



В. ГРЕШНЫХ

Марсель Пруст: «на пороге форм и времен»

Читаем Пруста. Вот начало текста первой части его романа «По направлению к Свану»: « Давно я уже привык укладываться рано. Иной раз, едва лишь гасла свеча, мои глаза закрывались так быстро, что я не успевал сказать себе: «Я засыпаю». А через полчаса просыпался от мысли, что пора спать; мне казалось, что книга все еще у меня в руках и мне нужно положить ее и потушить свет; во сне я продолжал думать о прочитанном, но мои думы принимали довольно странное направление: я воображал себя тем, о чем говорилось в книге, – церковью, квартетом, соперничеством Франциска I и Карла V. Это наваждение длилось несколько секунд после того, как я просыпался; оно не возмущало моего сознания – оно чешуей покрывало мне глаза и мешало им удостовериться, что свеча не горит. Затем оно становилось смутным, как воспоминание о прежней жизни после метемпсихоза; сюжет книги отделялся от меня, я волен был связать или не связать себя с ним; вслед за тем ко мне возвращалось зрение, и, к своему изумлению, я убеждался, что вокруг меня темнота, мягкая и успокоительная для глаз и, быть может, еще более успокоительная для ума, которому она представлялась как нечто необъяснимое, непонятное, как нечто действительно темное. Я спрашивал себя, который теперь может быть час; я слышал свистки паровозов: они раздавались то издали, то вблизи, подобно пению птицы в лесу; по ним можно было определить расстояние, они вызывали в моем воображении простор пустынных полей, спешащего на станцию путника и тропинку, запечатлевшуюся в его памяти благодаря волнению, которое он испытывает и при виде незнакомых мест, и потому, что он действует сейчас необычно, потому что он все еще припоминает в ночной тишине недавний разговор, прощанье под чужой лампой и утешает себя мыслью о скором возвращении»¹.

Этот фрагмент дает представление об атмосфере запутанных отношений между *сном*, *реальностью*, *воспоминанием* и достаточно широким смысловом поле первого предложения. Герой повествования сообщает о

своей привычке, он *начинает* рассказ о себе, акцентирует внимание читателя на *форме повествования* (от первого лица) и *приглашает* нас в свой мир. Именно *Я* героя становится центром мира, который условно можно обозначить как *Я-Мир*. Понятно, что этот мир интимный, мир субъекта, мир героя-рассказчика. Разумеется, существует мир и вне этого *Я*, о приметах которого сообщается словом «давно». Оно отправляет самого героя и читателя в путешествие по просторам неопределенного времени. Действительно, мир *вне-Я* совершенно неопределенный, неконкретный, но он *существует*, и в нем – *начало* того, о чем информирует автор во втором предложении: «Иной раз, едва лишь гасла свеча, глаза мои закрывались так быстро, что я не успевал сказать себе: «Я засыпаю». Герой воспроизводит сложное психологическое состояние, обусловленное внешним миром, миром *вне-Меня* («едва лишь гасла свеча») и своим собственным. Это состояние в определенной степени фиксирует воспоминание, являющееся *воспоминанием аналитического* характера. Пруст представляет героя, который рассказывает, *как он засыпает*, и показывает читателю, *как герой вспоминает*. Возникают опорные знаки реального мира («давно», «свеча») и перспектива мира *Я*. Это начало того великого *пути в Себя*, в *Прошлое*, который откроет герой Пруста.

Погружение в свое *Я* оформляется здесь, с одной стороны, в рамках романтической литературной традиции², с другой – Пруст, словно натуралист, чрезвычайно внимателен к деталям, и наконец, он создает сложную ситуацию, которая дистанцирует одно *Я* от другого. Фраза «я засыпаю» («Je m'endors»)³ – это и *воспоминание*, и *фиксация момента*, и *обозначение границы перехода* из одного состояния в другое, и *неопределенности* этого состояния вообще.

С самого начала повествования Пруст ставит задачу перед собой и читателем, суть которой кратко и точно сформулировал М. Мамардашвили – «понять самого себя»⁴. Решение этой задачи – текст всего романа, растянутого на сотни страниц. И здесь важно подчеркнуть, что Пруст с первых шагов этого пространного путешествия по духовным просторам своего *Я* определяет знак своего движения *понятием Я*. То есть речь пойдет не о герое, не о персоне, а о некоей *духовной субстанции*, именуемой прежде всего как *Я*, а потом уже как Марсель. Имя – это условность, которое, однако, не только создает «неясный образ»⁵, но и является знаком, выделяющим/отделяющим Марселя от других имен.

