

КАЛИНИНА Екатерина Анатольевна / Ekaterina KALININA

| Фотография как метафора письма: писатель-фотограф в романе Марселя Пруста «Обретенное время» |

КАЛИНИНА Екатерина Анатольевна / Ekaterina KALININA

Россия, Москва.

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, филологический факультет, кафедра общей теории словесности (теории дискурса и коммуникации).
Преподаватель, кандидат филологических наук.

Russia, Moscow.

Lomonosov Moscow State University, Faculty of Philology.
Department of discourse and communication studies.
Lecturer, PhD.

kalininakatia@gmail.com

ФОТОГРАФИЯ КАК МЕТАФОРА ПИСЬМА: ПИСАТЕЛЬ-ФОТОГРАФ В РОМАНЕ МАРСЕЛЯ ПРУСТА «ОБРЕТЕННОЕ ВРЕМЯ»

Эпопея М. Пруста «В поисках утраченного времени» — книга о рождении книги и о становлении писателя, рефлексия на тему творчества, творца и творения. Разрабатывая эти темы, автор часто обращается к фотографии: она связана у него с временной и с пространственной парадигмой романа, с его размышлениями о письме как таковом. В статье анализируется ряд отсылок к фотографии в заключительной части эпопеи: речь идет о том, как показаны в романе этапы пути художника, создающего литературное произведение (у Пруста они обозначены фотографическими терминами, а сам процесс письма сопоставляется с процессом создания фотографий), а также говорится о том, как представлены в «Обретенном времени» образы, составляющие основу художественного произведения, образы, ради которых писатель и проделывает свой путь. Имеются в виду образы-воспоминания, принимающие в романе форму фотографических снимков. Рассуждая о влиянии таких «снимков» на зрителя/читателя и на творческий процесс, Пруст, задолго до появления эссе Р. Барта «Camera lucida», работает с категориями, получившими впоследствии название *studium*'а и *punctum*'а.

В статье затрагивается также вопрос участия фотографии в формировании временной парадигмы романа.

Ключевые слова: фотография, письмо, роман, писатель-фотограф, взгляд, память, воспоминание, фотографическая метафора, М. Пруст

Photography as a Metaphor for Writing: Writer-Photographer in Marcel Proust's Time Regained

“À la recherche du temps perdu” (In Search of Lost Time) by Marcel Proust is a book about a book being born and a writer establishing himself; a reflection on creativity, the creator and creation. Working these topics out, the author often resorts to the photographic approach: photography is related to both the novel’s temporal and spatial frameworks, as well as to the writer’s reflection of the writing itself. In this article, a number of photographic references are raised for analysis from the final part of the novel — the article describes how the steps of an artist on his way to creating a literary piece are shown in the novel (these steps are labeled by Proust with photographic terms; and the process of creation itself is compared to that of creating a photograph). The article also speculates on how the images that constitute the foundation of a work of art are represented in *Le Temps Retrouvé* (Time Regained) — those very images that become an end point of the writer’s journey and the very reason why he took it. These are recollections and images which, in the novel, are shaped into photographic prints. By reasoning about these prints’ impact on the reader/spectator and the creative process, Proust is — long before *Camera Lucida* by Roland Barthes sees the light — working with categories that are to be named *studium* and afterwards, *punctum*. Another issue discussed in this article is the involvement of photography in shaping the novel’s temporal framework.

Key words: photography, writing, novel, writer-photographer, gaze, memory, reminiscence, photographic metaphor, Marcel Proust

Роман Марселя Пруста «Обретенное время», как и вся эпопея «В поисках утраченного времени», которую он завершает, — книга о рождении книги и о становлении писателя, рефлексия на тему творчества, творца и творения. Интересно, что, говоря о литературе, о создании художественного произ-

ведения, автор очень часто обращается к фотографии: она связана у него с временной и с пространственной парадигмой, а также с его размышлениями о письме как таковом. Существует и «обратный» интерес: о Прусте пишут люди, занимающиеся фотографией, например, Брассай в книге «Марсель Пруст



КАЛИНИНА Екатерина Анатольевна / Ekaterina KALININA

| Фотография как метафора письма: писатель-фотограф в романе Марселя Пруста «Обретенное время» |

под влиянием фотографии» (*Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*) обращает внимание на сходство прустовского метода в литературе с методом фотографа.

