись, має колективну, діалогічну природу, подієву (спів-буттєву) сутність, а отже, руйнує тотальну самотність суб'єкта, його приреченість на блукання в лабіринтах власного „я”.

Г. Блум, характеризуючи міфологію Пруста-романіста, що виростає на ґрунті ревнощів як головного двигуна літературного сюжету, ставить в один ряд хронотопічні образи втраченого раю, Содом і Гоморри, Єрусалиму. Відмовляючись від будь-якого моралізаторства, він підкреслює увагу письменника до маргінальних у суспільстві спільнот, які у свідомості Пруста зближуються через те, що зазнавали суттєвого утиску протягом значних відрізків історичного часу (єврейської з одного боку й гомосексуальної – з другого). І водночас відзначає здатність романіста прийти до певної універсальності, піднятися над біографічно актуальним матеріалом: адже андрогінний Марсель у його триєдиній сутності лірично близький і до автора, і до будь-якого читача, по-ліричному узагальнений. У цьому стосунку від пекельного хронотопу теперішнього, що межує з апокаліптичним Содомом і Гоморрою (міфологічним віддзеркаленням передвоєнного та часів Першої світової війни Парижу), автор через майже релігійне піднесення мистецтва приходять до Нового Єрусалиму художніх спогадів, повертаючи втрачений рай разом із загубленим у темному переживанні часом. Зруйноване війною містечко Комбре, що у свідомості Марселя символізує втрачений рай дитинства, відновлюється у романному циклі. Так роман перетворюється на простір естетичного спасіння, а рятівним засобом, що розмикає

замкнене (порочне) коло ревнощів / теперішнього / нерозуміння стає метафора, яка зв'язує у єдину реальність життя та мистецтво.

Обґрунтована у працях О. О. Потебні аналогія між словом, художнім образом (заснованим на метафорі, в основі якої лежить порівняння) та поетичним (літературним) твором в плані розгортання індивідуального та колективного (у загальному культурно-мистецькому просторі множинності актів творення та реценції) розуміння завдяки переходам від слухового до візуального, а потім до абстрактно-умоглядного і у зворотному напрямку (Потебня 2003) в контексті художньої практики Пруста набуває нових вимірів унаслідок різнохарактерності асоціацій. У межах романного циклу Пруста словом-образом (знаком, ієрогліфом) стає все, що звертається до людських органів чуття, тобто промовляє до людини, провокуючи мимовільне пригадування, вимагаючи від свідомості роботи розуміння. Отже, літературний твір, де слово (словесна мова) працює неначе універсальний код, здатний омовити усю сукупність різнопланових значень, стає простором оприявлення сповненого смислу невинного діалогу між людиною та світом, що розкривається у несподіваній перспективі. Світ перестає бути ворожим чи байдужим, проявляє закони своєї побудови, свою зацікавленість у людині, її творчій присутності. Атрибутивна зверненість естетичної комунікації до іншої людини, виражена взаємоузгодженими позиціями автора / наратора та героя / читача (які у романах Пруста виступають як об'єднані), свідчить про неможливість художньо-естетичної матеріалізації діалогу, здійснюваного на трансцендентному рівні, без іншого, без його любовного відкриття. Написання і автором, і Марселем книги дозволяє обом перейти від „призматичних” (Набоков 2000: с. 284) людей-віддзеркалень, невід'ємних від авторської свідомості, від людей-об'єктів, на яких спрямовуються темні пристрасті (ревнощі) або холодні аналітичні операції (рентгенування), до дійсно іншого. Це інший у левінасівському розумінні цього слова (Левинас 1998), інший, за яким проглядає трансцендентний Суб'єкт, діалог з яким наповнює життя людини смислом і у такий спосіб перетворює це життя на щасливе.

Космологічна універсалізація художньої творчості, погляд на мистецтво як справжнє буття, причетність до якого робить