Как уже было замечено, пространство *вне-Я* существует, но оно не является некоей данностью, независимой от *Я* героя, оно сопresentствует постоянно; оно *вне-Меня*, но постоянно *со-Мной*. Есть знаки реального мира, однако *самой реальностью* является *сознание* героя. Поясню. Например, в романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген» идея самопозна-

ния, понимания самого себя выражена очень четко. Но форма выражения этой идеи отличается от прустовской. Вспомним начало повествования Новалиса: «Родители уже лежали и спали, стенные часы однообразно тикали, за хлопающими окнами свистел ветер; комната по временам озарялась лунным сиянием. Юноша метался на постели и думал о незнакомце и его рассказах»⁶. В этом романе реальный мир как данность хорошо обозначен. Существовая в *этом мире*, герой погружается в *мир своего Я*. Он путешествует по миру, чтобы открыть себя. Мир объективно существующий и мир своего *Я* дистанцированы. Между ними возникают отношения, модель которых определена культурно-исторической традицией Просвещения. Это своего рода «робинзонада»⁷.

У Пруста характер отношений между *Я* и миром *вне-Я* также определяется культурно-исторической традицией и, в первую очередь, традицией романтизма⁸. Но он словно *усекает* пространство *бытия* романтического героя. Пруст убирает дистанцию между *Я* и миром. У него нет авторского представления героя и авторской рецепции мира. Он передает эти функции своему герою, который совмещает в себе Автора (*воспринимающего мир и транслирующего свое восприятие*) и героя (*вспоминаемого и вспоминающего*)⁹. Таким образом, в структуре романа герой исполняет, по крайней мере, четыре функции, которые достаточно трудно разделить. По сравнению с Новалисом у Пруста дистанция между Автором и героем равна нулю.

По мнению Б. Сучкова, роман М. Пруста «В поисках утраченного времени» «по своим особенностям вполне соответствовал той ставшей характерной для литературы начала века романной форме, которую Томас Манн – сам крупнейший обновитель техники романа – определил, используя старую формулу Гете, как «субъективную эпопею»¹⁰. К числу таких произведений Б. Сучков справедливо относил «Жан-Кристофа» Р. Роллана, «Жизнь Матвея Кожемякина» М. Горького, «Дитте – дитя человеческое» М. А. Нексе, «Волшебную гору» Т. Манна. Однако, как подчеркивал Б. Сучков, эпопея Пруста «была решительно повернута к внутреннему миру героя и фиксировала в первую очередь его переживания и чувства, характер его отношений к миру и, не утрачивая интереса к объективной действительности, оценивала и рассматривала ее через субъективный опыт рассказчика»¹¹. Отметим также, что роман Пруста он называет интровертным произведением, в котором погруженность во внутренний мир составляет «ведущий принцип повествования». Это достаточно традиционное заключение, и оно, может быть, не совсем точно определяет суть процесса «поиска утраченного времени». Дело в том, что, переживая вместе с автором сам *процесс поиска*, мы должны учитывать многозначность смысла этого акта: философский, религиозный, психологический, эстетический и др.

В «Лекциях о Прусте» М. Мамардашвили рассматривает то, что можно, как он говорит, «назвать философией в Прусте», хотя курс, который он читал, назывался «Психологическая топология Марселя Пруста». «Философией в Прусте я называю некоторый духовный поиск, который прodelывался Прустом-человеком на свой собственный страх и риск, как жизненная задача; не как рассуждение, не как построение эстетической или философской концепции, а как задача, которую древние называли «спасением»¹². Так М. Мамардашвили определяет одну из своих задач осмысления романа Пруста. Именно с этой идеей «спасения» он связывает создание Прустом особой формы романа. То есть, с точки зрения исследователя, роман явился «попыткой спастись внешне», особой формой самовыражения мысли о возрождении из хаоса жизни. По мнению М. Мамардашвили, «В поисках утраченного времени» – это роман, в котором есть «содержание некоторого живого переживания», это экзистенциальный опыт¹³. О том, что для Пруста литература и искусство являются определенным средством упорядочения жизненного хаоса, пишет Н. Зурбег¹⁴. Можно сослаться еще на ряд авторов, которые размышляют о романе Пруста как произведении, несомненно, века текущего, произведении, в котором конструируется особая личностная атмосфера жизни, атмосфера поиска абсолютных ценностей. Так, Робин Маккензи вспоминает интервью Пруста, в котором тот отмечал, что его «По направлению к Свану» может рассматриваться книгой, в которой воспроизведена серия «вымыслов бессознательного»¹⁵. При этом Пруст выделил память как особое состояние психики, разделяющуюся на *произвольную* и *непроизвольную*.

