

В.В. СОРОКИНА

*Доктор филологических наук, профессор кафедры истории и теории декоративного искусства и дизайна РГХПУ им. С.Г.Строганова
e-mail: vvsoroko@gmail.com*

V.V. SOROKINA

*Dr. of Philology, professor of the department of history and theory of decorative art and design. Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: vvsoroko@gmail.com*

DOI: 10.37485/1997-4663_2024_2_1_338_349

ВИЗУАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ В СЛОВЕСНОМ ИСКУССТВЕ РОМАНА М. ПРУСТА «СТОРОНА ГЕРМАНТОВ»

VISUAL ART IN M. PROUST'S NOVEL «THE SIDE OF GUERMANTES»

Статья посвящена анализу средств художественной выразительности, используемых М. Прустом в третьей части романного цикла «В поисках утраченного времени». В основе создания художественного образа лежит прием сопоставления персонажей и объектов с произведениями искусства, благодаря которому создается широчайший культурный контекст произведения, а герой-рассказчик предстает знатоком и любителем музыки, литературы и, прежде всего, изобразительного искусства. Произведения искусства, в основном, живопись, используются автором для создания сюжета, портретных характеристик, комического эффекта, для передачи настроения персонажей и для выражения авторской позиции. Они также являются характерной особенностью лирической прозы писателя.

The article is devoted to the analysis of the artistic expression means used by M. Proust in the third part of the novel cycle «In Search of Lost Time». The basic tool of image creation here is the technique of

comparing characters and objects with works of art. It helps to create the broadest cultural context of the novel, presenting the personage as an expert and amateur of music, literature and above all art. Works of art, mainly paintings, are used by the author to develop the plot, portrait characteristics, achieving comic effect, to convey the mood of the characters and to express the author's position. They also show up the characteristic feature of the writer's lyrical prose.

Ключевые слова: М. Пруст, «Сторона Германтов», «В поисках утраченного времени», язык картин, изобразительное искусство, пейзаж, портрет, сюжет.

Keywords: M. Proust, «The Side of Guermantes», «In Search of Lost Time», language of art, artistic tools, landscape, portrait, plot.

Роман «Сторона Германтов» (1921) является срединной частью семитомной эпопеи М. Пруста «В поисках утраченного времени» (1913–1922). В центре всего цикла находится образ героя-рассказчика Марселя, выстроенный автором по принципу воспроизведения «интуитивной памяти». Преобладание субъективного начала над объективным превратило все книги цикла в передачу ощущений персонажа, связанных с опытом общения с родителями (поцелуй матери), первыми любовными переживаниями (Жильберта), знакомством с аристократическими и буржуазными семействами (Германты и Вердюрены). На фоне этого преходящего опыта интерес к произведениям искусства и к их создателям проявляется у Марселя, выходца из семейства преуспевающего дипломата, с первых до последних страниц цикла. Герой-рассказчик оказывается настоящим ценителем творчества художников, композиторов, писателей. Его авторитеты в искусстве являются постоянными персонажами всех романов цикла «В поисках утраченного времени»: от первого романа, где вымышленный художник Эльстир рисует портрет жены Свана, до смерти литератора Бергота на выставке рядом с картиной Вермеера «Вид Дельфта». Его поражает некая музыкальная фраза композитора Вентейля, и в туманности вызванных ею чувств он представляет какой-то особый мир, к которому отсылают и образы литературы, но тоже какой-то нотой, фразой.

М. Пруст от первой до последней книги своего творения использует прием сопоставления персонажей и объектов с произведениями искусства, создавая тем самым широчайший культурный контекст произ-

ведения, представляя героя-рассказчика знатоком и любителем музыки, литературы и, прежде всего, изобразительного искусства, использующим свои возможности для создания неповторимого художественного пространства.

Однако обращение автора к художественным образам распределяется по всем частям цикла неравномерно. В первом томе «В сторону Свана» (1913) автор делает акцент на переживаниях маленького мальчика, наполненных вкусовыми и обонятельными ощущениями. Хрестоматийно знамениты описания ассоциативного мышления, связанные со вкусом печенья, предварительно намоченного в липовом отваре, и с запахами цветов боярышника, растущего вдоль дороги в сторону дома Свана. Во второй части, романе «Под сенью девушек в цвету» (1918), герой-рассказчик больше увлечен театром и литературой, через которые он выстраивает свое восприятие только начинающей постигать мир жизни, а обнаруженная лечащим врачом астма накладывает драматические нюансы на первые любовные переживания подростка.

