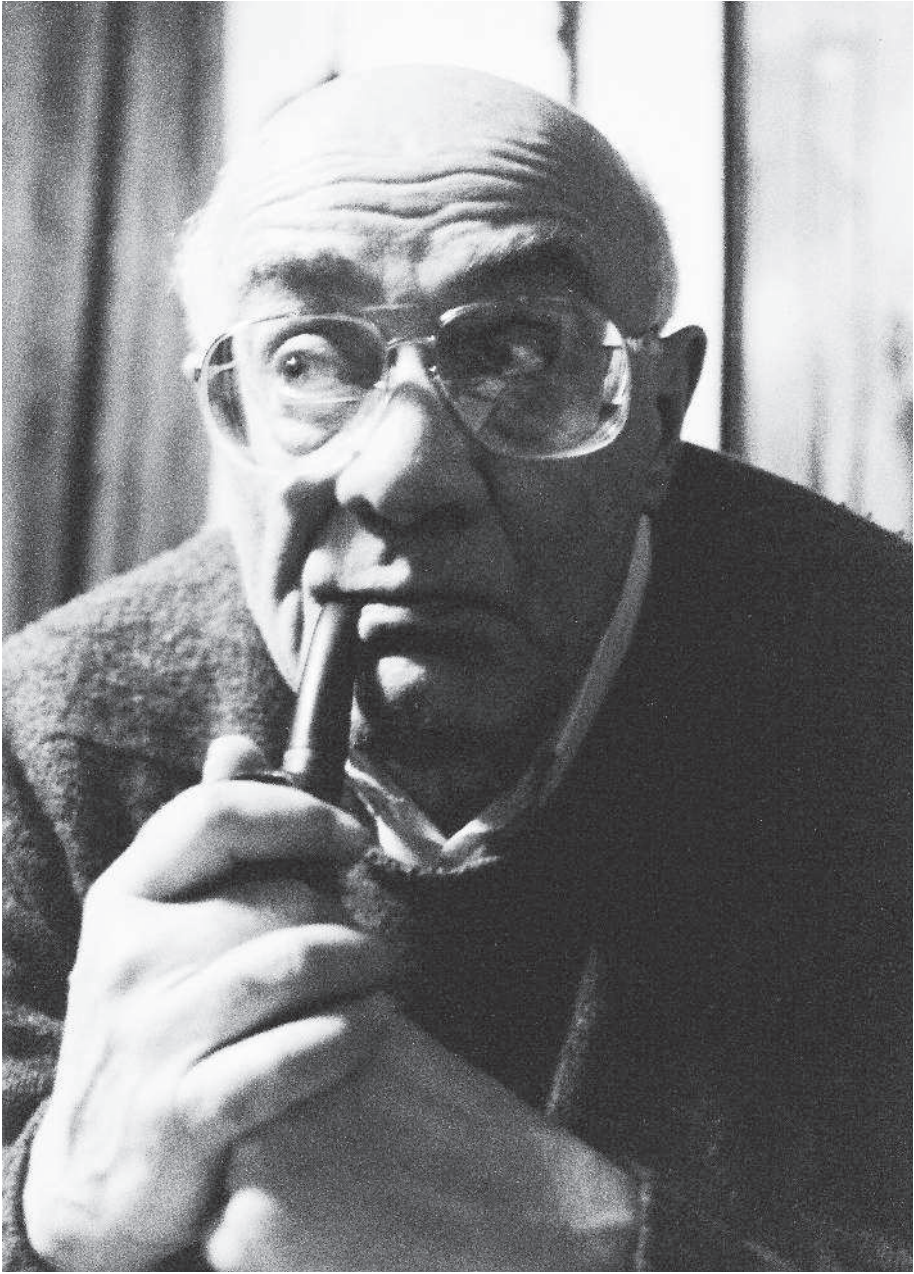


*Librar*Absolut



Мераб Константинович  
Мамардашвили

1930-1990

# Полный курс лекций Философия Европы

Мераб  
Константинович  
Мамардашвили

Психологическая  
топология пути



Издательство АСТ  
Москва 2016

Библиотека / Абсолют



УДК 821.133.1.09  
ББК 83.3 (4Фра)  
М22

*Издательство благодарит Елену Мамардашвили и Фонд Мераба Мамардашвили за оказанную помощь и содействие в работе над книгой, а также за предоставленные материалы и фотографии.*

*Составители комментариев  
Иза Мамардашвили, Андрей Парамонов*

**Мамардашвили, М. К.**

М22 Полный курс лекций. Философия Европы. Психологическая топология пути / М.К. Мамардашвили — Москва: Издательство АСТ, 2016. — 968 с. — (Библиотека / Абсолют).