Рассматривая работу фотографического образа и фотографического языка в прустовском романе о романе, обратимся к проходящему через все «Обретенное время» разговору об этапах пути художника, создающего литературное произведение (у Пруста они обозначены фотографическими терминами, а сам процесс письма сопоставляется с процессом создания фотографий), а также посмотрим, как представлены в романе образы, составляющие основу художественного произведения, образы, ради которых писатель и проделывает этот путь. Отправной точкой для представленных далее наблюдений будет следующий фрагмент из романа:

«Истинная жизнь, наконец-то найденная и проясненная (*claircie*)¹, то есть единственная жизнь, прожитая в полной мере, — это литература. Эта жизнь, которую проживает ежедневно каждый человек, а не только лишь художник. Но люди не видят ее, поскольку не делают попыток ее объяснить. А еще их прошлое загромождено бесчисленными клише (*clichés*), абсолютно бесполезными, потому что разум так и не смог их «проявить» (*développer*). Это наша жизнь, это чужая жизнь, ибо стиль для писателя, точно так же, как и краски для художника, — это вопрос не техники, но видения. Это в какой-то мере выявление (*révélation*), невозможное обычными средствами, то есть с помощью сознания, качественного различия между способами, с помощью которых нам открывается мир, того различия, которое, не существуя на свете искусства, так и осталось бы нераскрытой тайной каждого. С помощью искусства мы можем отстраниться от себя самих, понять, что другой человек видит в этой вселенной, которая не похожа на нашу <...>».

Эта работа художника — попытка увидеть за материей, за опытом, за словами нечто другое — работа совершенно противоположная той, что совершается в нас каждое мгновение, когда мы, словно предав себя самих, оказываемся во власти самолюбия, страстей, рассудка и привычек, которые загромождают, а в конечном итоге и прячут совсем наши истинные ощущения под грудой всякого рода терминологий, практических целей, что мы обычно называем жизнью. В сущности, это сложное искусство — единственно живое искусство. Оно одно лишь способно выразить для других и заставляет нас самих увидеть нашу собственную жизнь. Эту жизнь, которая не в состоянии «наблюдать себя сама», а когда наблюдают за ней, ее проявления нуждаются в переводе и часто в чтении наоборот, в нелегкой расшифровке. Работу, которую проделали наше самолюбие, страсть, дух подражания, наш абстрактный разум, наши привычки, искусство переделает заново, это движение в обратном направлении, это возвращение к глубинам, где все то, что существовало в реальности, осталось неведомо нам, а теперь должно быть открыто заново <...>».

[...] испытанное и пережитое похоже на негативы фотографий (*clichés*), на которых сквозь черноту не разглядишь ничего, пока не поднесешь к лампе, и смотреть на них нужно с обратной стороны: точно так же очень многие вещи невозможно

понять, пока не высветишь рассудком. И только когда разум высветит это, интеллектуализует, можно различить, да и то с трудом, очертания того, что мы чувствовали².

I. Этапы пути художника

То, что отличает художника от других, — это, в первую очередь, умение видеть («люди не видят ее [истинную жизнь]», «работа художника — пытаться увидеть») и активность (тогда как «люди ... не делают попыток ... объяснить»). Художник находит то, что не замечают другие, и проясняет, выводит это на свет. Он помогает «отстраниться от себя самих», выйти из обыденности, загроможденной «клише». В данном случае мы имеем дело с игрой слов: клише во французском языке — это и стереотип, представляющий обыденность, и фотографический негатив. Прошлое, таким образом, принимает в этом отрывке вид темной комнаты, камеры-обскуры, хранящей негативы воспоминаний. Задача художника — высветить истинное во мраке прошлого и сделать явными скрытые образы.

В поисках нужного, «истинного» образа художник отправляется назад, в темноту негатива. Это движение в обратном направлении, к подкладке жизни — оптической противоположности реальности (к тому, что «за материей», «за опытом», «за словами»). Эта темнота скрывает наши истинные ощущения, они и есть — книга, знаки, которые надо расшифровать и перевести. Чтобы обнаружить их, нужно умение «читать наоборот», способность видеть скрытое за словами, «смотреть с обратной стороны», то есть нужен особый взгляд.

Исследование «внутренней», скрытой реальности — это первый этап пути художника. Второй этап пути — после путешествия в мир, находящийся под поверхностью обыденности, — выход из тьмы на свет с целью зафиксировать виденное, придать плоть тени.

