

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. Много 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).

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

<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.

<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.

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 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

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

I (J.F.) — р. 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.) — р. 881 (6:OB: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. — р. 895 (6:OB: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 непроницаемей 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 толь-

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 произвольно 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 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,

ко 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».

III (T.R.) — p. 896 (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.

<sup>5</sup> III (T.R.) — p. 1047 (6:OB:375) — ...лишь пробравшись глубоко внутрь себя.

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 ка-

<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 истин, 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 раз-умом, 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.

чества 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 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 прояв-

<sup>7</sup> I(Sw.) — р. 146 (1:Св:199–200) — Эти старые девы, вероятно, представляли себе эстетические ценности наподобие материальных предметов, которых зряче-

му нельзя не увидеть и для восприятия которых вовсе не нужно медленно вынашивать в собственном сердце эквивалентные способности.

лений, 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 настроя, 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 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, пронизывающая большое пространство и время жизни. Этот мотив связан чаще всего с желанием в очень простом смысле: ведь, если

<sup>8</sup> III (T.R.) — 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 чи-

тателями, 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



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

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, — 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 (С.Г.) — p. 143 (2:Гер:141) — Я почему-то стал напевать шансоньетку, 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 заповедников, где мы предаем их забвению, записанные у нас в душе мелодии, которые не сумела прочесть 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 œuvre 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.*

отношению 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 измененной, 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 ко-

<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.



того 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 больным человеком, больным 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

<sup>11</sup> Фолкнер У. Статьи и интервью. М.: Радуга, 1985. С. 244.

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 переключки одной части с другой. Мы ведь разглядываем собор в последовательности, мы не можем одним взглядом охватить весь собор; скажем, вначале мы смотрим на одну часть и какое-то изображение там, но оно не отдельно существует, хотя мы смотрим на него отдельно, а переключается с изображением в другой части собора, которую мы увидим через какое-то время. Условно назовем эту переключку символическим термином, которым пользовались символисты, — *correspondance*, соответствие. (Это я ввожу, наверно, узнаваемую тему символических соответствий.) Скажем, какая-то сцена на пятидесятой странице романа имеет смысловую переключку и не может быть понята по окончательному своему смыслу без того, что у Пруста фигурирует на трехтысячной странице (примерно в конце романа). Так вот, конец уже написан. Следовательно, конец и начало производят внутри романа и текст, и события самой жизни Пруста, в том числе знаменитую книгу любви Марселя; две части романа особо выпукло ее выделяют — «Пленница» и «Беглянка»<sup>13</sup>.

<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 произ-

ведение, 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.*

<sup>13</sup> Объем произведения увеличился вдвое за счет частей, связанных с Альбертиной, персонажем, введенным в роман в 1914 или 1915 году.

Они написаны Прустом по живому. Он имел и начало, и конец романа и перекраивал свою собственную реальную любовь, которая происходила с ним в жизни: это была любовь к его секретарю Альфреду Агостинелли, который погиб, кстати, как и Альбертина в романе<sup>14</sup>. Хочу по этому поводу сразу сделать замечание, чтобы потом к этому не возвращаться. Мы, очевидно, знаем, что Пруст не был человеком нормального сексуального темперамента. Он был гомосексуалист. Но он был одним из немногих, у кого было мужество через эту свою, назовем условно, причуду идти в страстном человеческом искании к общей природе любви, а не гомосексуальной. Она была проблемой — любовь как таковая (то есть нормальная сексуальная любовь), и он смог транспонировать, и разобраться, и понять, потому что в общем-то там действуют те же самые законы, и иногда на гомосексуальной любви виднее ее общие законы (к этой последней, так сказать, причине я еще вернусь, а об отклонениях Пруста говорить больше не буду, анализ их совершенно неинтересен и не имеет ровным счетом никакого значения). Повторяю, в романе Пруст с пером в руке совершил весь безумный бег своего чувства и справился с ним; мы увидим в дальнейшем преодоление Прустом той основной вещи в любви, которая вырывает любящего из человеческой связи, а именно мании собственника. Он понял, что мы страшны в любви, если мы хотим владеть, и от этого он освобождался — освобождался посредством текста. Значит, текст участвует в реальной жизни.