Произвольная память – это поверхностное явление, зависящее от усилия воли и сознания; *непроизвольная* – порождение бессознательного. Каково же взаимоотношение этих видов памяти в художественном произведении? Бессознательное, глубинное становится предметом рациональной «обработки» сознания. Так рождается то, что мы называем *художественной реальностью*. Отметим, что бессознательное имеет сложную природу, но, несомненно, связано с впечатлениями жизни, прошлого, памяти универсального характера и т.д. «Личность, – пишет Маккензи, – как бы складывается из этих глубинных впечатлений; их периодическое воскрешение структурирует как субъективное время, так, собственно, и работу воображения»¹⁶. В своем романе Пруст идет в духе эстетико-философских поисков своего времени – начала XX века. Вот как он рассказывает о Сване: «Сван приближался к тому возрасту, когда его философия, соответствовавшая философии эпохи, а также философии той среды, которая окружала Свана на протяжении многих лет, философии кружка принцессы де Лом, где считалось, что умный человек должен сомневаться во всем и где объективной истиной признавались только субъективные пристрастия...» (300). Пруст раскрывает перед читателем глубин-

ные горизонты бессознательного (следует отметить, что с теорией бессознательного Фрейда он не был знаком), хотя такие категории, как сновидение, желание и память разработаны Прустом, условно говоря, в духе Фрейда или, лучше сказать, напоминают во многом его теорию.

Совершенно очевидно, что роман Пруста, с одной стороны, является важнейшим звеном в непрерывной цепи развития художественного сознания (в контексте литературного движения начала XX века он занимает важное место своим традиционализмом), с другой – это экспериментальный роман, в котором нарушаются повествовательная традиция, структура образа, наконец, в нем демонстрируется главное, что характеризует литературу XX века – топография мышления¹⁷.

В самом начале разговора о Прусте было отмечено, что *сон, явь и воспоминание* являются основными психологическими состояниями, которые художественно исследуются Прустом. Попробуем осмыслить их «бытие» в структуре одного эпизода первой книги. При этом не будем забывать, что все повествование в романе – это *воспоминание*. И именно в условных рамках этого воспоминания рассказывается о сне, анализируется состояние сна. Герой романа подчеркивает, что сон наступает иногда так быстро, что он не может определить, когда это случается: «...глаза мои закрывались так быстро, что я не успевал сказать себе: «Я засыпаю». Можно предположить, что иногда герою удавалось зафиксировать в своем сознании предел между явью и сном, если рождается такая фраза: «Я засыпаю». Что это означает? Каков смысл данной фразы?

Не буду касаться теории сна, поскольку это уведет от темы нашего разговора, отмечу лишь только, что, по Фрейду, сновидение «является продуктом психической деятельности самого видящего сон»¹⁸. «Сновидение, как оно вспоминается мне, – писал Фрейд, – я противопоставляю полученному при анализе материалу и называю первое (т.е. сновидение) явным содержанием сновидения, а второй (т.е. материал) – пока без дальнейшего разграничения – скрытым содержанием сновидения»¹⁹.

Хотя исследователи творчества Пруста и указывают на то, что он не читал Фрейда²⁰, но текст романа будто иллюстрирует труд Фрейда «О сновидении». Ведь Пруст, в сущности, демонстрирует анализ скрытого содержания сновидения (по Фрейду – это работа сновидения) и работу анализа, возвращающую к явному сновидению. Фраза «Я засыпаю» – это фиксация определенного психологического состояния человека, которое по своей сути многозначно. Вспомним Плотина, который перед смертью сказал своему ученику Евстохию: «Я еще жду тебя»²¹. Плотин сказал так потому, что он *ждал* своего ученика, он *хотел его увидеть* и всеми силами *задерживал себя в этом мире*. Эта фраза – последний знак человека, который осознает, что он уходит в другой мир.