ISBN 978-5-17-096486-4

Мераб Константинович Мамардашвили — «это первый и главный русскофонный философ двадцатого века, человек, мысливший на языке», то есть продумавший и предъявивший науку мыслить структурно в каждой отдельной точке русского языка».

В книгу вошли лекции, прочитанные Мерабом Константиновичем Мамардашвили студентам Тбилисского государственного университета в 1984–1985 гг. В курсе лекций под названием «Психологическая топология пути» автор развернуто озвучивает философскую концепцию, строящуюся на прочтении романа Марселя Пруста «В поисках утраченного времени», который сам по себе является одной из основ европейской философии XX века. Свою работу с романом Пруста Мераб Мамардашвили назвал «автобиографичной».

УДК 821.133.1.09  
ББК 83.3 (4Фра)

*Охраняется Законом РФ «Об авторском праве и смежных правах».  
Воспроизведение книги любым способом,  
в целом или частично, без разрешения правообладателей  
будет преследоваться в судебном порядке»*

ISBN 978-5-17-096486-4

© Е.М. Мамардашвили, 2016  
© Оформление. ООО «Издательство АСТ», 2016

# ЛЕКЦИЯ 1

06.03.1984

Мы будем иметь дело с текстом романа «В поисках утраченного времени», он будет для нас материалом, а темой будет «Время и жизнь». Почему такая тема? По одной простой причине: жизнь есть усилие во времени (и, кстати, Пруст так ее и определял<sup>1</sup>; прекрасное определение жизни — когда я столкнулся с ним, я даже воскликнул от восторга), то есть время — это такая вещь, что нужно совершать усилие, чтобы оставаться живым. Мы ведь на уровне нашей интуиции знаем, что не все живо, что кажется живым. Многие из того, что мы испытываем, что мы думаем и делаем, мертво в простом, начальном смысле (я пока более сложные смыслы не буду вводить): мертво, потому что это подражание чему-то другому; потому что это не твоя мысль, а чужая; потому что это не твое подлинное, собственное чувство, а стереотипное, стандартное, которое полагается, а не то, которое ты испытываешь сам (мы в жизни очень трудно отличаем то, что мы испытываем сами, от того, что *испытывается* — испытывают наши соседи, близкие, знакомые, — того, что мы воспроизводим только словесно, и в этой словесной оболочке отсутствует наше подлинное, личное переживание).

---

<sup>1</sup> III (T.R.) — p. 1046–1047 — *J'éprouvais un sentiment de fatigue profonde à sentir que tout ce temps si long non seulement avait sans une interruption été vécu, pensé, sécrété par moi, qu'il était ma vie, qu'il était moi-même, mais encore que j'avais à toute minute à le maintenir attaché à moi, qu'il me supportait, que j'étais juché à son sommet vertigineux, que je ne pouvais me mouvoir sans le déplacer avec moi.* (6:OB:375–376) — Я испытывал глубокую усталость и ужас, понимая, что это, столь долгое, время было не только прожито, продумано, протянуто мной без единой паузы, что оно и было моей жизнью, было мной самим, но еще и каждое мгновение я должен был прилагать усилия, чтобы не оторваться от него, что оно поддерживало меня, меня, забравшегося на головокружительную высоту, и я не мог сделать ни единого движения, не увлекая его за собой, и перемещаться я мог только с ним вместе.

Хочу подчеркнуть, что мертвое существует не в том мире, не после того, как мы умрем, — мертвое участвует в нашей жизни, является ее частью. Философы всегда знали (например, Гераклит), что жизнь есть смерть<sup>2</sup> (обычно это называют диалектикой, но это глупое слово, и оно мешает понять суть дела). Тем самым философы говорят, что жизнь в каждое мгновение переплетена со смертью: смерть не наступает после жизни — она участвует в самой жизни. В нашей душевной жизни всегда есть мертвые отходы или мертвые продукты самой этой жизни, и часто человек сталкивается с тем, что эти мертвые отходы занимают все пространство жизни, не оставляя в ней места для живого чувства, для живой мысли, для подлинной жизни.