Возвратимся к тому, о чем я сказал, — к ситуации. Самая типичная ситуация — незнание самого себя и своего действительного положения; значит, основная задача — узнать свое действительное положение. Роман Пруста буквально пестрит и ситуациями такого рода, и словами, относящимися к их описанию. Это была, так

<sup>14</sup> Можно сказать, что в сознании героя романа Марселя Альбертина погибает дважды. Первый раз — когда он узнает об автокатастрофе, и спустя несколько лет, когда приходит известие, что она жива:

III (*Fug.*) — р. 641–642 (5:Бег:259) — ...однажды вечером мне показалось, что моей любви суждено возродиться. Когда наша гондола остановилась против отеля, портье подал мне телеграмму, которую посыльный приносил мне уже три раза, потому что фамилия получателя была написана неправильно (несмотря на искажения, допущенные итальянскими телеграфистами, я понял, что это моя фамилия), и посыльного просили точно установить, в самом ли деле телеграмма адресована мне. Придя к себе в номер, я развернул

телеграмму и хотя с трудом, но все-таки разобрал: «Друг мой, вы думаете, что я умерла, но нет, простите, я полна жизни. Мне бы хотелось повидаться с вами, поговорить о нашей свадьбе. Когда вы вернетесь? Любящая вас Альбертина». Когда я узнал, что моя бабушка умерла, то это известие меня нисколько не огорчило. Ее смерть заставила меня страдать, как только ее оживили для меня воспоминания. Когда я свыкся с мыслью о смерти Альбертины, весть о том, что она жива, не обрадовала меня, как этого можно было бы ожидать. Об умершей Альбертине я думал как о живой; когда же мои мысли приняли другое направление, Альбертина физически для меня не воскресла.

сказать, его мания, он так видел мир — под знаком этой интенсивности. У нас у всех есть мании, но без этого не увидишь того, что существует вне всякой мании, само по себе. По тексту Пруста ясно виден один фундаментальный закон нашей жизни. Он состоит в следующем: к сожалению, мы почти никогда не можем достаточно взволноваться, чтобы увидеть то, что есть на самом деле, то есть увидеть облик реальности. Например, одно из самых важных переживаний для Пруста — это сознание того, что мы своей любовью убиваем тех, кого любим, поскольку мы эгоистичны, хотим владеть и так далее.

Всегда есть ходячие фразы, которые мешают нам интенсивно что-то пережить. Мы говорим себе: все это не так; это не похоже на то, что было в прошлом, сейчас это иначе, это пройдет, образуется; надежда мешает нам интенсивно пережить теперешний момент, перенося нас в следующий. Мы откладываем это на завтра. Надежда нам мешает интенсивно воспринять то, что есть. Поэтому, кстати говоря, в мировом искусстве с самого начала есть то, что называли священным ужасом реального (к сожалению, в последнее время поэты потеряли искусство наводить на нас священный ужас перед реальностью), когда реальное, или то, что есть на самом деле, предстает перед нами только через некие сотрясения. А поэт должен быть достаточно взволнован или достаточно сотрясен, чтобы и увидеть реальность, скажем, реальность образа матери в романе Пруста, и... Ведь в действительности мы своих матерей убиваем, но именно потому, что мы никогда не можем достаточно взволноваться, мы не видим того, что мы убийственны для своих собственных матерей. Иногда поэты рисуют страшные фигуры (или мы можем увидеть их во сне), которые так сильно построены, что разбивают нашу неспособность волноваться, и мы видим реальность; то есть я хочу сказать, что задача поэта не в том, чтобы взволновать нас, а в том, чтобы мы увидели то, что есть на самом деле, — наше действительное положение, или то, что мы действительно делаем, — например, убиваем своих матерей. В жизни Пруста есть такой эпизод: один человек, которого он знал по переписке, — явно очень тонкий и чувствительный человек, с высокой душой... (...) <sup>15</sup>

«Какой милый закон природы...» — говорит Пруст, или вернее так: «Какой милый естественный закон (*кстати, тема законов очень важна для него; закон — у Пруста это термин, который относится к тому, что есть на самом деле*)<sup>16</sup>, согласно которому мы живем всегда в совершеннейшем невежестве относительно

<sup>15</sup> Здесь и далее знаком (...) отмечены обрывы аудиозаписи, а также купюры в цитатах.

<sup>16</sup> Здесь и далее комментарии М. М. внутри цитируемых им пассажей помещены в скобках и выделены курсивом.