Это путь Орфея, который спускается в глубины памяти в поисках плененного там образа (плененного, подобно теням Аида или Элизима: Елисейские Поля (*Champs lysés*) в «Поисках» — пример двойной географии романа, реальность и обратная ее сторона одновременно). Художник идет туда, чтобы найти дорогой образ, узнать его среди множества других образов, вывести из забвения и дать ему жизнь в настоящем (тема Орфея — одна из сквозных тем эпопеи; основное место действия — Париж — часто изображается в романе как царство теней, ускользающих призрачных образов, проступающих, «проявляющихся» в черно-белом пространстве города).

Писатель-Орфей спускается в глубины собственной души и памяти, следуя за чувствами, которые ведут его к истине.

Задача литературы, по Прусту, — не в воспроизведении поверхности жизни. Писатели, «не способные выйти за пределы видимого мира» (270), в романе становятся объектом критики.

Процесс создания художественного произведения связан у Пруста с нисхождением во тьму, поисками и выявлением, проявлением (*révélation*) скрытого, невидимого:

«И поскольку искусство в точности воссоздает жизнь, во круг истин, что удалось достичь в себе самом, всегда будет витать атмосфера поэзии, нежность тайны, и это не что иное,

¹ В цитируемых отрывках в скобках указаны слова, используемые в оригинальном тексте: все они относятся к фотографической лексике.

² Пруст М. Обретенное время. / М. Пруст / М.: Амфора, 2007. С. 267–269. Далее цитаты из романа приводятся по данному изданию, номер страниц указаны в скобках.



ГРАНИЦЫ СУБЪЕКТИВНОСТИ / THE LIMITS OF SUBJECTIVITY

КАЛИНИНА Екатерина Анатольевна / Ekaterina KALININA

| Фотография как метафора письма: писатель-фотограф в романе Марселя Пруста «Обретенное время» |

как головокружение от полутьмы, сквозь которую мы должны были пройти...» (270)

Настоящая книга, по Прусту, — «это дитя не болтовни и яркого света, но тишины и сумерек». (270)

Древний миф обретает у Пруста новую форму: его писатель-Орфей — это фотограф, тьма, в которую он спускается, — темнота ателье, где он работает с негативами-воспоминаниями, и это ателье — «та мастерская-студия, ... которая, похоже, находится внутри нас самих» (284)

Следующий шаг заключается в том, чтобы высветить, выявить нужный образ. То, что делает истинный писатель, сходно с работой прожекторов, которые в ночном небе ищут «объект еще невидимый и, быть может, уже близкий», чтобы высветить его («обволакивая его своим светом»), поскольку назначение литературы, открытое персонажем благодаря «непроизвольной памяти», — выявить (проявить, *révéler*) и запечатлеть (*imprimer*) «отсутствующее», или, точнее, то, что недоступно нашему взгляду в данный момент (*ce qui est absent*).

Подобно фотографу, начинающему работу над будущим снимком с постановки света, Пруст много внимания уделяет в своем романе освещению, особенно — освещению ночному. Функцию фотографической вспышки выполняют у него огни самолетов, прожектора, уличные фонари, даже лунный свет, как в этом описании ночного военного Парижа: «Лунный свет казался мягким мерцающим магнием, чьи вспышки позволяли в последний раз заметить ночные силуэты таких прекрасных ансамблей, как Вандомская площадь, площадь Конкорд...» (146)

Интересно, что нужный образ у Пруста может не только высветиваться, но и быть приближенным с помощью оптического прибора. Такой прибор в романе — книга, которая делает зримыми образы, хранящиеся во «внутренней мастерской» художника, и одновременно проявляет «скрытые чувства», «скрытые ощущения» читателя:

«...произведение писателя — не более чем оптический прибор, врученный им читателю, позволяющий последнему различить в себе самое то, что без этой книги он, вероятно, не смог бы разглядеть». (287)

Чтение у Пруста, как и письмо, своего рода путешествие в собственную глубину. «Произведение писателя» в данном случае — не просто зеркало, в котором отражается читатель в момент чтения, но прибор, нечто более сложное, что побуждает к внимательному взгляду, цель которого — «различить (узнать, *gessoppa tre*) в себе самое то, что без этой книги он, вероятно, не смог бы разглядеть», то есть поиски «общих ощущений», соединяющих читателя и писателя, прошлое и настоящее — поиски, приводящие читателя к выявлению «сущности вещей». Чуть дальше Пруст говорит о различных стеклах, предлагаемых автором читателю, чтобы тот смог увидеть свой опыт под разным углом зрения: «... чтобы прочесть правильно, читателю необходимо читать определенным образом: автор не должен на это сердиться, напротив, он обязан предоставить ему наибольшую свободу: «Выбирайте сами, какое стекло вам больше подойдет, с каким вам лучше видно, с этим, с тем или вот с этим». (288)

Эта смена стекол напоминает смену объективов в фотоаппарате: у Пруста книга-фотоаппарат — оптический прибор, позволяющий нам проникнуть внутрь себя самих.