В третьем романе «Сторона Германтов» преобладают произведения искусства (чаще всего, картины), выполняющие разные функции, ставшие своеобразным языком лирической прозы писателя. Благодаря этому, восприятие мира героем-рассказчиком расширяется, выходит за рамки камерного пространства детства и отрочества, вводит его в круг ранее не знакомого общества французской аристократии из Сен-Жерменского предместья Парижа.

Начиная с этого романа, становятся понятными человеческие предпочтения героя-рассказчика: персонажи, связанные с искусством, так или иначе оказываются ближе и приятнее ему. С некоторыми складываются даже дружеские отношения, что для замкнутого в себе юноши не характерно. М. Пруст таким образом развивает начатую еще романтиками традицию выстраивания системной оппозиции, определяющей их восприятие картины мира — «художник/нехудожник». Альбертина, возлюбленная героя, интересуется живописью, и сама неплохо пишет маслом пейзажи Бальбека. Создавая образ своего близкого друга Альбера Блока, Марсель сравнивает его внешность с портретом Магомета II, нарисованным одним из любимых авторов — венецианцем Дж. Беллини. Прием использования картин, написанных художниками прошлого, для создания образов литературных персонажей имеет давнюю историю. Нередко прибегал к нему и один из почитаемых М. Прустом писателей О. Бальзак.

В романе «Сторона Германтов», как ни в какой другой части цикла, автор часто обращается к теме предназначения искусства. Раскрывается она в творческой полемике с автором «Человеческой комедии». Имя О. Бальзака не раз встречается на страницах романа, когда речь заходит о свойствах характера персонажей или возникает необходимость в рекомендации «хорошего чтения», однако разницу эстетических позиций писателей М. Пруст раскрывает через включения в свое произведение образа вымышленного художника и через отношение к нему героя-рассказчика.

В философском этюде «Неведомый шедевр» О. Бальзака знаменитый француз Никола Пуссен (1594–1665) в бытность свою начинающим живописцем случайно оказывается в мастерской фламандского мастера Франсуа Пурбуса Младшего (1569–1622), работавшего в Париже. Туда же приходит некий старик Френхофер, которого Пурбус представляет Пуссену великим мастером. Он будто бы владел какими-то секретами мастерства, полученными от голландского художника Яна Госсарта (70-е гг. XV в. — 30-е гг. XVI в.), по прозвищу Мабузе, и никому не показывал свою картину, портрет обнаженной куртизанки. Отдавая должное живописи Пурбуса, Френхофер высказывает свой взгляд на творчество: «Задача искусства не в том, чтобы копировать природу, но чтобы ее выражать. Ты не жалкий копиист, но поэт! (...) Нам должно схватывать душу, смысл, характерный облик вещей и существ. Впечатления! Впечатления!» [3, с.293]. Когда Пурбусу и Пуссену все же удалось посмотреть на картину, то «они заметили в углу картины кончик голы ноги, выделявшийся из хаоса красок, тонов, неопределённых оттенков, образующих некую бесформенную туманность» [3, с. 311]. Стало очевидным, что Френхофер не сумел реализовать свой замысел: «Ничего! Ровно ничего! А я проработал десять лет! — Он сел и заплакал» [3, с. 313]. Выразительным языком художественного произведения Бальзак-реалист высказывает свое отношение к погоне за формой, к уходу в «чистое искусство», к приоритету субъективного над объективным.

В процессе создания образа вымышленного художника, прототипом которого исследователи жизни и творчества М. Пруста «назначают» то одного, то другого импрессиониста, но больше склоняются к образу Э. Мане, автор специально «путает карты», накладывает детали биографии одного художника на другого в целях художественной типизации. В романе, в частности, отмечается, что Э. Золя, близкий друг многих худож-

ников и известный ценитель их искусства, написал статью об Эльстире. На самом деле знаменитый писатель действительно опубликовал в 1867 г. статью, но о творчестве Э. Мане. Отсылки к творчеству Э. Мане будут и дальше встречаться в романе.

Такое наложение правды и вымысла придает образу не только статус подлинности, но и делает его включенным в актуальную времени полемику о предназначении искусства, начатую О. Бальзаком. Марсель вслед за своим кумиром убежден в необходимости посредством произведения искусства создать некий новый мир исключительной красоты, напрямую не связанный с шедеврами прошлого, так как в них художники пытались объяснить существующий мир, а не создать иной. В этом М. Пруст был солидарен с эстетическими воззрениями теоретика искусства Дж. Рёскина и писателя О. Уайлда.