того, что любим»<sup>17</sup>. У него настойчиво повторяется такой образ: любящий находится как бы по одну сторону стеклянной перегородки, как в аквариуме, стенкой которого он отгорожен от мира, и у него — один (свой) мир, или он видит вещи аквариума (мы его видим внутри аквариума, а он нас не видит) своими глазами, а они (вещи аквариума) для него бесконечны. Есть такой закон: поле нашего глаза бесконечно, в этом поле мы видим все то, что видит глаз. Но представим стенку аквариума, в которой бесконечно отражается вода самого аквариума, — рыба не видит стенки, она бесконечно видит только воду. Если бы она увидела стенку, то увидела бы и то, что она — в аквариуме, а она не видит, что находится в аквариуме (я перелагаю, связываю образы Пруста, которые появляются в разных местах романа), и для нее этот мир — единственный, другого нет. А реальность врывается в аквариум, или в мир рыбы, или в мир влюбленного (который — по эту сторону стеклянной перегородки и пребывает в невежестве относительно того, что любит<sup>18</sup>) подобно тому, как в реальном, действительном аквариуме появляется рука человека и вынимает рыбу из воды, которая ей казалась единственной и бесконечной. Куда бы она ни посмотрела — везде была вода, а тут вдруг — рука появилась и вынула ее из аквариума. Или мы наблюдаем за шевелениями рыбы, и нам смешно, как очень часто смешно (и Пруст пытается посмотреть такими глазами) наблюдать влюбленного или любящего (а можно любить не только женщину, но и какое-то дело)...

Для Пруста существует ситуация стеклянной перегородки, которая является непроходимой, то есть то, что по эту сторону стекла, не проходит по ту сторону, и наоборот; и только некие события, называемые реальностью, могут переносить события из одного мира в другой. Например, барон Шарлю, очень яркая фигура, жил обманутый, подобно рыбе, которая думает, что вода, в которой она плавает, простирается по ту сторону стекла. Я сказал, что вода отражается в стекле и простерта бесконечно, тогда как рядом в тени рыбовод или рыбовед, *pisciculteur*, наблюдает за ее шевелением, — а для Шарлю таким рыбоводом была мадам Вердюрен, хозяйка салона, который он посещал<sup>19</sup>. Этот салон был для Шарлю продолжением его аристократического мира; ему каза-

<sup>17</sup> II (С.Г.) — р. 282 (2:Гер:285) — Согласно дивному закону природы, действующему в любом, самом многослойном обществе, люди пребывают в полнейшем неведении относительно любимого существа.

<sup>18</sup> Ibid. — Стоя по одну сторону стеклянной перегородки, влюбленный говорит себе: «Это ангел, она никогда не будет моей, мне остается только умереть, и все-та-

ки она меня любит; она так меня любит, что, пожалуй... да нет, этому не бывать».

<sup>19</sup> II (С.Г.) — р. 1049 (3:СГ:532) — Так жил де Шарлю — жил, как рыба, у которой создается обманчивое представление, будто вода, в которой она плавает, простирается за пределы отражающих ее стеклянных стенок аквариума, и не замечает, что около нее в темноте

лось совершенно естественным, что все посетители салона знают, что он — представитель одной из самых древнейших аристократических фамилий Франции. А видели его там совершенно иначе, и Пруст говорит, что он был бы так же потрясен, узнав, как он выглядит в глазах других, как мы бываем потрясены, когда по какой-то случайной причине спускаемся по черной лестнице к выходу и видим надписи, оставленные слугами о нас самих. Мы знаем, что такие непочтительные реплики слуги оставляют на черной лестнице, куда мы никогда не заглядываем, потому что слуг мы видим в своем мире<sup>20</sup>, но наше отражение в их глазах дано на черной лестнице, и оно так же страшно и непонятно (если мы его увидим), как непонятно для рыбы появление руки человека, которая вынимает ее из воды. «И более того, народы в той мере, в какой они есть лишь коллекция индивидов (*то есть общество есть коллекция индивидов, и законы индивидов, следовательно, являются также, но только в другом масштабе, и законами общества — это одна из важных мыслей Пруста уже социологического, или политического, если угодно, характера*), дают более обширные примеры — но идентичные тем, которые даются индивидами, — этой глубокой и приводящей в замешательство слепоты»<sup>21</sup>. «Упрямой и приводящей в замешательство слепоты» — остановимся на этих словах.

Поскольку я пытался читать Пруста согласно тем правилам, которые предложил, то есть посредством Пруста занимался чтением в своем опыте и в своей душе, могу признаться, что одним из моих переживаний (из-за которых я, может быть, и стал заниматься философией) было именно это переживание — совершенно непонятной, приводящей меня в растерянность слепоты людей перед тем, что есть. Часто я видел, что здесь два и здесь — два, но почти что никогда у человека не складывается: два плюс два — четыре, — это поразительный феномен слепоты, он действительно вызывает

---

стоит человек и смотрит на то, как она плещется, или всемогущий рыбовод, который в неожиданный и роковой миг, пока еще не наставший для барона (для него таким рыбоводом окажется в Париже г-жа Вердюрен), безжалостно вытащит ее из среды, где ей так хорошо жилось, и перебросит ее куда-нибудь еще.