Следующий этап — фиксация найденного образа:

«И вот теперь я решил, что надо зацепиться наконец за это созерцание сущности вещей, зафиксировать его, но как? Каким способом?» (241)

«Для писателя, — замечает Brassai, — эквивалентом гипосульфита, который фиксирует изображение, является, согласно Прусту, совершенство, точность выражения, стиль.»³

Необходимо отметить, что «точность выражения» у Пруста не сводится к точной фиксации отдельного образа, но подразумевает способность художника соединить различные объекты в метафоре, выявляя их «общие точки»:

«Можно, конечно, последовательно выстраивать в бесконечный ряд описания предметов, находящихся в том или ином описываемом месте, но истина появится лишь тогда, когда писатель, взяв два различных предмета, установит их связь — аналог в мире искусства тому, что является единственной причинной связью в материальном, научном мире, и заключит их в окружность изящного стиля. То же самое и в жизни, когда, сравнивая общее качество двух различных ощущений, он высвободит их единую сущность, объединив то и другое, дабы избавить от условности времени, в одну метафору.» (259)

В данном случае литературное произведение сближается с фотографией и отдалается от кино, которое сконцентрировано в первую очередь на «непрерывном движении сменяющихся образов»⁴:

«Если бы реальность заключалась именно в таких вот клочках жизненного опыта, более или менее идентичного для каждого из нас, потому что когда мы говорим: плохая погода, война, стоянка экипажей, освещенный ресторан, цветущий сад — всем понятно, о чем именно идет речь; если бы реальность заключалась только в этом, достаточно было бы чего-то вроде синематографической съемки этих вещей, а понятия «стиль», «литература», отошедшие от своих первоначальных величин, стали бы просто искусственным приложением. Но разве реальность в этом?» (259)

Реальность у Пруста там, где нарушается линейный ход времени, и прошлое отзывается в настоящем, выявляя, как в момент созерцания фотоснимка, сущностные, неразрывные связи того, что на оси времени друг от друга удалено:

«Сколько раз в течение всей моей жизни реальность разочаровывала меня, потому что в тот момент, когда я воспринимал ее, воображение (...) никак не могло с ней соотноситься в силу непреложного закона, гласящего, что невозможно представить себе то, чего не существует. И вот внезапно действие этого сурового закона оказалось нейтрализовано, устранено чудодейственной уловкой природы, заставившей одно и то же ощущение — стук ложки и молотка, одинаковое название книги — сверкнуть одновременно и в прошлом (...), и в настоящем, когда воздействие на мои органы слуха и осязания добавило к грезам воображения то, чего они обычно лишены: идею существования — и благодаря этой уловке позволило моему существу получить, выделить, зафиксировать — хотя бы на длительность вспышки — то, что оно обычно никогда не воспринимает: немного чистого времени.» (236)

³ Brassai. Marcel Proust sous l'emprise de la photographie. / Brassai / Paris: Gallimard, 1997. P. 173. Здесь и далее перевод Калининой Е.

⁴ Там же. P. 136.



КАЛИНИНА Екатерина Анатольевна / Ekaterina KALININA

| Фотография как метафора письма: писатель-фотограф в романе Марселя Пруста «Обретенное время» |

Таким образом, фотографические метафоры в «Обретенном времени» описывают работу писателя и обозначают наиболее важные этапы процесса создания художественного произведения: обнаружение, выявление (проявление) и фиксацию образа. Написание книги — это процесс, происходящий во внутренней мастерской писателя-фотографа: «...воссоздание памятью впечатлений, которые в дальнейшем предстояло углубить, высветить, преобразовать в аналогичные впечатления разума, не являлось ли это как раз одним из условий, а то и самой сущностью произведения искусства, каким я только что задумал его в библиотеке?» (464)

II. Изображение воспоминаний

Образы, которые фиксирует прустовский писатель-фотограф, — это, во-первых, исчезающая («ненужная») красота (например, архитектурные ансамбли Парижа, оказавшиеся под угрозой в годы войны); и во-вторых — воспоминания, моменты прошлого, исчезающие во мраке забвения. На них и остановимся подробнее.