Кстати, словосочетание «подлинная жизнь» — одно из наиболее часто встречающихся в тексте Пруста<sup>3</sup>; мы буквально на каждой

---

<sup>2</sup> «Одно и то же в нас — живое и мертвое, бодрствующее и спящее, молодое и старое, ибо эти (противоположности), перемешавшись, суть те, а те, вновь перемешавшись, суть эти». — Фрагменты ранних греческих философов. М.: Наука, 1989. С. 213

<sup>3</sup> *Vraie vie* (фр.) — подлинная жизнь.

I (J.F.) — p. 718 (1:ДЦ:853) — Как хотелось мне свернуть с дороги, словно во время прогулок в сторону Германта, когда я отставал от моих родных! Мне даже казалось, что я должен это сделать. Я узнавал то особое наслаждение, которое требует, правда, известной работы мысли, но в сравнении с которым прелесть безделья, заставляющего вас отказаться от него, кажется такой ничтожной. Это наслаждение, предмет которого я только предчувствовал и должен был созидать сам, мне доводилось испытывать очень редко, но каждый раз мне при этом казалось, что события, случившиеся в промежутке, не имеют никакого значения и что, сосредоточившись на этой единственной реальности, я смогу наконец начать подлинную жизнь [*une vraie vie*]. (Здесь и далее по тексту книги в квадратные скобки взяты вспомогательные редакторские вставки.)

III (T.R.) — p. 881 (6:ОВ:199) — ...мы не свободны перед произведением искусства, что мы творим его отнюдь не по собственной воле, но, поскольку оно уже ранее, до всего, до замысла, существует в нас и является объективной, но скрытой, реальностью, мы должны открыть его, как закон природы. Но это самое открытие, которое заставляет нас сделать искусство, не является ли оно, в сущности, открытием того, что должно быть нам дороже всего на свете и что обычно остается так и не познанным — это наша собственная жизнь, реальность [*notre vraie vie, la réalité*], именно такая, какой мы ощутили ее, и столь отличная от той, которой мы привыкли верить, и что наполняет нас невыразимым счастьем, когда какая-то случайность вдруг дарит нам истинное воспоминание?

Ibid. — p. 895 (6:ОВ:214–215) — Величие истинного искусства (...) состоит в том, чтобы отыскать, ухватить, представить нам эту реальность, вдали от которой мы живем, от которой уходим все дальше и дальше, по мере того как плотнее и непроницаемее становится то условное знание, ее подменяющее, эту реальность, которую мы можем так и не познать до самой смерти и которая является всего-то навсего нашей жизнью. Истинная жизнь [*la vraie vie*], наконец-то найденная и проясненная, то есть единственная жизнь, прожитая в полной мере, — это литература. Эта жизнь, которую проживает ежесекундно 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, абсолютно бесполезными, потому что разум так и не смог их «проявить».

странице этого романа встретимся с этим оборотом — «моя подлинная жизнь». Сама интенсивность этого оборота, необходимость его употреблять говорят о том, что очень трудно отличать живое от мертвого, то есть мысль состоит не только в том, что мертвое — часть нашей жизни, а еще и в том, что трудно отличить мертвое от живого или живое от мертвого: для каждого нашего жизненного состояния всегда есть его дубль, мертвый дубль. Ведь мы на опыте своем знаем, как трудно отличить нечто, что человек говорит словесно — не испытывая, — от того же самого, но живого. Почему трудно? Потому, что слова одни и те же. Мы, наверно, часто находились в ситуации, когда, в силу какого-то сплетения обстоятельств, мы не произносили слово, которое было у нас на губах, потому что в то же самое мгновение, когда мы хотели его произнести, чувствовали, что сказанное будет похоже на ложь. Мы молчали в том числе потому, что сказанное от нас уже не зависит, оно попало в какой-то механизм и совпадает с ложью (хотя оно может быть правдой).