<sup>20</sup> II (S.G.) — p. 1048–1049 (3:СГ:531–532) — ...у каждого из нас два таких павильона: напротив того, о котором мы думаем, что это единственный наш павильон, стоит другой, обычно нам не видный, павильон настоящий, симметричный, хорошо нам известный, но совершенно на него не похожий, и его орнаментация, где все для нас неожиданно, ужаснет нас, потому что она состоит

из отвратительных знаков такой враждебности, о какой мы до сих пор не подозревали. Де Шарлю остолбенел бы, если б прошел в противоположный павильон по сплетне, как проходят по черной лестнице, где на входной двери нет свободного места от непристойных надписей и рисунков углем, оставленных недовольными поставщиками или уволенной прислугой.

<sup>21</sup> Ibid. — p. 1049 (3:СГ:532) — Да что там: у целых народов, поскольку они являют собой всего лишь собрание индивидов, мы можем найти примеры более широкого масштаба, но сходственные в любой области — примеры полной, упорной, потрясающей слепоты.



замешательство. Этот феномен является основным для того опыта, который Пруст испытал и продолжал испытывать. Он отражен в романе, и инструментом его (феномена) распутывания являются сам роман и его форма: роман написан так, чтобы справиться с онтологической, как скажет в данном случае философ, ситуацией (прошу прощения за термины, понятно, я избегаю каких-либо специальных философских терминов — они на каждый момент моего рассказа существуют, — но одним воспользуюсь). Онтологическая ситуация человека есть ситуация упрямой слепоты. И нации и люди, конечно, отдельные стоят нос к носу с чем-то — и этого не видят (а нации, я сказал, — коллекции индивидов). Скажем, достаточно присмотреться к некоторым эпизодам российской истории, чтобы увидеть, что это ситуация, когда мы не извлекаем опыт, ситуация, когда с нами что-то происходит, а мы не извлекаем опыт, и это повторяется бесконечно.

Кстати, для того чтобы лучше понимать текст и данный опыт бесконечного повторения, мы должны пользоваться образами. У Пруста очень часто фигурирует образ ада<sup>22</sup>. Мы употребляем слово «ад» как обыденное или из религии заимствованное слово, но забываем его первоначальный символизм. Ад — это слово, которым символизировано нечто, что мы в жизни знаем и что является самым страшным: вечная смерть, то есть смерть, которая все время происходит. Мы никак не можем умереть. (Представим себе, что мы бесконечно прожевываем кусок и прожевывание его не кончается, мы не можем его съесть.) Это — не имеющая конца смерть. Все дурно повторяется: все заново и заново в нашей жизни или в истории делается одна и та же ошибка, мы совершаем то, из-за чего раскаиваемся, но это раскаяние не мешает нам снова совершать то, из-за чего мы раскаиваемся. Почему? Потому что не существует, очевидно, структуры, в которой мы раз и навсегда извлекли бы опыт из того, из-за чего нам пришлось раскаиваться. А если этого не сделали, то есть не поняли, если мы не извлекли опыта, то это будет повторяться. Скажем, в российской истории, я бы сказал, во-

<sup>22</sup> II (S.G.) — p. 1121 (3:СГ:614) — О Триесте я уже не думал теперь как о чудном крае, где жители задумчивы, закаты золотисты, звон колоколов печален, а как о проклятом городе, который я немедленно предал бы огню, который я стер бы с лица земли. Этот город вонзился в мое сердце неизвлекаемым острием [*une pointe permanente*].

[На полях книги М. М. помечает: «Это ад, и он будет повторяться... 1121–1127», указывая страницы второго тома «*À la recherche du temps perdu*».]

III (*Fug.*) — p. 518 (5:Бег:135) — Стоило мне ворваться в мир лжи и грехов, какого я прежде никогда себе не представлял, — и мое страдание немедленно изменило самую их сущность, я их уже не видел в свете, озаряющем земные зрелища; то была часть совсем другого мира, часть незнакомой, проклятой планеты, вид Ада. Адом был весь Бальбек, все его окрестности...

всю гулял гений дурных до тошноты повторений. Попробуйте сами мысленно поискать для этого примеры. Вы их очень легко найдете.

Возвращаюсь к ситуации слепоты. У слепоты есть законы, и они же есть и у прозрения. Теперь эту основную ситуацию слепоты, сказав «законы и слепоты, и прозрения», я выражу следующим образом. Основное, что занимает Пруста как реальное человеческое переживание, из-за чего, собственно, он и занялся литературой, стал романистом, — это следующий вопрос (попробуйте задать его себе): почему что-то мы видим и почему мы чего-то не видим? Почему мы что-то знаем и почему мы чего-то не знаем? Причем это «чего-то» всегда относится к уже существующему, то есть имеется в виду отношение человека к уже существующей истине, с которой он сталкивается; существуют некие законы, в силу которых он слеп и не видит. Условно назову это ситуацией соприкосновений или несоприкосновений, встреч.