Роман начинается с рассказа о переезде семьи Марселя на новую квартиру во флигеле, примыкающем к особняку Германтов — богатого аристократического семейства, замки и особняки которых разбросаны были по всей Франции и представляли собой собрания изумительных произведений искусства. Таким образом автор вводит героя в мир уже по определению приятных ему людей. Бессознательное стремление молодого человека проникнуть на «сторону Германтов» составляет напряжение сюжетного действия. Смутные силуэты витражей, шпалер, изготовленных по рисункам Буше и купленных в XIX в. «одним из Германтов», статуэток из саксонского фарфора, остававшиеся прозрачными, «будто окна стеклянного особняка» [3, с. 23], формировали устойчивый интерес рассказчика к соседям, особенно к герцогине Германтской, в образе которой воплотились все его юношеские представления о прекрасном. Стремление попасть в особняк Германтов, где хранятся картины «великого Эльстира», с которым рассказчик познакомился через Свана, определяет движение сюжета. Таким образом, одной из главных функций произведения искусства в этом романе становится сюжетообразующая.

При создании образа центрального персонажа М. Пруст совершенно избегает традиционных приемов: словесного портрета, описания деталей его одежды, интерьера, речевых характеристик. Перед читателем постепенно вырисовывается совершенно неуловимый герой-рассказчик, носитель субъективного отражения познаваемого им мира. Отношение к произведениям искусства — единственное средство создания образа Марселя в третьем романе цикла.

Марсель нередко задается вопросами художественного восприятия в его исторической перспективе: что «считывалось» современниками в разные художественные эпохи. Он замечает: «В свое время люди прекрасно узнавали то, что изображено на картинах Фромантена, а на картинах Ренуара не узнавали» [3, с. 388]. Обращение к творчеству Э. Фромантена в данном контексте вполне понятно, ведь сам автор был большим поклонником его творчества, и не только живописного. После кратковременного увлечения романтическими пейзажами Э. Фромантена писатель заинтересовался им как историком искусства и полюбил монографию о творчестве голландских художников XVII в. «Старые мастера» (1876). Смена художественных вкусов, пережитая автором, была перенесена и на восприятие Марселя, который сравнивает творчество любого оригинального художника с деятельностью окулиста, лечащего живописью. «Когда оно (лечение — В.С.) окончено, врач говорит нам: а теперь откройте глаза. И мир (который создавался не единожды, а столько раз, сколько возникал новый оригинальный творец) предстаёт нам совершенно другим, не таким, как раньше, но вполне ясным. По улицам идут не такие женщины, как в прежние времена, потому что это Ренуар, тот самый Ренуар, на чьих картинах когда-то мы отказывались видеть женщин. Экипажи — это тоже Ренуар, и вода, и небо: нам хочется гулять по лесу, похожему на тот, который в первый день показался нам чем угодно, только не лесом, а, например, многоцветным ковром, в котором не хватает, однако, именно оттенков, присущих лесу» [3, с. 388–389]. Благодаря языку картин в романе, автор изображает внутренний мир героя, «жизнь сердца» в развитии.

Художественный вкус Марселя находит отражение в предпочтении живописной манеры Эльстира, в которой можно увидеть черты творческого стиля Г. Моро, импрессионистов, особенно К. Моне, а также англичанина У. Тернера и американца Дж. Уистлера. Однако истинное переживание вызывают у него художники итальянского Возрождения, прежде всего, венецианцы В. Карпаччо и Дж. Беллини.

Молодой Марсель в восторге от работ Эльстира, от того, что он не обращает внимания на «факты жизни», полагая их только поводами для творчества. Он научил Марселя видеть красоту в морском пейзаже, портрете, натюрморте, «в самых обыденных вещах», сформировал те эстетические принципы, на которых выстраивается все дальнейшее повествование. Именно Эльстир открывает глаза герою на подлинную гармонию неброских нормандских средневековых церквей с окружающей

природой. Герой-рассказчик на протяжении всего текста эпопеи в общении с представителями творческих профессий вырабатывает свой повествовательный стиль, в основе которого — спонтанные воспоминания.