У Данте есть прекрасная строка в «Божественной комедии»... Кстати, было бы не вредно нам почитать Данте параллельно с текстом Пруста, потому что так же, как текст Пруста есть путешествие душевное, или путешествие души, так и «Божественная комедия» — одна из первых великих записей внутреннего путешествия души. Многие дантовские символы, слова и обороты непроизвольно совпадают с оборотами у Пруста, хотя Пруст, когда писал свой роман, вовсе не имел в виду цитировать Данте. Так вот, когда герой этого путешествия (сам Данте), ведомый Вергилием, увидел сцену появления чудовища обмана Гериона, у которого все тело змеиное, но скрытое во мгле, а голова — человеческая (человек, но в действительности — змея), он увидел правду (то есть это символика: он не змею, конечно, увидел, а воплощение человеческого обмана), но сказать ее считает невозможным, говоря следующие слова: «Мы истину, похожую на ложь, должны хранить сомкнутыми устами»<sup>4</sup>. Это

---

III (T.R.) — p. 898 (6:OB:216) — Какое это огромное искушение — попытаться воссоздать истинную жизнь [*la vraie vie*], обновить прежние ощущения! Но для этого необходима смелость всякого рода, и даже смелость чувств. Ибо это означает прежде всего отказаться от самых дорогих иллюзий, перестать верить в объективность того, что когда-то придумал сам...

<sup>4</sup> Данте Алигьери. Ад, XVI, 124–125 // Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. с итал. М. Лозинского. М.: Наука, 1967. С. 75.

одна из наиболее частых наших психологических ситуаций, и я привел этот пример для того, чтобы настроить нас на то, что отличить живое от мертвого или ложь от истины — поскольку слова и обозначения одни и те же — очень трудно. И, самое главное, что внутренняя разница, или отличие, между ложью и истиной, не существуя внешне (не существуя в словах и предметах — предметы лжи и истины похожи, неотличимы), предоставлена целиком некоему особому внутреннему акту<sup>5</sup>, который каждый совершает на собственный страх и риск. Этот акт можно назвать обостренным чувством сознания. То, что есть сознание, то есть то нечто, что не есть вещь (то, что мы имеем о вещах и — не есть вещь), — вот это есть внутренняя разница, которая никогда не представлена внешне (я же сказал, что слова у лжи и истины одинаковые, одни и те же).

*Внутренний акт* — то есть отличие устанавливается мною, оно не дано в вещах, оно не существует независимо от меня: тот, кто врет, говорит те же слова, что и тот, кто говорит правду; значит, в словах правда не содержится и в этом смысле не может быть записана — предметы лжи и истины одни и те же. Это внешне неуловимое отличие и есть внутренний акт. Но поскольку мир его не совершает (то есть его нельзя закрепить, сказать: это уже сделано и существует; так, скажем, можно запомнить, обозначив символом, какую-то формулу и потом пользоваться только символом, как это делают математики, не восстанавливая всего содержания, — здесь этого сделать нельзя, нужно каждый раз совершать акт) — я призываю вас совершать этот внутренний акт по отношению к тексту Пруста.

Приведу маленькую цитату. Ее надо воспринимать с учетом одного важного обстоятельства: текст Пруста, поскольку он большой художник, очень красив непосредственно, то есть состоит из хорошо выбранных и хорошо связанных слов; есть непосредственная красота стиля, и она настолько доступна, что иногда именно поэтому мы не задумываемся над сказанным (оборот красив, он доставил нам удовольствие), но, в действительности, почти все слова многозначны, то есть имеют глубину, в них есть некий отсвет. Пруст иногда сравнивал хороший стиль с бархатом, ведь это такая ткань,

у которой приятная на ощупь поверхность, и в то же время бархат дает ощущение глубины<sup>6</sup>. Есть глубина бархата, которая иногда ускользает из-за того, что сам бархат, когда мы его гладим, очень хорош. В романе Пруста фигурируют сестры бабушки героя. (Они мне напоминают очень распространенный в Грузии тип женщин, чаще всего дворянского происхождения, то есть принадлежащих к сельскому дворянству, фактически разорившемуся, но в действительности они, конечно, составляли костяк нации, который больше всего пострадал в годы революции; они были носителями элементарных, простейших знаний, носителями просвещения и определенных норм морали, этических норм, традиций. Мысленно представим себе образ сельской грузинской учительницы.) И Пруст говорит, что сестры бабушки думали, что детям всегда нужно предъявлять произведения, которые сами по себе достойны того, чтобы ими восхищались. Им казалось, что эстетические качества подобны материальным предметам (скажем, «красивое» — это материальное качество какого-то предмета, или «благородное», «возвышенное», «честное» — качество, которое существует, как могут существовать материальные предметы; тот, кто видит это качество, не может его не видеть, так же как вы сейчас не можете не видеть меня, поскольку я — материальный предмет перед вами), и если мы попытаемся окружить ребенка такими предметами — хорошими книгами в том числе, — то тем самым его образовываем. Пруст замечает: «Значит, они считали, что нельзя не увидеть эстетического качества (*вместо «эстетического» подставьте любое другое: моральное, интеллектуальное, но качество*), и они думали так, не понимая, что этого нельзя сделать (то есть увидеть) без того, чтобы не дать медленно вызреть в своей собственной душе эквиваленту этого качества (*то есть без того, чтобы не совершить то, что я перед*