існування людини осмисленим і внаслідок цього щасливим, актуалізує платонівську онтологічну естетику (Лосев 2000: с. 32). Міркування Платона про те, що глибинною сутністю сприйняття є пригадування, по-особливому звучать у просторі художнього світу Пруста. Синтез знання і буття, який набуває форми пригадування, осмислюється філософом у сократичному діалозі „Менон”. „Трансцендентальний метод” (Лосев 1993) Платона у „Меноні” веде його до доведення безсмертя душі, яка колись перебувала у світі ідей, „не завжди була людиною”. Цим і зумовлена здатність до отримання знань через пригадування того, що душа вже знає. Хоча Пруст має на увазі пам'ять конкретної людини про її цілком реальне минуле і спирається не на ідеї, а на враження, у контексті його романів платонівська ремінісценція дійсно сприймається як конкретна форма реалізації „пригадування”, тим більше що і мотив перевтілення душ, впізнавання полоненої матеріальним об'єктом душі присутній у „Пошуках” поряд із низкою інших платонівських мотивів, звісно, опосередкованих філософською і, зокрема, естетичною думкою Нового часу. Якщо вбачати у сократичних діалогах Платона своєрідну матрицю-прототип однієї з центральних у європейській літературі традицій, епічний цикл Пруста може бути охарактеризований як важливий репрезентант цієї традиції у межах літератури доби модерну. Прусту вдалося геніально поєднати означену філософсько-літературну традицію з літературою відчуттів, що здатна, на думку В. Набокова, породжувати істинну, велику літературу саме тому, що живиться відчуттями (Набоков 2000: с. 305).

Сам зв'язок сприйняття з пам'яттю, враження зі спогадом і акцентує, і долає часовість людини, її зануреність у час, залежність від нього. Тобто водночас підкреслює і смертність людини (обмеженість у часі її існування), і безсмертність (вічність у просторі пам'яті, любовно зверненої до інших, здатної з'єднати будь-які віддалені точки у лінійному вимірі часу). Отже, мистецтво, що веде від зовнішнього до внутрішнього, від очевидного до умоглядного, зв'язує зовнішньо-чуттєве з сутнісно-мисленнєвим, відповідає природі й людини, й світу, які виявляються закономірно узгодженими. Не випадково учень Платона Арістотель найголовнішими чинниками поетичної майстерності вважав

метафору і фабулу, границі між якими для тогочасної художньої свідомості не були закритими, адже метафоричний „вогонь знання” походить від фабульного мотиву „Прометей викрадає (дарує) вогонь”, а метафорична сліпота Едіпа, омовлена пророком Тирезієм, втілюється у фабульний мотив самоосліплення героя.

Метафора, яка у художньому світі Пруста відштовхується від оригінальної, особистісно-унікальної асоціації, породженої враженням і відчуттям, співвідносить сприйняте щойно з тим, що мало місце у минулому, і функціонує як спосіб поєднання по-різному локалізованих у часі моментів. Фокусуючи свій внутрішній зір на спогляданні умовно-фікційного образу, ґрунтованого на метафорі, реципієнти вводять у простір твору своє минуле і теперішнє, узгоджуючи його з минулим і теперішнім автора. Метафора вибудовує міжчасовий міст, яким передається репліка від автора до читача. Але міст метафори поєднує не часові площини, а часові сфери, завжди запускаючи роботу пам’яті, апелюючи до минулого досвіду людини. З іншого боку, вагомість отриманої через змоглядне споглядання образу інформації реципієнт, можливо, оцінить у майбутньому, перебуваючи у поки що закритій для нього точці часу, коли за певних обставин пригадає прочитане під впливом нині непередбачуваних вражень, відчуттів та асоціацій. Отже, для реципієнта метафора виступає як своєрідний тунель у часі його життя, „червоточина”, що поєднує віддалені точки-моменти у часопросторі його існування і виходить за окреслені ним межі через зв’язок із життям іншої людини – автора.

Циклічна модель часу, яку реалізує художній образ, розглянутий у плані його авторського творення та читацького відтворення, і літературний твір у цілому, дозволяє зрозуміти природу радості, яку відчуває Марсель. Це не лише радість віднайдення себе і свого загубленого часу, а також радісне відкриття іншої людини, прорив до неї через метафору як залишений у часопросторі культури звернений до іншого слід (Левинас 1998: с. 185), що ним піде цей інший, прокладаючи дорогу у майбутнє, легітимізуючи усвідомлений у результаті внутрішньої роботи Марселя смисл визнанням його інтерсуб’єктивної значущості. Радість як спільне переживання Марселя Пруста та його триєдиного художнього двійника стає зрозумілою, коли читаєш, скажімо, лекції Мераба Мамардашвілі,