Благодаря урокам Эльстира, Марсель научился замещать словесные образы визуальными, как в свое время и сам писатель учился у своего старшего коллеги. О. Бальзак также пользовался этим приемом. В «Неведомом шедевре», например, рисуя портрет Френхофера, он лишь несколькими деталями очертил его внешность, а потом отослал читателя к «портрету кисти Рембрандта, покинувшего свою раму и молча движущегося полутьме, столь излюбленной великим художником» [1, с. 290–291].

В скоплении людей по поводу городского праздника герою М. Пруста видится «толпа, достойная «Переписи в Вифлееме» старых фламандских мастеров» [3, с. 118]. Прогуливаясь по аллеям Версаля, Марсель обращает внимание на то, что «на фоне синего неба собираются облака в стиле ван дер Мейлена» [3, с. 456]. Перо писателя автор превращает в кисть живописца, возлагая на нее заместительную функцию.

Особую роль произведения искусства играют в основе замысла третьей книги эпопеи, где автор замыслил показать «жизнь сердца» повзрослевшего молодого человека, уже способного не только запахами, вкусами и звуками передавать информацию о своем внутреннем мире. В начале книги, где рассказчик посещает квартиру знакомого офицера Робера Сен-Лу, автор демонстрирует, как постепенно меняется изобразительный язык его: «Обои либерти и старинные немецкие ткани XVIII века не пропускали в комнату запах, которым было пропитано все здание, грубый, затхлый и с гнильцой, как пеклеванный хлеб» [3, с. 91]. Становится очевидным, что «запахи» здесь уступают место визуальным образам. Их больше не будет в романе, а картины и художники все будут прибывать. Подобная участь скоро постигнет и язык звуков. В той же квартире каминные часы впечатляют видом, а не тиканьем: «Я воображал, что слышу его (звук) в этом месте, но на самом деле я не слышал, а видел, у звуков места не бывает» [3, с. 91]. Назойливое музицирование, доносящееся из соседней квартиры, уже не будит в рассказчике «ассоциативной памяти», а вызывает нежеланное раздражение, требующее устранения: «Возвращаясь к звуку, можно уплотнить ватные шарики, затыкающие слуховой проход, и они заставят девицу, барабанившую у нас над головой бравурную пьеску, играть пианиссимо, а если шарик пропитать жиром, его деспотии немедленно подчинится весь дом, его власть распространится даже на улицу» [3, с.

92]. Так и музыка отступила, предоставив место визуальным объектам, например, фотографии герцогини Германтской, тетке Робера, так как она косвенно приближала Марселя к поставленной цели.

Эмоциональное напряжение его все усиливается по мере нарастания возможности быть приглашенным в ее дом через посредство друга. Это проявляется в более четких высказываниях о предназначении изобразительного искусства: «Когда я ходил к Эльстиру, я просил у его живописи, чтобы она подарила мне способность понять и полюбить что-то такое, что было бы лучше, чем она сама: настоящую оттепель, подлинный уголок провинции, живых женщин на пляже (в лучшем случае я заказал бы ему портрет реальности, в которую не умел вникнуть, — боярышниковую тропу, и не для того, чтобы сохранить для меня ее красоту, а для того, чтобы открыть мне на нее глаза); теперь же, наоборот, желание во мне возбуждали оригинальность и прелесть тех картин, и больше всего я хотел увидеть другие полотна Эльстира» [3, с. 150].

Заветной цели герой-рассказчик достигнет только через два месяца напряженных ожиданий. За это время он посетит несколько аристократических салонов, в которых станет свидетелем споров о политике, но не об искусстве. В пересказе они мало привлекательны и скучны, и ничего не прибавляли к «жизни сердца» юноши. Другое дело — сновидения, в которых он предавался беседам с друзьями, но испытывал затруднения при выражении «невыразимого», так как слова застревали в горле, потому что во сне не получается говорить, не получается ходить. На помощь опять приходит язык искусства — «изображение сна, порожденное самим моим сном, напоминало больше аллегорические фигуры Джотто — те, среди которых есть Зависть со змеей во рту» [3, с. 175]. Художественные образы становятся у М. Пруста языком сновидений, понятным близким и непостижимым «чужим».