---

<sup>6</sup> III (T.R.) — p. 898 (6:OB:217–218) — ... настоящая книга — это дитя не болтовни и яркого света, но тишины и сумерек. И поскольку искусство в точности воссоздает жизнь, вокруг истины, что удалось достичь в себе самом, всегда будет витать атмосфера поэзии, нежность тайны, и это не что иное, как головокружение от полутьмы, сквозь которую мы должны были пройти, некий прибор-указатель, который, подобно лоту, измеряет глубину произведения. (...) Довольно часто писатели, когда их душу больше не посещают таинственные откровения, начиная с определенного возраста пишут только разумом, что совершенствуется год от года; таким образом, книги, написанные ими в зрелом возрасте, обладают, возможно, и большей силой, чем произведения молодости, но нет в них уже такой бархатистости.

*этим называл внутренним актом*)»<sup>7</sup>. (Я занимаюсь, казалось бы, милой пустяковой фразой Пруста, но за этим стоит некая структура — как у бархата есть глубина.)

Существовали такие политические деятели, которые считали, что человек есть предмет воспитания (заметим, что для Пруста человек не предмет воспитания, а субъект развития, который обречен на то, чтобы совершать внутренние акты на свой страх и риск, чтобы в душе его вызрели эквиваленты того, что внешне, казалось бы, уже существует в виде предметов или человеческих завоеваний), что людей можно якобы воспитывать, если окружить их, например, самыми великими и благородными мыслями человечества, выбитыми на скалах, изображенными на стенах домов в виде изречений, чтобы, куда человек ни посмотрел, всюду его взгляд наталкивался бы на великое изречение, и он тем самым формировался. Беда в том, что мы и к книгам часто относимся таким образом. Для Пруста книга не существует почти в том же смысле, в каком не существует того содержания, с которым мы с вами должны вступить в контакт: оно может только возникнуть в зависимости от наших внутренних актов. Книга была для Пруста духовным инструментом, посредством которого можно (или нельзя) заглянуть в свою душу и в ней дать вызреть эквиваленту. Нельзя из книги перенести великие мысли или состояния в другого человека — то есть книга была частью жизни для Пруста.

В каком смысле? Не в том смысле, что мы иногда на досуге читаем книги, а в том, что с нами происходит нечто фундаментальное, что акт чтения вплетен в совокупность наших жизненных проявлений, жизненных поступков, — совокупность того, как будет вариться и откристаллизовываться в понятную форму то, что с нами произошло, то, что мы испытали, что увидели, что нам сказано и что мы прочитали. Сказанное выше — нечто вроде настройа, удара камертона, чтобы настроиться на то отношение, которое было у самого Пруста к книгам (и у героя романа; в тексте описывается отношение ребенка к книгам). И вот так мы и должны относиться

---

<sup>7</sup> I (Sw.) — p. 146 (1:Св:199–200) — Эти старые девы, вероятно, представляли себе эстетические ценности наподобие материальных предметов, которых зрячему нельзя не увидеть и для восприятия которых вовсе не нужно медленно вынашивать в собственном сердце эквивалентные способности.

к тексту самого Пруста. Он позволяет нам это делать; Пруст говорил, что книги в конце концов не такие уж торжественные вещи, они не очень сильно отличаются от платья, которое можно кроить и так, и этак, приспособливая к своей фигуре<sup>8</sup>, поэтому перед книгами не надо стоять по стойке смирно, — такова мысль Пруста, и такова наша общая мысль.