звернені до великої кількості слухачів та читачів. Це радість діалогічної взаємодії з іншим, розуміння, яке запрограмоване власними зусиллями, матеріалізоване художньою плоттю романного циклу, всіма його образами. Не випадково і лекції Мамардашвілі, насичені метафоричними образами (текст як дзеркало; істина-блискавка; творчість як інструмент, машина породження особистості; гносеологічна сліпота; розплутування досвіду; друге народження як становлення людини; веселка як шлях самопізнання тощо), були матеріалізовані у текст, адресований непрогнозованій кількості потенційних читачів, кожен з яких у свій час може звернутися до нього, беручи участь у сприйнятті та розумінні, у роботі витворення особистісно значущих та загальних смислів. Характерно, що у лекціях Мамардашвілі художній задум Пруста осмислюється у зв'язках із найбільш значущими філософськими, художніми, релігійними проєктами європейської культури: ідеями Сократа і Платона, Новим Завітом, Божественною комедією Данте, ренесансними відкриттями Петрарки, філософією Декарта, апологією художньої творчості Пушкіна, поетизацією речей Рільке тощо. Лекції матеріалізують особистісну роботу розуміння, породжену епічним циклом Пруста, можливу як діалог з минулим і майбутнім, як актуалізацію індивідуального і водночас загальнокультурного досвіду. Як і кожний з його читачів, Пруст не самотній: з ним усі його попередники та послідовники, уся людська спільнота, об'єднана любовним діалогом у просторі загальнокультурного дому, на перетині різних культурних традицій, що потребують освоєння і творчого продовження, запрошують до радісної спільної роботи пізнання та творення. Необхідність такої роботи актуальна для кожної людини, тому що тільки вона окреслює максимум особистісної самореалізації, задає дійсні масштаби „тотальної людини” (поняття М. Мамардашвілі), свідченням якої є повнота особистісної взаємодії з іншими людьми. А з іншого погляду, розгортання телеологічно спрямованої роботи культурогенезу потребує кожної людини, її унікального досвіду, напрацювань життя і творчості, любові та розуміння.

- Арутюнова, Н. Д. (1990). Метафора и дискурс В: Арутюнова, Н. Д., Журина, М. А. (ред). *Теория метафоры*. Москва : Прогресс, с. 3–32.
- Блум, Г. (2007). *Західний канон: книги на тлі епох*. Переклад з англ. під заг. ред. Р. Семківа. Київ : Факт, 720 с.
- Левинас, Э. (1998). *Время и другой. Гуманизм другого человека*. Перевод с французского А. В. Парибка. Санкт-Петербург : Высшая религиозно-философская школа, 265 с.
- Лосев, А. Ф. (2000). *История античной эстетики*. Харьков : Фолио ; Москва : Издательство АСТ, 624 с.
- Лосев, А. Ф. (1993). *Очерки античного символизма и мифологии*. Москва : Мысль, 962 с. URL: <http://psylib.org.ua/books/lose000/txt050.htm> (дата звернення: 15 вересня 2019).
- Мамардашвили, М. (1995). *Лекции о Прусте (психологическая топология пути)*. Москва : Ad Marginem, 549 с. URL: <https://knigogid.ru/books/257873-lekcii-o-pruste/toread> (дата звернення: 1 жовтня 2019).
- Набоков, В. В. (2000). *Лекции по зарубежной литературе*. Москва : Независимая Газета, 512 с.
- Потебня, А. А. (2003). *Теоретическая поэтика*. Санкт-Петербург : Филологический факультет СПбГУ; Москва : Изд. центр „Академия”, 384 с.
- Пруст, М. (2009). *У пошуках утраченого часу. На Сваннову сторону*. Переклад з французької А. Перепаді. Харків : Фолио, 380 с.
- Рикер, П. (1990). Живая метафора. Перевод с французского А. А. Зализняк. В: Арутюнова, Н. Д., Журина, М. А. (ред). *Теория метафоры*. Москва : Прогресс, с. 435–455.
- Тадье, Ж.-И. (2011). *Марсель Пруст*. Переклад з французької А. Перепаді та З. Борисюк. Київ : Юніверс, 616 с.

METAPHOR IN M. PROUST'S ARTISTIC WORLD: FROM THE BEING OF ART TO THE ART OF BEING

Natalia Astrakhan

orcid.org/0000-0003-0577-4366

astrakhann@rambler.ru

Department of Germanic Philology and Foreign Literature

Zhytomyr Ivan Franko State University

V. Berdychivska St., 40, 10008, Zhytomyr, Ukraine

Abstract. The article deals with the functions of metaphor in the artistic world of M. Proust. In the context of the novel sequence *In Search of Lost Time*, metaphor becomes a mechanism to implement involuntary memory, which allows

to combine the present (impressions) and the past (memories). Metaphor, given by the associative connection between impressions and memories, becomes the main constructive law of the artistic model of reality created by the French writer.