На «чужом» языке в системе координат Марселя говорят «нехудожники», люди, не «живущие сердцем». К ним принадлежат завсегда и буржуазного салона Вердюренов. Один из них, Гюстав Вердюрен, даже считал себя знатоком искусства и писал в молодости критические статьи, собирався сочинить книгу об американском мастере живописного портрета Дж. Уинстлере, но не сложилось. Автор, ненадолго задерживая на нем повествование, изображает персонажа неприятно смеющимся и вульгарным. Хозяйка салона, хотя и принимает у себя художников, но в живописи разбирается плохо, а к природе равнодушна. Ей под стать и го-

сти: модные врачи, педантичные профессора, русская княгиня Щербатова и, конечно, знакомый с первой книги цикла, но уже престарелый, Сван, вынужденный ради молодой жены бывать в таких местах. В этот салон Марсель приводит и свою возлюбленную, понимая, что к Германтам Альбертине путь закрыт. При создании образа этого чуждого «жизни сердца» мира герой-рассказчик совершенно не пользуется языком картин.

Буржуазному салону Вердюренов противопоставляется аристократический салон госпожи де Вильпаризи, где герой-рассказчик «застал ее в гостиной, обтянутой желтым шелком, на фоне которого выделялись розовые с фиолетовым отливом, цвета спелой малины, кушетки и великолепные кресла, обитые гобеленами из Бовэ. С изображениями Германтов и Вальпаризи соседствовали портреты королевы Марии-Амалии, королевы Бельгии, принца Жуэнвиля, императрицы Австрии, подаренные ими самими (...) она (хозяйка салона) сидела за маленьким бюро, а перед ней рядом с кисточками, палитрой и начатой акварелью, изображавшей цветы, были расставлены в бокалах, блюдах, чашках пушистые розы, циннии, венерин волос» [3, с. 226]. В этом салоне хватает разговоров о политике, но обсуждаются также висящие на стенах картины — портреты герцогини Ларошфуко (жены автора «Максим»), госпожи де Монморанси; гости спорят о главах из Дантова «Ада»; знакомятся с писателями П. Мериме, А. де Ламартином, В. Гюго, Э. Ростаном.

Делая комплименты художествам хозяйки, один из гостей, перейдя на шепот, чтобы никто не услышал, заявил: «Ах, вы намного превзошли Пизанелло и ван Хейсума с их кропотливым и безжизненным гербарием» [3, с. 255]. Маркиза Вальпаризи достойно парировала, подчеркнув, что оба художника владели подлинным искусством. Разговор о цветочных букетах, мастерски создававшихся маркизой, включен в растянувшееся на сотню страниц выписывание человеческих характеров, в невероятном количестве собравшихся в салоне маркизы, не случаен. Внешняя жизнь проникает в этот мир не только обсуждением политических, но и светских событий, в частности, художественных выставок, одна из которых, представлявшая ретроспективное творчество Анри Фантен Латура (1836–1904), проходила в парижской Школе изящных искусств в 1906 г. В памяти современников сохранились шаблонные образы, лишённые подлинности: «Он сразу удовлетворился какой-то слащавой изящностью, которая годна для бонбоньерок и вееров» [2, с. 29]. В этой связи сравнение цветов А. Фантен Латура с акварелями маркизы, высказанное

словами господина де Норпуа, но мыслями автора, носит явно ироничный характер: «Это первоклассные работы и, как сейчас говорят, кисти значительного художника, прекрасного колориста (...) и все же я полагаю, что они не выдерживают сравнения с работами госпожи де Вильпаризи, колорит цветов она передает лучше» [3, с. 327].

Подробно переданный рассказчиком диалог маркизы с одним из своих гостей подчеркивает достоинство не падкой на лесть маркизы, тем более что она — тетка герцогини Германтской, а значит, цель уже приближается, и герой становится все смелее. Он даже позволяет себе вмешаться в их беседу, чтобы все-таки добиться приглашения. Марсель упоминает своего любимого художника Эльстира и его шедевр (изображающий пучок редиски), который он видел на выставке. Теперь картина хранится в собрании герцогов Германтских, и Марсель предвкушает наслаждение встречи с ней.

Элитарный читатель, на которого и рассчитаны романы М. Пруста, несомненно, должен был отреагировать на эту пародийную игру, отсылающую к картине Э. Мане «Пучок спаржи» (1880). Получив явное удовольствие от своего высказывания, Марсель более уверенно продолжил полемику с господином де Норпуа на том же языке картин. Благодаря этому приему, дополняются детали словесного портрета самого героя-рассказчика — ироничного, эрудированного, целеустремленного и, конечно, чувствующего себя совершенно комфортно среди «художников».