У Пруста фраза « Я засыпаю» дана в воспоминании о том, как он иногда быстро засыпал. Так быстро, что не успевал зафиксировать в своем сознании переход от *яви* ко *сну*. И, пожалуй, самое главное: Пруст одной этой фразой (заметим: не изреченной! не высказанной!) говорит или сказал многое. И прежде всего то, что невозможно высказать, невозможно выразить. Может быть, смысл всей этой картины, бытия человека, его существования и состоит в неизреченном? Может быть, прав Витгенштейн: «То, что выражается в речи, мы не можем выразить посредством языка»? Ведь «существует невыразимое: то, что мы даем понять (но что не может быть высказано); в этом есть мистика»²². Герой Пруста не может сказать то, что, в сущности, и невозможно. Вся суть в том, что жизнь, которую Пруст разворачивает перед читателем, это и есть *неизреченное*. Это тайна жизни, к которой прикасается автор. Вспомним, как Пруст демонстрирует явление Свана в доме героя в Комбре: «Обычно в гостях у нас бывал только Сван; если не считать случайных посетителей, он был почти единственным нашим гостем в Комбре, иногда приходившим по-соседски к ужину (что случалось реже после его неудачной женитьбы, так как мои родители не принимали его жену), а иногда и после ужина, невзначай. Когда мы сидели вечером около дома под высоким каштаном вокруг железного стола и до нас долетал с того конца сада негромкий и визгливый звон бубенчика, своим немолчным, неживым дребезжаньем обдававший и оглушавший домочадцев, приводивших его в движение, входя «без звонка», но двукратное, округленное, золотистое звяканье колокольчика для чужих, все задавали себе вопрос: « Гости! Кто бы это мог быть?» – хотя ни для кого не представляло загадки, что это может быть только Сван...» (43). Как видно, появление Свана – это маленький театр, который разыгрывается обитателями дома. И это только игра, это ненастоящее слово. Здесь нет умолчания. Тайна известна всем.

Картина описания сна, погружение в него – это вопрос о смысле существования человека – один из тех главных, который Пруст пытается осмыслить в тексте своего повествования. Он пытается ответить на давний вопрос: «Кто я?» (или, как у Плотина: «Мы... Но кто же это «мы»?». Жизнь есть сон, или сон – это явь (сама жизнь)? Пруст пишет: «... Во сне я продолжаю думать о прочитанном, но мои думы принимали довольно странное направление: я воображал себя тем, о чем говорилось в книге, – церковью, квартетом, соперничеством Франциска I и Карла V» (33); то есть может вообразить себя *противоречием*, вообразить *тем, что* он осмысливает, что представляет. Ведь герой романа *ищет* себя и находит в *противоположностях*²³ своего *Я*. Изображение противостояний и взаимодействие полярных (многослойных) ярусов сознания и реальности *вне-Я* и составляет суть повествования Пруста.

Итак, мы говорим о том, что повествование Пруста начинается с размышлений о состояний *сна-яви*, или наоборот. Это *начало* повествования. Но какую форму имеет вся эта «субъективная эпопея», называемая «В поисках утраченного времени»?

Это повествование – разрушение традиционной формы как историко-культурной модели. Думаю, что Плотин выразил такое движение формы очень ясно: «... Форма в последней инстанции есть как бы след, отпечаток того начала, которое само не имеет никакой формы и которое производит форму не потому, что само ее не имеет, а потому, что его действие простирается на то, в чем есть какая-либо материя, и что, нуждаясь в форме, должно быть облечено в нее»²⁴. Надо сказать, что в литературе XX века этот мыслительный процесс созидания бесформенности стал одним из самых значимых. Он определяет стилистику модернизма и постмодернизма, абстрактного искусства. В самом деле, начало (условное или явно выраженное текстуально) не имеет формы. Начало повествования – поиск какой-то формы выражения – *формы сно-видения, сна, традиционного повествования или воспоминания*. Прустовское начало – это метания, определение, кем стать: автором или героем? Это выбор, условно говоря, «русла формы». Пруст пишет: «И прежде чем сознание, остановившееся в нерешительности на пороге форм и времен...» (36). «На пороге форм и времен» – это важное признание Пруста. И чем же оно примечательно?