Поскольку я уже употребил слово «жизнь», то хочу за это зацепиться. Как я выразил бы основную ситуацию Пруста и той книги, с которой мы должны иметь дело? Вообще-то это роман желаний и мотивов, но не в психологическом значении, где под термином «мотив» имеется в виду психологическая причина того или иного дела или поступка. Пруст (и я вслед за ним) слово «мотив» употребляет в музыкальном смысле — есть некая устойчивая нота, проходящая через достаточно большое пространство музыкального произведения<sup>9</sup>, и у жизни есть мотив, есть какая-то нота, пронизываю-

<sup>8</sup> III (TR.) — p. 911 (6:OB:231) — Только лишенный подлинной искренности язык предисловий и посвящений позволяет писателю написать: «мой читатель». В действительности же, всякий читатель читает прежде всего самого себя. А произведение писателя — не более чем оптический прибор, врученный им читателю, позволяющий последнему различить в себе самом то, что без этой книги он, вероятно, не смог бы разглядеть. (...) ...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».

Ibid — p. 1033 (6:OB:360–361) — ...о своей книге я думал не так возвышенно, и, говоря о тех, кто мог бы прочесть эту книгу, было бы весьма неточно называть их читателями. Ибо, как мне представляется, они были бы не моими, но своими собственными читателями, поскольку книга моя являлась бы чем-то вроде увеличительных стекол, подобных тем, какие оптик в Комбре предлагал своему клиенту; своей книгой я дал бы им возможность прочесть самих себя. И мне было бы совсем не нужно, чтобы они хвалили меня или поносили, мне нужно было бы, чтобы они мне сказали, действительно ли это так, действительно ли слова, что читают они в самих себе, являются теми словами, что написал я (и некоторые вполне вероятные расхождения проистекали бы не оттого, что я ошибся, а оттого лишь, что глаза читателя оказывались порой глазами не того человека, кому подходила моя книга, чтобы читать в себе самом). (...) ...я создавал бы свою книгу, не осмелюсь выразиться высокопарно, как собор, но хотя бы, скажу более скромно, как платье.

<sup>9</sup> I (Sw.) — p. 390–391 (1:Св:494–495) — Эти нереальные, навязчивые, всегда одинаковые образы наполняли все мои ночи и дни, отличали описываемый период моей жизни от предшествовавших (которые легко могли быть смешаны с ним наблюдателем, видящим только внешнюю сторону предметов, иными словами, ничего не видящим), вроде того, как в опере какой-нибудь мотив вносит нечто совсем новое, о чем мы не способны составить ни малейшего представления, если бы ограничились прочтением либретто или же остались за стенами театра и стали считать протекающие минуты. (...) В течение целого месяца я беспрестанно воспроизводил, словно музыкальную мелодию, не будучи в состоянии вдоволь насытиться ими, образы Флоренции, Венеции и Пизы, желание которых, возбуждаемое во мне этими образами, хранило в себе нечто столь глубоко индивидуальное, словно оно было любовью к женщине, —

щая большое пространство и время жизни. Этот мотив связан чаще всего с желанием в очень простом смысле: ведь, если задуматься, в действительности, мы являемся только — и только — желающими существами. И, кстати, одно из самых больших желаний — желание жить. Но жить в каком смысле? Чувствовать себя живым! Наши желания есть такие явления, которые позволяют нам чувствовать себя живыми. Это самая большая ценность, у жизни нет ценности вне ее самой, она сама — ценность в этом смысле; не в том смысле, что мы должны сохранить жизнь как физический факт (мы ведь знаем, что физически кто-то умер, а кто-то жив), — нет, имеется в виду, что желания, повторяю, есть такие наши проявления, или свойства, в которых мы чувствуем себя живыми и поэтому стремимся реализовывать их. Следовательно, основное наше желание — это жить. А вот жить, оказывается, непросто, и не только по тем причинам, о которых я говорил (я говорил, что жизнь сплетена со смертью). Есть очень сложные вещи, стоящие за нашими жизненными актами, стоящие за теми ситуациями (а их очень много), которые обращены к нам только с одним требованием — чтобы мы со своей стороны совершили внутренний акт.

Поясню, что хочу сказать. Возьму самую типичную ситуацию, требующую такого внутреннего акта. Ситуация следующая у Пруста (расшифровывайте мысленно вслед за мной эту ситуацию в ассоциации со словами «желание», «чувствовать себя живым» и так далее) — условно назову ее ситуацией места, а именно: где я? Это ситуация знания или незнания мной моего действительного положения. Условно говоря, на каком я свете нахожусь? Где я по отноше-

---

я твердо верил, что они соответствуют некоторой независимой от меня реальности, и они поселили во мне столь же прекрасные надежды, как те, что мог лелеять христианин первых веков накануне вступления в рай.