The multifunctionality of metaphor correlates with the three forms of the subject of consciousness that appears in the context of the artistic whole of the novel sequence as an author, a narrator and a character. The author organizes the work of involuntary memory, based on the metaphor; the narrator balances what has been fished out of the past against the present with the help of experience associations; the character experiences the impressions by going through discoveries and disappointments.

Proust's lyrical epos gives the subject the ability to move beyond the hellish circle of the present into timeless dimensions. The novels created by the author and the character, intersect creating the effect of full being, allowing the subject of creative consciousness to recover its identity by overcoming painful contradictions of individual existence in the artistic creativity as in the dialogical interaction with the other.

By using the formal and the hermeneutical methods with the emphasis on the philosophy of dialogue, the article explores the peculiarities of metaphor functioning at the macro- and microlevels. The former allows to construct the experimental picture of the world at the intersection of different time-space spheres that correlate with each other due to the spiritual and intellectual efforts of the subject. The latter allows us to consider the artistic image based on metaphor the core of the modernist writer's artistic style and the way to the new concept of artist and art.

Keywords: M. Proust, metaphor, dialogue, the other, concept of artistic creativity.

References

- Arutiunova, N. D. (1990). Metafora i diskurs [Metaphor and Discourse]. In: Arutiunova, N. D., Zhurinskaia, M. A. (eds.). *Teoriia metafory*. Moscow : Progress, pp. 3–32. (in Russian).
- Bloom, H. (2007). *Zakhidnyi kanon: knyhy na tli epokh* [The Western Canon. The Books and School of the Ages]. Translated from the English by R. Semkiv. Kyiv : Fakt, 720 p. (in Ukrainian).
- Levinas, E. (1998). *Vremia i drugoi. Gumanizm drugogo cheloveka* [Time and the Other. Humanism of the Other]. Translation from French by A. V. Paribok. Saint Petersburg : Vysshiaia religiozno-filosofskaia shkola, 265 p. (in Russian).
- Losev, A. F. (2000). *Istoriia antichnoi estetiki* [The History of Ancient Aesthetics]. Kharkiv : Folio ; Moscow : Izdatel'stvo AST, 624 p. (in Russian).
- Losev, A. F. (1993). *Ocherki antichnogo simvolizma i mifologii* [The Essays on Ancient Symbolism and Mythology]. Moscow : Mysl', 962 p. (in Russian).

- URL: <http://psylib.org.ua/books/lose000/txt050.htm> (accessed: 15 September 2019).
- Mamardashvili, M. (1995). *Lektsii o Pruste (psikhologicheskaia topologiia puti)* [Lectures on Proust (The Psychological Topology of the Way)]. Moscow : Ad Marginem, 549 p. (in Russian). URL: <https://knigogid.ru/books/257873-lekcii-o-pruste/toread> (accessed: 1 October 2019).
- Nabokov, V. V. (2000). *Lektsii po zarubezhnoi literature* [The Lectures on Foreign Literature]. Moscow : Nezavisimaia Gazeta, 512 p. (in Russian).
- Potebnja, A. (2003). *Teoreticheskaia poetika* [The Theoretical Poetics]. Saint Petersburg : Filologicheskii fakul'tet SpbGU; Moscow : Izd. tsentr "Akademiia", 384 p. (in Russian).
- Prust, M. (2009). *U poshukakh utrachenoho chasu. Na Svannovu storonu* [In Search of Lost Time. Towards Svan]. Translation from French by A. Perepadia. Kharkiv : Folio, 380 p. (in Ukrainian).
- Ricœur, P. (1990). *hivaia metafora* [The Living Metaphor]. Translation from French by A. A. Zalizniak. In: Arutiunova, N. D., Zhurinskaia, M. A. (eds.). *Teoriia metafory*. Moscow : Progress, pp. 435–455. (in Russian).
- Tadié, J.-Y. (2011). *Marsel' Prust* [Marcel Proust]. Translation from French by A. Perepadia and Z. Borysiuk. Kyiv : Iunivers, 616 p. (in Ukrainian).

Suggested citation

Astrakhan, N. (2020). Метафора у художньому світі М. Пруста: від буття мистецтва до мистецтва буття [Metaphor in M. Proust's Artistic World: From the Being of Art to the Art of Being]. *Pitannâ literaturoznavstva*, no. 101, pp. 146–162. (in Ukrainian). <http://doi.org/10.31861/pytlit2020.101.146>

Стаття надійшла до редакції 17.03.2020 р.
Стаття прийнята до друку 3.07.2020 р.