М. Мамардашвили говорит о том, что «литературный текст Пруста представляет собой машину, рождающую лицо по фамилии Пруст. Роман Пруста – машина рождения»²⁵. Действительно, это произведение подобно какому-то механизму, демонстрирующему свои детали, свою структуру.

Мартин Бубер приводит одно предание, в котором рассказывается об учителе хасидизма рабби Бунами из Пржуха. Однажды он сказал своим ученикам: «Я хотел написать книгу под названием «Адам», где нашлось бы место всему человеку. Но потом, поразмыслив, я решил, что не стану ее писать»²⁶. Есть ли теперь книга о «всем человеке»? Да и, собственно говоря, что такое «весь человек»? Этот вопрос занимал и занимает умы людей, и ответить на него мы можем, наверное, в духе нашего времени, опираясь на данные науки о человеке. Однако и наше понимание человека (современное) есть не что иное, как субъективная модель отношения человека к миру. Карл Бовилл утверждал, что человеческий дух не может постичь Его (Бога), но Он сделал мир доступным для человеческого познания, так что человек сотворен вне этого мира как его зритель или – попросту – как Его око²⁷. Это одна модель отношения человека к миру и самому себе. История философии фиксирует целый ряд моделей отношения к миру, которые показывают и положение человека в мире, и пути самопознания.

Ясно, что путь в себя – это путь к миру, в котором человек обретается и из которого выходит. Вопрос только в том, как эта философия трансформируется в художественном произведении. *Путь в себя* у Пруста – это величественное пространство слова, а следовательно, новая художественная реальность, которая вырастает из его произнесения или умолчания. Если считать повествование как внутренний монолог, то слово Пруста во многом является именно словом неизреченным, но вполне сформировавшимся внутренне. Исходя из этого, можно заключить, что в его романе действительно возникает реальность сознания, не похожая на объективный эмпирический мир. «Ведь искусство, – писал Хайдеггер, – это только слово, которому уже не соответствует никакая действительность»²⁸. Понятно, что в романе Пруста демонстрируется погружение автора и его героя в эту реальность сознания. Вопрос в том, как и какие ступени сознания преодолевает герой-повествователь на пути к самому себе. Одна из таких ступеней – *начало* движения. Это начало темное и во многом непонятное, взгляд вообще на просторы, которые пока не видны, это взгляд в «калейдоскоп темноты», сквозь который впоследствии герой обнаружит то, что ищет. «Я засыпал опять, но иногда пробуждался ровно на столько времени, чтобы успеть услышать характерное потрескивание панелей, открыть глаза и охватить взглядом калейдоскоп темноты, ощутить благодаря мгновенному проблеску сознания, как крепко спят вещи, комната – все то бесчувственное, чьею крохотной частицей я был и с чем мне предстояло соединиться вновь» (34).

Путь в себя, по Прусту, – это переход через темноту к свету, это погружение в ту глубину, которая «возвращает» героя «в лоно нового рождения»²⁹. Автор фиксирует сложное состояние человека «погружения» в новую реальность, реальность сознания, и «возвращение» в пространство исходной объективной реальности. Это движение словно повторяет бесконечный процесс умирания и возрождения/ рождения, он обнажает глубинные пласты человеческого *Я*, его духа. Согласимся с Киркегором, который писал: «Человек есть дух. Но что же такое есть дух? Это *Я*. Но тогда что же такое *Я*? *Я* – это отношение, относящее себя к себе самому [...] Человек – это синтез бесконечного и конечного, временного и вечного, свободы и необходимости, короче говоря, синтез»³⁰. Погружение героя в бездны «своего» *Я* волнующе, оно страшит его и желает забыться во сне («...прежде чем вернуться в мир сновидений, я из осторожности прятал голову под подушку»). И далее: «Вокруг спящего человека протянута нить часов, чередой располагаются годы и миры. Пробуждаясь, он инстинктивно сверяется с ними, мгновенно в них вычитывает, в каком месте земного шара он находится, сколько времени прошло до его пробуждения, однако ряды их могут смешаться, расстроиться. Если он внезапно уснет под утро, после бессонницы, чи-