Я говорю, ссылаясь на книгу, которую вы или не читали, или не можете прочитать, потому что ее невозможно достать, а теперь хочу пояснить эту нечитаную книгу, ссылаясь на еще одну книгу, тоже, вероятно, нечитаную, которую вы тем более не можете прочитать, потому что она, условно скажем, запрещенная, хотя в области культуры для человеческого достоинства не существует запрещенных книг — все, что создано человеком, нам принадлежит по праву, которого никто у нас не может отнять. Я имею в виду роман Пастернака «Доктор Живаго», который построен как роман-прояснение, менее удачно, чем прустовский роман, но это тоже роман распутываний. Там есть магические встречи: вот где-то, на каком-то полустанке встречаются люди, созданные друг для друга, но не узнающие друг друга, будто предназначенные друг другу судьбой, но в этой встрече прошедшие мимо. Встреча как бы мигнула, как знак на железнодорожном полустанке, поезд потом отгрохотал тысячи километров и десятки лет, и где-то эта встреча перемигивается с их же другой встречей, когда они узнают друг друга, открываются друг другу. Это ситуация пересекающихся или непересекающихся путей или игра в зеркале взглядов, которые сошлись в точку или не сошлись, разделены.

Чтобы пояснить то, о чем я говорю, зачитаю цитату. Это одна из кардинальных сцен романа Пруста, внутренний душевный стержень устойчивой темы романа, на который нанизаны другие (и многие) эпизоды. Чтобы облегчить восприятие, я немножко иначе, более обыденно, выражу ситуацию (и законы, регулирующие ее), о которой я говорил. Очень часто в жизни бывает так, что тому, кому нужно, не дано знать, а знает тот, кому не нужно. Вот есть что-то из моей жизни, что является ее частью и что я должен был бы знать, но мне как раз это знать не дано — знает тот, кому это совсем не нужно.

Скажем, такая ситуация у Пруста... Там тоже взгляды перекрещиваются. (Представим себе, что мы все смотрим в небо и в перекресте взглядов, на кончике перекреста возникают или не возникают какие-то фигуры, лица, события, знания; это все — фигуры, образы, а иногда вместо образов — тени.) Два героя: Марсель, то есть герой романа, и маркиз Сен-Лу, друг юных лет Марселя, притягательная фигура для него как воплощение аристократизма... (Аристократия не случайно притягивала и Пруста, и героя романа, не в силу снобизма, а в силу того, что аристократия — это символ и реальное, материальное бытие всего завершенного, ставшего. И вот в качестве таких совершенных воплощений того, что свершилось, — аристократ как представитель людей, которые что-то сделали в истории и доблестью своей установили имя. Потом это имя может стать пустым, конечно; но это тоже надо разгадать. Помню, что для меня проблемой в юности было разгадывание легендарных грузинских имен; многие из них пусты, а вот разгадать их пустоту или непустоту — тоже существенно для нашей жизни.) Значит — Сен-Лу и Марсель. Марселю дано знать что-то о возлюбленной Сен-Лу, то есть знать то, что как раз Сен-Лу нужно, а Марселю безразлично, — он по случайности судьбы встретился с возлюбленной Сен-Лу в доме свиданий, где мог иметь эту женщину (до того как Сен-Лу влюбился в нее) за двадцать франков. Марсель, следовательно, знает, какова она. Ее зовут Рашель. (И, кстати, прозвище у нее в романе... Мелодии существуют, как волны. Есть годы, когда популярна какая-то мелодия, и она все время звучит по радио или где-то еще, и эта волна может охватывать собой десятилетие, потом еще десятилетие охвачено какой-то новой мелодией. Я помню, в мои времена, к несчастью или к счастью, не было транзисторных приемников, не было магнитофонов, а была черная тарелка репродуктора, и из нее часто раздавалась ария из оперы Галеви «Жидовка» — «Рахиль, ты мне дана небесным провиденьем...» (а по-французски — «*Rachel quand du Seigneur...*»)... Прозвище у этой девочки, которая продавала себя в доме свиданий, было «Рашель, ты мне дана небесным провиденьем», как я с умилением прочитал в свое время в тексте у Пруста.)