Ироничное отношение к внешнему миру является постоянным свойством героя-рассказчика. В реализации этого ему также помогают произведения искусства. Марсель, будучи человеком закрытым и разборчивым в выборе круга общения, стеснялся своей слабости к Альбертине, явно не «дотягивающей» до уровня знакомых «художников». О приглашении ее в аристократические салоны не могло быть и речи, однако в доме она появлялась. Пикантность ситуации помогает сгладить ироническое описание неожиданной встречи Альбертины с домашней прислугой: «Франсуаза была похожа на “Правосудие, проливающее свет на преступление”» [3, с. 427]. Отсылка к величественной картине Пьера Прудона «Правосудие и Божественное возмездие, преследующее Преступление» (1808) придает эффект комического неожиданной встрече. Только у Возмездия Прудона в руке был зажженный факел, а Франсуаза держала лампу. Язык картины автор и в этот раз использует для создания эффекта комического.

Среди других авторских приемов создания художественного образа при помощи языка картин выделяется вымышленный пейзаж, которым замещается традиционное использование словесного пейзажа для передачи настроения, переживания героя. Оказавшись вновь в знакомом месте, герой-рассказчик в обычное осеннее воскресенье странным образом почувствовал внезапное приближения неизведанной жизни, как после теплых дней навалившийся холодный туман. «И мне вновь представились какие-то пейзажи с изморосью, присвоенные моей памятью, например, “Утро в Донсьере” (...) на первом пейзаже был всадник, на втором (на узкой полоске, отделяющей пруд от роши, тонувшей в текучей и однообразной дымке тумана) какой-то кучер наводил лоск на упряжь» [3, с. 411].

Долгожданная встреча со «стороной Германтов» позволила Марселю полностью раствориться в рассуждениях об искусстве, художественных вкусах толпы и почитателей истинных шедевров, очаровывая своей эрудицией. В этой связи последняя треть романа изобилует языком художественных произведений, на котором хозяева и гости упражняются в остроумии, а порой и в злословии. Каждому хочется проявить свои знания в области искусства и тем самым продемонстрировать свое превосходство.

Свое отношение к принцам Йенским брат герцогини Германтской господин де Шарлюс выразил через ироничное перечисление безвкусно собранных в их доме трофеев, «унесенных отливом египетского похода, всплывшие к нам обломки античности, все, что затопляет наши дома, сфинксы, которые укладываются у ножек кресел, змеи, обвиняющиеся вокруг канделябров, огромная Муза, протягивающая вам маленький подсвечник, чтобы осветить партию в бульот, или преспокойно взбирается на ваш камин и облакачивается на каминные часы, и потом все эти помпейские светильники, маленькие кровати-лодочки, точь-в-точь как будто их нашли в Ниле и оттуда вот-вот появится Моисей, и эти античные квадриги, которые мчатся галопом вдоль ночных столиков...» [3, с. 611–612].

Чтобы еще больше задеть принцессу Пармскую, чувствующую себя неловко в обществе великосветских снобов, принцесса Германтская напомнила ей о картине «Юноша и смерть» Г. Моро, «(вашему высочеству, конечно, известен этот шедевр). Принцесса Пармская, даже имени художника не зная, энергично закивала головой и страстно улыбнулась, демонстрируя восхищение этой картиной» [3, с. 613].

В заключение можно отметить, что уникальность стилистической манеры автора цикла романов «В поисках утраченного времени» в немалой степени определяется его умением использовать произведения искусства и образы их создателей для выражения своей авторской позиции. Больше всего этим приемом он пользуется в третьей части, романе «Сторона Германтов», высказывая свое мнение о предназначении искусства в полемике с О. Бальзаком. Языку художественных произведений оказались подвластны картины жизни современного ему, в основном, высшего общества, скрытая игра честолюбий, гордыня одних и самоуничижение других, зависть и лицемерие, невежество и эрудиция. Пронизывающую весь текст субъективность спонтанного переживания, «жизнь сердца» героя-рассказчика также трудно представить без тончайшего живописного рисунка.

Список литературы:

1. *Бальзак О.* Собрание сочинений в 10 томах. Человеческая комедия. Том 10. Философские этюды / перевод с французского. — Москва: Художественная литература, 1987. — 495 с.
2. *Бенуа А.Н.* Дневник 1906 года // «Наше наследие». — 2007. — № 77. — С. 27–31.
3. *Пруст М.* Сторона Германтов: роман / перевод с французского Е. Бавеской. — Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. — 768 с.