II (C.G.) — p. 143 (2.Пер:141) — Я почему-то стал напевать шансонетку, выпавшую у меня из памяти с того года, когда я собирался поехать во Флоренцию и в Венецию. Так сильно, по прихоти погоды, действует на наш организм атмосфера: она извлекает из темных запovedников, где мы предаем их забвению, записанные у нас в душе мелодии, которые не сумела прочитать наша память. Вскоре к музыканту, которого я слушал в себе, — даже не сразу узнав, что он играет, — присоединился наделенный большей ясностью мечтатель.

J.S. — p. 559 — *Si je permets de raisonner ainsi sur mon livre, poursuit M. Marcel Proust, c'est qu'il n'est à aucun degré une oeuvre de raisonnement, c'est que ses moindres éléments m'ont été fournis par ma sensibilité, que je les ai d'abord aperçus au fond de moi-même, sans les comprendre, ayant autant de peine à les convertir en quelque chose d'intelligible que s'ils avaient été aussi étrangers au monde de l'intelligible que, comment dire? un motif musical.*

нию к чему-то? Что в действительности со мной происходит? То, что в действительности со мной происходит, может отличаться от того, что происходит на моих глазах. Что я в действительности чувствую? Ведь очень часто мне кажется, что я люблю, а на самом деле я ненавижу. Мы знаем это не только по жизни, но и по элементарным психологическим знаниям. Мне кажется, что я люблю Альбертину, а в действительности я хочу слушать музыку. Почему-то, по каким-то причинам Альбертина стала для меня носителем этого желания, то есть каким-то механизмом, которого я не знаю, совершился перенос моего стремления к музыке на стремление к Альбертине. В моем сознании я стремлюсь к Альбертине, а в действительности хочу слушать хорошую музыку. Или: я бегу на свидание с женщиной, уверенный в том, что ищу свидания именно с ней, а в действительности я подчиняюсь каким-то другим чувствам, и тот факт, что эти чувства — другие, очень часто обнаруживается на свидании, потому что иногда прямо пропорциональна моему нетерпению прибежать на свидание бывает скука, которая охватывает меня на свидании, и желание, чтобы оно поскорее кончилось. Причем эта скука непонятна, потому что, придя на свидание, я обнаруживаю человека, который обладает всеми теми качествами — они ведь не изменились, — из-за которых я, казалось бы, на это свидание стремился. Но вот какое-то смятение, тоска овладевают тобой, то, что немцы называют *Unbehagen*, и ты думаешь только о том, чтобы поскорее это свидание закончилось, и после этого страстно ожидаемого свидания ты не помнишь, как говорит Пруст, даже черт любимой женщины<sup>10</sup>. Ты-то считал, что именно эти черты есть предмет любви или причина любви, но, очевидно, это не так, потому что ты даже не помнишь их после свидания. А то, чего ты не помнишь, не может быть причиной страстного состояния.

Я это все привел только к тому, чтобы пояснить, что когда возникает вопрос: что я в действительности чувствую, то это вопрос, не имеющий само собой разумеющегося ответа. Напомню, что Фолкнер в свое время... Кстати, то, что я сейчас говорю в применении и к Фолкнеру, и к Прусту, отразилось на радикально изме-

<sup>10</sup> I (*J.F.*) — p. 490 (1:ДЦ:604–605) — Я, право, уже больше не помнил черты лица Жильберты, каким оно было всегда, кроме тех божественных минут, когда она являла их для меня: я помнил только ее улыбку.

ненной, или революционной, если угодно, форме романа (который не похож на классический). Очевидно, тот тип испытания, опыта, который прежде всего хотели пройти Фолкнер и Пруст, не мог уложиться в классическую форму, сломал бы ее, и приходилось изобретать новую, другую форму. И у Пруста, и у Фолкнера фактически нет именного сюжетного героя, а есть герой, фамилии которого мы даже не знаем, характеристические черты которого не даны, все слои времени перемешаны, повествование свободно скачет от одного времени к другому вне какой-либо последовательной связи, к которой мы привыкли в классическом романе. Нет изображения никакого общества, никаких социальных движений; нет никакой внешне описательной объективной картины. Все строится совершенно иначе. Почему?