Марсель был наслышан от своего друга Сен-Лу о какой-то совершенно божественной женщине, которая просто королева по своим интеллектуальным, моральным и физическим качествам; и Сен-Лу все собирался познакомить Марселя с этой королевой. И вот происходит знакомство на улице возле палисадника: вдруг Марсель видит ту самую «Рашель, ты мне дана небесным провиденьем», и она же — возлюбленная Сен-Лу и для него — «пуп земли», царица по своим моральным, физическим и интеллектуальным достоинствам. И Пруст пишет: «Несомненно (*герой смот-*

рит на Рашель, на ее лицо, и он замечает), это было то же самое худое и узкое лицо, которое мы видели, и Робер (так звали Сен-Лу), и я. Но мы пришли к нему (к этому лицу — наша мысль как бы является неким путем, или взгляд наш тоже — путь в этом небе, где скрещиваются взгляды) по противоположным дорогам (у нашей души есть дороги, по которым мы идем), которые никогда не вступят во взаимное общение (то есть которые никогда не сообщатся)<sup>23</sup>. Значит, есть еще один образ: во-первых, дороги, во-вторых, несообщающейся дороги. Мы никогда не увидим одно и то же лицо, в силу того что идем с разных сторон, но не с физически разных сторон, потому что физически, говорит Пруст, это одно и то же худое и узкое лицо; физически — оно одно, дороги — разные, то есть дороги наших душ часто обусловлены просто случайностью встречи. Случайно Прусту дано было ненужное ему знание: эта женщина не существует в его жизни, она просто женщина, заменимая любыми другими женщинами, — он пересекся с нею в доме свиданий. А Сен-Лу увидел впервые Рашель на сцене театра: он сидел в партере, и на лицо Рашель, которую он впервые увидел на сцене, падал отблеск всех высоких мечтаний о благородных чувствах, которые выражает искусство (все, что искусство накладывает на роль), и в отблеске, в отсвете этой роли перед ним предстала реальная женщина. Исходная точка для Сен-Лу, в силу случайности, была другая, то есть начальная точка пути была другая. Взгляд Сен-Лу был устремлен в точку, на которую были проецированы не реальные качества женщины, а качества искусства или качества наших высоких стремлений: все возвышенное, прекрасное и так далее<sup>24</sup>.

В другом месте романа (кстати, это место от того, о котором я буду говорить, отделено несколькими сотнями страниц, что опять говорит о перемигивании встреч на полустанках, разделенных многими километрами физического пути или физического времени) Сен-Лу увидел в театре Рашель, и она предстала перед ним как точка, на которую проецированы высокие состояния, наве-

<sup>23</sup> II (С.Г.) — р. 159 (2:Гер:158) — Разумеется, и Робер, и я видели одно и то же некрасивое узкое лицо. Но пришли мы к нему разными путями, которые никогда не сойдутся, и о наружности этой женщины мы так до конца и останемся при своем мнении.

<sup>24</sup> Ibid. — р. 174 (2:Гер:173) — Но сейчас это была другая женщина. У нее было одно из тех лиц, которые расстояние — и не непременно расстояние между зрительным залом и сценой, весь мир в этом смысле только огромный театр, — вырисовывает четко и ко-

торые вблизи рассыпаются в прах. Находясь рядом с ней, вы видели туманность, млечный путь веснушек, прыщичков и больше ничего. В некотором отдалении все это становилось невидимым, а над померкшими, ступеванными щеками поднимался полумесяцем такой правильный, такой тонкий нос, что хотелось обратиться на себя внимание Рахили, глядеть на нее и не наглядеться, удерживать ее силой, если иначе нельзя видеть ее вблизи!

иваемые нам искусством, и они отражались в Сен-Лу уже образом прекрасной женщины. В перерыве, за кулисами, он был представлен Рашель, но он увидел совершенно невыразительное, размытое лицо (поскольку — за кулисами, не на сцене), «но решил отложить выяснение вопроса о том, какова действительная Рашель»<sup>25</sup>: то ли пустое, с размытыми чертами лицо, то ли прекрасное явление, которое он видел во время представления. Я специально привел этот пассаж и употребил вслед за Прустом слова: «отложил выяснение вопроса о том, какова Рашель в действительности», — в слове «отложил» вся философия Пруста. Значит — ситуация слепоты, то есть ситуация того, что есть что-то, что мы должны знать, а мы не знаем; что-то, с чем мы встречаемся и что принадлежит нам, а мы не видим.