тая книгу, в непривычной для него позе, то ему достаточно протянуть руку, чтобы остановить солнце и обратить его вспять; в первую минуту он не поймет, который час, ему покажется, будто он только что лег. Если же он задремлет в еще менее естественном, совсем уже необычном положении, например, сидя в кресле после обеда, то сошедшие со своих орбит миры перемешаются окончательно, волшебное кресло с невероятной быстротой понесет его через время, через пространство, и как только он разомкнет веки, ему почудится, будто он лег несколько месяцев тому назад и в других краях. Но стоило мне заснуть в моей постели глубоким сном, во время которого для моего сознания наступал полный отдых, – и сознание теряло представление о плане комнаты, в которой я уснул: проснувшись ночью, я не мог понять, где я, в первую секунду я даже не мог сообразить, кто я такой; меня не покидало лишь первобытно простое ощущение того, что я существую, – подобное ощущение может биться в груди у животного; я был беднее пещерного человека; но тут, словно помощь свыше, ко мне приходило воспоминание – пока еще не о том месте, где я находился, но о местах, где я жил прежде или мог бы жить, – и вытаскивало меня из небытия, из которого я не мог выбраться своими силами; в один миг я пробежал века цивилизации, и смутное понятие о керосиновых лампах, о рубашках с отложным воротничком постепенно восстанавливало особенности моего «я» (35 – 36).

Возникает реальность, в которой вряд ли можно обнаружить конкретизацию, зато ощущается состояние одиночества героя в этой бесконечной реальности времени и пространства. «Калейдоскоп темноты» порождает в герое чувство трансформации: он может стать/вообразить себя «соперничеством Франциска I и Карла V», частицей «бесчувственного» («...открыть глаза и охватить взглядом калейдоскоп темноты, ощутить благодаря мгновенному проблеску сознания, как крепко спят вещи, комната – все то бесчувственное, чьею крохотной частицей я был и с чем мне предстояло соединиться вновь»). Темнота – это переживание страха и ощущение «небытия», это фиксация не фиксирующегося времени, растворение во времени и пространстве. Наконец, темнота – это обнажение мысли, ее овеществление, ее телесность: «... Моя мысль, часами силившаяся рассредоточиться, протянуться в высоту, чтобы принять точную форму комнаты и доверху наполнить ее гигантскую воронку, терзалась в течение многих мучительных ночей...» (38). Такое чувствование темноты, ее переживание приводит героя к «победе» над пространством и временем, он соединяет их в себе, в своем сознании. Он освобождается от них, демонстрируя «особенности» своего Я, своего духа.

«Творение есть про-изведение, изобретение есть обретение. Созидание формы есть ее раскрытие: вводя в действительность, я раскрываю»³¹.

Пруст ищет форму. Этот поиск есть *раскрытие* поиска, то есть роман Пруста – это не только стремление обрести время, но и форму, которую он не обретает, потому что сознание героя-повествователя «на пороге форм и времен». Ведь и «обретенное время» не следует считать обретением, потому что время всегда ускользает, как, собственно, и форма, которую предлагает Пруст в своем романе. Это форма диалога *Я – Он*. Когда мы читаем: «... Я не успевал сказать себе «я засыпаю», мы понимаем, что в это мгновенье обдумывания мысли, *Я* раздваивается на *Я* и *Он*. Последнее несет в себе особый смысл: это и *Не-Я*, и *Не-Ты*, и оно не только противопоставлено одной из этих идей, но им обоим³². Эта фраза передает движение мысли от собственно *Я* к *Он*. Время бытия *Я* уже ушло, оно как *Я своего Я* представляется как нечто *вне его* (герой сказал себе о себе!). Такова логика движения мысли Пруста, логика *перехода* от одного *состояния* к другому (*явь – сон*), от одной ассоциации к другой. По мере «сцепления» картин воспоминания рождается автор (о чем говорил М. Мамардашвили). Он вырастает из *Я*, образуя тем самым громадное диалогическое/полилогическое пространство романа: диалог *Я своего Я – Он*; диалог *Я – Автор – форма повествования*; *Я* и *мои воспоминания* о мире, *Я* и *культура* (прошлое, современное), *Я-рацио* и сиюминутно всплывающее из глубин памяти *бессознательное* (ведь *Я это вспоминаю*, значит, *Я это уже осмысливаю* и к тому же воспроизвожу в форме текста); *Я – Автор* диалогизирую с *другими авторами* (прошлого и современного мира), чтобы утвердить себя как индивидуальность, чтобы сказать в конце концов: *Я – Пруст, Автор эпопеи «В поисках утраченного времени»*.