Память Пруст описывает как своего рода хранилище, где накапливаются образы из прошлого, ждущие того момента, когда они будут «призваны» настоящим, чтобы стать материалом для книги: «и я понял, что материал, необходимый для литературного произведения, — это мое прошлое», — пишет он. (272)

Эти образы-воспоминания, как мы уже видели, представлены как негативы, которые необходимо проявить. Пруст не случайно использует фотографическую лексику, когда говорит о памяти и о воспоминаниях: именно в фотографии «имеет место наложение реальности и прошлого»⁵. То же самое можно сказать о жизни главного героя романа: его прошлое, благодаря произвольной памяти, проникает в настоящее, выявляя «общие ощущения», связывающие два временных плана:

«...эти вторжения прошлого, то мгновение, пока они длятся, всеобъемлющи настолько, что не просто заставляют нас ослепнуть и не видеть комнаты, в которой находишься, но при этом видеть аллею деревьев или море в час прилива.» (239–240)

Особенность этого взаимодействия планов в равенстве отношений между настоящим и прошлым: «пережитое когда-то мгновение показалось мне мгновением настоящим» (231).

Подобное равенство отношений устанавливается, как отмечает Ролан Барт, в фотографическом образе: «Возможно, в нас заложено необоримое сопротивление любой вере в прошлое, в Историю, которая не принимает форму мифа. Фотография впервые это сопротивление преодолевает: прошлое с ее появлением становится столь же достоверным, как и настоящее...»⁶

Изображение, представленное на снимке, идентично оригиналу, находящемуся перед объективом фотоаппарата. Если живопись «способна измыслить реальность без того, чтобы ее увидеть», фотография — это «сертификат присутствия», констатирующий тот факт, что «оно там было»⁷.

Память в прустовском романе воспроизводит те же отношения момента в прошлом и момента в настоящем, «поместив

прошлое в настоящее, несколько не изменив его, таким, каким оно было в тот момент, когда само являлось настоящим». (447)

«Бесконечная и дрожащая цепочка воспоминаний» (252) часто принимает у Пруста вид серии изображений — миниатюр, акварелей или моментальных снимков, извлеченных из альбомов памяти: «я старался извлечь из собственной памяти и другие «моментальные снимки...». (227)

В «Обретенном времени» память существует в двух формах: память произвольная и произвольная. Фотография в романе соотнесена с каждым из этих типов памяти, и фотографическая лексика, таким образом, маркирует два противопоставленные друг другу типа образов.

К первому разряду относятся воспоминания, которые для персонажа равны по значению почтовым открыткам, представляющим стереотипные, банальные, растиражированные виды того или иного места (Венеция, например, в этом случае сводится к церкви Santa Maria della Salute, «гондоле, пришвартованной у Сан Джорджо Маджоре на Канале Гранде...», базилике Сан-Марко). Они красивые, но холодные, как «холодные свидетельства» (228) перемещений героя в пространстве, вспоминая которые он думает «с эгоистическим удовольствием коллекционера», составляющего «каталог иллюстраций» своей памяти: «Все-таки в своей жизни я видел прекрасное». (238). Это немые образы, образы без подтекста, не способные вступать во взаимодействие с тем, кто на них смотрит. Будучи всего лишь «интеллектуальными радостями», они не связаны с живыми ощущениями и потому навсегда остаются пленниками прошлого: «Я слишком хорошо знаю, что образы, порожденные разумом, с необыкновенной легкостью разумом же и стираются». (256)

Для главного героя такие образы — «мнимые снимки, сделанные ... памятью»: «Я старался извлечь из своей памяти и другие моментальные снимки, в частности, те, что были сделаны ею в Венеции, но одно лишь это слово вызывало во мне такую же скуку, как какая-нибудь выставка фотографий...» (227)

Синоним скуки в данном случае — «выставка фотографий», адресованных всем, но в действительности — никому. Это лишь немые знаки истории, никак не связанные с реальной жизнью зрителя. Это проявление «произвольной памяти», которая, как пишет в книге о Прусте Жиль Делез, «действует, как моментальные фотоснимки»⁸. Она «стремится найти секрет впечатления в предмете»⁹ и производит образы «мертвые» (холодные, немые, «бесплодные», неспособные выразить сущность вещей). В книге «Camera lucida» Ролан Барт введет для разговора о подобных образах понятие *studium*, а для обозначения тех, что действуют иначе — *punctum*. Как мы видим на примере Пруста, литература начинает работать с этими категориями задолго до появления эссе Барта.