Напомню другой мировой образ, чтобы мы четко настроились на эту ситуацию. Мы знаем, что одно из античных воплощений ситуации незнания или слепоты — трагедия «Царь Эдип»<sup>26</sup>. Ведь Эдип спит с женщиной, которая является на самом деле его матерью, и убивает на дороге в случайной драке путника, который на самом деле не просто путник, а его отец. Это части его жизни — не какие-то безразличные вещи, а части его жизни — отец и мать. Он с ними соприкасается и — не видит. В матери он видит женщину, жену, а в отце — обидевшего его путника. Вот о чем в действительности идет речь на всех страницах прустовского романа — об этой ситуации. Повторяю, что слепота не зависит от наших способностей. Здесь слово «слепота» не употребляется в зависимости от того, умные мы или глупые. Ведь, скажем, греки не обсуждали проблему: царь Эдип — умный или глупый. Он же не по глупости не видит матери в своей жене. Все эти проблемы вне проблем нашей сообразительности — вот что нужно нам понять. К сообразительности, к уму и глупости это не имеет никакого отношения, но имеет отношение к труду. Я сказал, что Сен-Лу отложил выяснение вопроса. Второе, что связано со словом «отложил», это слово «труд».

Значит, мир Пруста, или мир слепоты, есть такой мир, в котором, если на какое-то мгновение мы имеем некое впечатление — как впечатление Сен-Лу, когда он неожиданно увидел размытое и невыразительное лицо, — вот если мы имеем впечатление, нельзя ничего откладывать. Секунда впечатления есть секунда, обращенная к нам с призывом «работай!», «не откладывай!». Я говорю уже, что откладываем мы в надежде — завтра будет все иначе.

<sup>25</sup> II (С.Г.) — р. 175 — *...en se disant que plus tard on aviserait de savoir laquelle des deux cette même personne était en réalité.* (2:Гер:174–175) — ...велел представить его женщине без черт, но с веснушками, потому что это

была та самая, решив установить позднее, кто же она на самом деле: та или эта.

<sup>26</sup> Речь идет о трагедии Софокла.

Подождем, образуется. Откладываем также и по лени. Лень чаще всего тоже является страхом увидеть, как есть на самом деле, то есть причина лени не психологическая: хоть лень и надежда — психологические механизмы, но у них есть структуры, и причины — не психологические.

Расскажу маленький эпизод, который случился с Прустом, — эпизод ошибки Пруста. Им я поясню, что значит «работать». Во-первых, «работать» — это нечто уникальное, что можем сделать только мы: знание нельзя получить, то есть Марсель не может передать Сен-Лу своего знания о Рашель — нельзя сложить знания, Сен-Лу не может обогатиться знанием, которое имеет Марсель, и не может знание Марселя прибавить к своему знанию — они несообщимы<sup>27</sup>. Во-вторых — нельзя упустить<sup>28</sup>: нужно использовать мгновение, работать именно внутри впечатления мгновения.

И вот байка, которую я хотел «на закуску» рассказать, — байка евангельская. Пруст дважды (разъясняя, в чем-то наподобие интервью, основную идею романа, а второй раз в письме своему другу Жоржу де Лорису) допускает характерную ошибку, цитируя канонический текст, который он должен был бы знать наизусть — наизусть он знал много текстов, у него была прекрасная память, — поэтому ошибка здесь не в силу недостатка памяти, а в силу того, что она сама выразила некую внутреннюю страсть души, это типичная ошибка (или, как говорят психоаналитики, «симптомальная» ошибка, неслучайная, то есть такая, по которой что-то можно понять). Пруст цитирует текст Евангелия от Иоанна, который нам важен сам по себе, независимо от ошибки Пруста, а также и в связи с этой ошибкой; он звучит так: «Еще не на долгое время свет с вами, ходите, пока есть свет. Пока есть свет, веруйте в свет да будете сынами света»<sup>29</sup>. Здесь сказано, что истина обладает таким

<sup>27</sup> II (С.Г.) — p. 159 (2:Гер:159) — ...это выше человеческих сил и случается только против нашей воли, под влиянием какого-нибудь могучего закона природы, — свернуть с дороги, на которой он стоит, на которой лицо любимой женщины видится ему только сквозь его мечты. Неподвижность этого некрасивого лица, подобно неподвижности листа бумаги, подвергшегося сверхмощному давлению двух атмосфер, представлялась мне равновесием двух бесконечностей, вплотную приблизившихся к ней, но не встретившихся, ибо она разделяла их. И в самом деле: глядя на нее, мы с Робером видели разные стороны тайны.

<sup>28</sup> Ibid. — p. 163–164 (2:Гер:161,163) — ...в то утро, и, вероятно, впервые, Робер отошел на мгновение от жен-

щины, которую он, от ласки к ласке, исподволь сочинял, и вдруг увидел на некотором расстоянии другую Рахиль, ее двойник, но совершенно на нее не похожий, — увидел самую обыкновенную потаскушку. (...)