¹ Пруст М. По направлению к Свану / Пер. с франц. Н. Любимова. М.: Худ. лит., 1973. С. 33. Далее ссылки на это издание даются с указанием страницы в тексте.

² См., например, роман Новалиса «Генрих фон Офтердинген» или цикл «Сновидений» Г. Гейне, в которых демонстрируется этот прием «погружения» в свое Я. Подробно об этом см.: *Грешных В.И.* Ранний немецкий романтизм: Фрагментарный стиль мышления. Л.: Изд-во ЛГУ, 1991. С. 102 – 107; *он же.* В мире немецкого романтизма. Ф. Шлегель, Э.Т.А. Гофман, Г. Гейне: Уч. пособие / Калинингр. ун-т. – Калининград, 1995. С. 59 – 64.

³ Proust M. A la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann. Moscou: Éditions du Progrès, 1970. P.29.

⁴ Мамардашвили М. Лекции о Прусте. М., 1995. С. 12.

⁵ В третьей части «По направлению к Свану», которая называется «Имена стран: имя», герой размышляет о смысле явлений природы (буря как «подлинная жизнь природы»), о названиях городов и представлениях, складывающихся у него об этих городах: «Эти названия навсегда впитали в себя представление, какое составилось у меня об этих городах, но зато они их видоизменили, под-

чинили их воссоздание во мне своим собственным законам; вследствие этого они приукрасили мое представление, сделали нормандские и тосканские города, какими я их себе рисовал, не похожими на настоящие; до времени они усиливали восторг, рождавшийся по прихоти моего воображения, но тем горше было разочарование, постигшее меня, когда я впоследствии побывал в тех краях <...>И насколько же своеобразнее стали эти места оттого, что у них оказались имена, свои собственные имена, как у людей! Слова – это доступные для понимания, привычные картинки, на которых нарисованы предметы, – вроде тех картинок, что висят в классах, чтобы дать детям наглядное представление о верстаке, о птице, о муравейнике, – предметы, воспринимающиеся, в общем, как однородные. Имена же, создавая неясный образ не только людей, но и городов, приучают нас видеть в каждом городе, как и в каждом человеке, личность, особь...» (404 – 405).

⁶ *Новалис*. Генрих фон Офтердинген // Избранная проза немецких романтиков: В 2 т. М.: Худ. лит., 1979. Т. 1. С. 207.

⁷ См.: *Грешных В.И.* Ранний немецкий романтизм: Фрагментарный стиль мышления. С. 102 – 103.

⁸ «Корни романа, – пишет Л.Г. Андреев, – уходят в импрессионизм конца XIX в., о чем свидетельствует его первое произведение (сборник фрагментов, импрессионистических зарисовок «Наслаждение и дни», 1896). – *Андреев Л.Г.* Жанр «романа – реки» во французской литературе // *Зарубежная литература XX века: Учеб./ Л.Г. Андреев, А. В. Карельский, Н.С. Павлова и др.; Под ред. Л. Г. Андреева.* – М.: Высш. шк., 1996. С. 118. Это совершенно справедливое заключение, однако *глубинными* корнями и импрессионистов, и Пруста, несомненно, является художественная практика романтиков, что и отмечает Л.Г. Андреев в начале раздела (с. 100).

⁹ «Повествующее «я» выступает в романе в двойной функции: как вспоминающее «я», рассказывающее историю своей жизни с точки зрения, с которой оно оглядывает начало и конец своей истории, то есть еще до записи первого предложения, как бы наперед все зная о своей жизни; с другой стороны – в качестве вспоминаемого «я», следовательно, в качестве такого «я», которое еще не могло знать, что когда-нибудь ему придется выступить в роли вспоминающего «я». Для вспоминающего «я» роман представляет собой путешествие в прошлое, для вспоминаемого «я» – путешествие в будущее». – *Науман М.* Литературное произведение и история литературы: Сб. избр. работ / Пер с нем. – М.: Радуга, 1984. С. 340 – 341. Об особенностях повествования в романе М. Пруста («автографического опыта») см. подробно: *Подорога В.* Выражение и смысл: Ландшафтные миры философии: С. Киркегор, Ф. Ницше, М. Хайдеггер, М. Пруст, Ф. Кафка. М.: *Ad Marginem*, 1995. С. 332 и далее.