Вернемся к фразе Фолкнера, которую хотел привести. Фолкнер говорил, что самая большая трагедия человека — когда он не знает, каково его действительное положение<sup>11</sup>. Где он? Что происходит? Вернее — как и когда сцепилось то, что сейчас происходит? Например, как и когда сцепилось то, что я, придя на страстно желанное свидание, только и думаю о том, чтобы оно поскорее кончилось? Что происходит? Значит, все эти ситуации обладают одним свойством: их нужно распутывать, и форма романа должна быть такой, чтобы участвовать в распутывании этого жизненного опыта. Здесь я пока помечу одну очень важную мысль: литература, или текст, не есть описание жизни, это не просто то, что внешне (по отношению к самой жизни) является ее украшением, не нечто, чем мы занимаемся — пишем или читаем — на досуге, а есть часть того, как сложится или не сложится жизнь, потому что опыт нужно распутать, и для этого нужно иметь средства, инструменты.

Так вот, для Пруста — и я попытаюсь в дальнейшем доказать, что это вообще так, — текст, то есть составление некоей воображаемой структуры, является единственным средством распутывания опыта. Через текст мы начинаем что-то понимать в своей жизни, и она приобретает какой-то контур в зависимости от участия в ней текста. Сошлюсь на известный факт: Пруст писал свой роман в общем-то наперегонки со смертью, поскольку он был тяжело

большим человеком, большим астмой, а мы знаем, что астма — одно из самых психологически сложных заболеваний. Оно вызывает физические мучения, которые ближе всех других к ощущению смерти, поскольку ощущение смерти непосредственно в самих симптомах, в самом протекании болезни: ты задыхаешься, и смерть — не где-то далеко, а вот — она здесь. И это как раз было уделом Пруста. (Прошу прощения, что я иду, пользуясь ассоциациями, но мне кажется, так лучше говорить, чем говорить слишком гладко и последовательно.)

Мы понимаем, что если текст есть часть жизни, то — не в том смысле, что его пишет тот же самый человек, который еще и живет, ходит на работу, у него жена, дети и так далее, — я имею в виду другое: чтобы распутать что-то, нужно ситуацию представить в некоем особом пространстве — в пространстве текста. И тогда, если удалось этот текст построить, сама ситуация меняется. Набоков, кстати, то же самое проделал. В русской литературе вообще отсутствуют такого рода вещи в силу, я бы сказал, ее провинциально-патриархальной отсталости от мировой литературы, а Набоков пробовал такие вещи делать. Например, он описывает жизненную ситуацию, оказавшись в которой, его герой строит текст, чтобы заглянуть в самого себя, и через него устанавливает истинный факт своей жизни, что ближайший его друг является любовником его жены. При этом естественно, что если жизнь меняется в зависимости от текста, то этот текст бесконечен. Он не может быть до конца написан по определению, он не может быть оконченным, совершенным романом.

У Пруста были написаны начало и конец романа, то есть в начале писания романа уже были его начало и конец. Пруст сравнивал строение своего романа с собором<sup>12</sup>, а в соборе всегда есть переключка одной части с другой. Мы ведь разглядываем собор в после-

<sup>12</sup> III (T.R.) — p. 1033 (6:OB:361) — ...я создавал бы свою книгу, не осмелюсь выразиться высокопарно, как собор...

Ibid. — p. 1040 (6:OB:361) — ...мысль о моем творении не покидала меня ни на мгновение. Я не знал, будет ли это церковь, где верующие сумеют постепенно осознать истину и открыть для себя гармонию, величественный замысел, или же это так и останется — словно кельтский монумент на оконечности острова — местом, куда никто никогда не придет.

Ibid. — p. 1044–1045 (6:OB:361) — Я подумал внезапно, что, будь я еще в силах завершить свое произведение, этот сегодняшний день — как и многие дни в Комбре, оказавшие на мою жизнь такое влияние, — который внушил мне страх не суметь его осуществить, прежде всего мог бы указать мне форму, которую я некогда предчувствовал в церкви Комбре и которая до сих пор остается для нас невидимой, — формулу времени.

S.B. — p. 89. — ...une cathédrale — un livre à comprendre.