Действительно, помимо «бесплодных» снимков у Пруста представлены образы иного рода — фрагменты личной истории, которые герой «опознает» «всем своим телом», как Барт в «Camera lucida» — дорогу с фотографии Кертеша.

Это воспоминания, которые устанавливают живую связь с настоящим:

⁵ Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. / Р. Барт / М.: Ad Marginem, 1997. С. 115.

⁶ Там же. С. 130.

⁷ Там же. С. 115.

⁸ Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. / Ж. Делез / СПб: Астейя, 1999. С. 85.

⁹ Там же. С. 84.



КАЛИНИНА Екатерина Анатольевна / Ekaterina KALININA

| Фотография как метафора письма: писатель-фотограф в романе Марселя Пруста «Обретенное время» |

«Блаженство, которое я только что испытал, было того же свойства, что почувствовал я, откусив кусочек пирожного... Когда я просто машинально повторял этот самый шаг, все было напрасно, но стоило мне... вновь ухватить ощущение, испытанное мной, когда я поставил именно так, а не иначе свои ноги, вновь ослепительное, но неотчетливое видение мелькало передо мной, словно говоря: «Попробуй, схвати меня на лету, если можешь, и попытайся разгадать загадку счастья, что тебе загадываю я». И почти тотчас же я узнал ее. Это была Венеция, попытки описать которую и сделать якобы моментальные снимки при помощи памяти никогда мне не удавались...» (230)

Персонаж здесь уже не равнодушный зритель, перелистывающий фотоальбом. Дистанция между настоящим и воспоминаниями для него стирается, и он испытывает «головокружение от сплюснутости времени»¹⁰.

Персонаж, как фотограф, стремится зафиксировать эти «фрагменты существования, изъятые у времени» (240), возможность их «мимолетного созерцания» открывает ему секрет счастья.

Движение души и чувств прустовского героя парадоксальным образом вызваны образами неподвижными, застывшими: представленные в романе воспоминания показаны как статичные фрагменты, неизменные, заключенные в рамки каждое своего кадра, подобно фотографиям. Так, тень Жильберты существует для него «перед какой-нибудь церковью Ильде-Франс» или «на аллее парка возле Мезеглиза», тень госпожи Германтской — «на влажной тропинке, где сплетались виноградные лозы с фиолетовыми и красноватыми кистями или на рассветном золоте парижского тротуара» (391).

«Каждая из них в разные периоды моей жизни возвышалась, возносилась, подобно божеству, местному покровителю, ...

¹⁰ Барт Р. Цит. соч. С. 145.

увиденная в воспоминаниях в окружении ландшафта, в каком я ее знал, в каком она мне запомнилась, навсегда оставшись в нем, ибо если наша жизнь — скиталица, то наша память — домоседка...» (390).

Эти воспоминания-фотографии и формируют у Пруста план «истинной» жизни, с ее дискретным временем, противопоставленным однонаправленному и непрерывному потоку времени исторического (это время противопоставлено у него времени кинематографа с его непрерывной последовательностью кадров).

Во времени «фотографическом» возможно наложение образов, проникновение прошлого в настоящее: «Вот только снег, падавший на Елисейские Поля в тот день, когда я читал этот том, он-то никуда не делся, его я вижу и сейчас» (254).

Время романа — не линейное время кино: «Некоторые... желали бы, чтобы роман был чем-то вроде синематографического дефиле. Это представление совершенно абсурдно. Нет ничего более чуждого нашему восприятию действительности, чем подобный синематографический взгляд» (250). Время романа — дискретное время фотографии, позволяющее ощутить идентичность определенных моментов прошлого и настоящего, открывающую сущность вещей.

Итак, фотография в романе Пруста становится метафорой письма; она дает форму образам-воспоминаниям, составляющим основу произведения; она участвует в формировании временной парадигмы романа. И это всего лишь несколько ее функций в романе, обнаруженных в ходе работы с текстом «Поисков». «Фотография, — пишет Брассай, — настолько прочно обосновалась в его [Пруста] сознании, что даже некоторые парижские виды выглядят у него как фотографические снимки»¹¹.

¹¹ Brassai. Marcel Proust sous l'emprise de la photographie. С. 139.