Ее раздвоение длилось слишком долго. Кондуктора закрывали дверцы, мы поспешили занять места в вагоне первого класса, чудные жемчуга Рахили напомнили Роберу, что это очень дорогая женщина, он ее приласкал, вернул в свое сердце и начал смотреть на нее, о внутреннюю, как смотрел до сих пор всегда, за исключением того краткого мига, когда он увидел ее на площади Пигаль, написанной художником-импрессионистом, — и поезд тронулся.



качеством или таким законом своего появления, что она появляется только в виде молнии (появление истины — как если бы истина светила в течение целого дня, как солнце, такого не бывает). Так вот, пока она есть, ходите, сказано в Евангелии. Я бы перевел — ближе к нашим проблемам и пояснительно по отношению к тексту Евангелия — шевелитесь, или пошевеливайтесь, пока мелькнул свет. Не случайно я «корректирую», хотя такие тексты корректировать бессмысленно. Пруст в обоих случаях произвольно, не сознательно цитирует текст с ошибкой: «Еще не на долгое время свет с вами, пока есть свет, работайте». *Travaillez* — он пишет<sup>30</sup>. Произвольная ошибка, но типичная, потому что речь идет о времени труда, знак которого — секунда, доля секунды, иными словами, пространство истины может быть расширено только трудом, а само по себе оно — мгновение. И если упустил его... все — будет хаос и распад, ничего не повторится, и мир уйдет в небытие, в том числе в бесконечное повторение ада. Это будет твое межеумочное, или несовершенное, или порочное состояние, оно будет бесконечно повторяться, и ты никогда не извлечешь опыта, в том числе потому, что ты каждый раз пропускал мгновение — не останавливался в труде. Условно назовем это трудом жизни, который обозначен знаком молнии. Кстати говоря, еще Гераклит говорил, что миром правит молния. (В учебном тексте можно встретить примерно такую фразу: «Гераклит учил о том, что все меняется и миром правит молния», но мы не видим в ней смысла; в учебных фразах смысла нет.)

Да, еще последняя фраза. У французского поэта Сен-Жон Перса есть такой оборот, который покажется, конечно, парадоксальным; он и является парадоксальным, но выражает то, о чем мы гово-

<sup>29</sup> Здесь и далее при цитировании библейских текстов М. М. дает свой перевод по французскому изданию Библии. В комментариях приводится канонический русский перевод. «Еще на малое время свет есть с вами, ходите, пока есть свет (...). Доколе свет с вами, веруйте в свет, да будете сынами света». — Ин. 12:35–36.

<sup>30</sup> Mauriac C. *Proust*. Paris: Seuil, 1982. P. 127.

Из письма Жоржу де Лорису: «Жорж, трудитесь [*travaillez*], когда только сможете. Рескин как-то высказал прекрасную мысль — она ежечасно должна быть перед нашим умственным взором; по его словам, две главные заповеди Божии (вторая — фактически его собственная, но это не столь важно) — «Трудитесь [*travaillez*], пока есть свет» и «Будьте милосердны, пока есть у вас милосердие» (...) После первой заповеди в Евангелии от Иоанна идут слова: "...ибо скоро наступит

тьма, и уже ничего не сделаешь» (цитирую неточно). Жорж, я уже наполовину во тьме, несмотря на мнимое временное улучшение — оно ничего не значит. Но у вас-то есть свет, вам он будет светить еще долгие годы, так что работайте [*travaillez*]! И тогда вы обретете утешение среди жизненных горестей: ибо истинная жизнь [*la vraie vie*] — в другом, не в самой жизни, не в том, что после, но вовне, если, конечно, слово, как-то связанное с пространством, имеет смысл в мире, его лишенном...» — Цит по: *Моруак К.* Пруст / Пер. с фр. Н. Бунтман, А. Райской. М.: Независимая газета, 1999. С. 180–181.

См. также: S.B. — p. (СБ:34) — ...вот и хочешь помешать инерции врожденной лени, последовав прекрасной заповеди Христа из Евангелия от Иоанна: «Трудитесь, пока есть свет».

рили. В одном своем стихотворении поэт употребил словосочетание: «синтаксис молнии»<sup>31</sup>. По определению молния не может иметь синтаксиса — нечто, что занимает долю мгновения, не может иметь синтаксиса, который требует пространства. И тем не менее поэт употребил это выражение: синтаксис молнии. Давайте на этом сегодня закончим. Спасибо.

31

*Syntaxe de l'éclair!**Ô pur langage de l'exil!*Saint-John Perse. *Exil* (1942).Цит. по: *Poètes français. XIX–XX siècles. Anthologie*. М.: Progrès, 1982. P. 481.