¹⁰ См.: *Сучков Б.* Марсель Пруст // Пруст М. По направлению к Свану. М.: Худ. лит., 1973. С. 9.

В соответствии с установившейся во французской критике традицией Л.Г. Андреев рассматривает это повествование Пруста как «роман-реку». См.

подробно: *Андреев Л.Г.* Жанр «романа-реки» во французской литературе // Зарубежная литература XX века. С. 100 – 132.

¹¹ *Сучков Б.* Указ. соч. С. 10.

¹² *Мамардашвили М.* Лекции о Прусте. С. 11.

¹³ Там же. С. 13.

¹⁴ См.: *Общественные науки за рубежом: РЖ (Литературоведение), серия 7.* 1990. №2. С. 119 – 121.

¹⁵ См.: *Mackenzie R.* Proust's «Livre interieur» // *Modernism and the European unconscious* / Ed. by Collier P., Davis J. – Cambridge, 1990. P. 149 – 164.

¹⁶ *Mackenzie R.* Op. cit. P.149.

¹⁷ Топографическая модель мышления Пруста, по Маккензи, вертикальная. Герой, как «водолаз», погружаясь в глубинные пласты сознания, демонстрирует их «части». – *Mackenzi R.* Op. cit. P.44.

¹⁸ *Фрейд З.* Психология бессознательного. М.: Просвещение, 1989. С. 310.

¹⁹ Там же. С. 316.

²⁰ См.: *Мамардашвили М.* Указ соч. С. 133.

²¹ Цит. по: *Адо П.* Плотин, или Простота взгляда. М., 1991. С. 124 – 125.

²² Цит. по: *Адо П.* Указ. соч. С. 128, 129.

²³ Такое состояние объяснимо с психоаналитической точки зрения. – См. у Юнга: «... Переход от одного душевного состояния к другому посредством конфронтации противоположностей». – Юнг К.-Г. О психологии восточных религий и философий. М.: Медиум, 1994. С. 116 – 117.

²⁴ *Плотин.* Эннеады. Киев, 1995. С. 308.

²⁵ *Мамардашвили М.* Указ. соч. С. 31.

²⁶ *Бубер М.* Два образа веры. М.: Республика, 1995. С. 158.

²⁷ Там же. С. 168.

²⁸ *Хайдеггер М.* Исток художественного творения // *Феноменология. Герменевтика. Философия языка.* М.: Гнозис, 1993. С. 51. В «Истории моей души» М. Волошина находим: «Все чувства стремятся убежать в другую область – через средство слова <...> Слово есть чистое выражение воли – эссенция воли. Оно замещает действительность, переводит в другую область». – *Волошин М.* Автобиографическая проза. Дневники. М.: Книга, 1991. С. 192, 206.

²⁹ «Символика нового рождения, – писал К.-Г. Юнг, – описывает просто соединение противоположностей – сознательного и бессознательного – посредством самых конкретных аналогий». – Юнг К.-Г. Указ. соч. С. 147.

³⁰ *Киркегор С.* Страх и трепет. М.: Республика, 1993. С. 255.

³¹ *Бубер М.* Два образа веры. М.: Республика, 1995. С. 21.

³² См.: *Гумбольдт В.Ф.* Язык и философия культуры. М.: Прогресс, 1985. С. 311. Там же находим: «... "Я" и "он" основываются на внутреннем и внешнем восприятии, в "ты" заключена спонтанность выбора. Это также "не-я", но в отличие от "он" не в сфере всего сущего, а в сфере действия, обобщественного взаимным участием. В самом понятии "он", таким образом, заключена не только идея

"не-я", но "не-ты", и оно противопоставлено не только одной из этих идей, но им обоим...» – Цит. по: *Бубер М.* Указ соч. Примечания. С.433.