

Родионовская Александра Олеговна

ЛИТЕРАТУРА И ПОИСК ИСТИНЫ: ФИЛОСОФИЯ В РОМАНАХ МАРСЕЛЯ ПРУСТА

В статье рассмотрены произведения французского писателя Марселя Пруста с точки зрения их философского содержания. Автор опирается на таких философов, как Жиль Делёз и Мераб Мамардашвили, и на основании их исследований демонстрирует, что романы Пруста являются для него способом познания истины и себя самого. Также проводится аналогия между идеями Пруста и философией датского мыслителя Сёрена Кьеркегора. Его книга "Повторение", по мнению автора статьи, способна дать ключ к пониманию романов "В поисках утраченного времени".

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2015/4-2/39.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2015. № 4 (54): в 2-х ч. Ч. II. С. 148-152. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2015/4-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

HESYCHAST DISPUTES AND ANTIQUE PHILOSOPHY

Revko-Linardato Pavel Sergeevich, Ph. D. in Philosophy
Southern Federal University in Taganrog
pareli@mail.ru

The article considers Hesychast debates that took place in the Byzantine Empire in the XIV century as a discussion about the role and importance of antique philosophy used as a means of cognition. The polemics between Gregory Palamas and Barlaam of Calabria was largely focused on the problem of the reception of antique philosophy through the lenses of Pseudo-Dionysius. In the history of the Byzantine philosophy Hesychast disputes appear as one of the stages of opposition between the supporters and opponents of antique scholarship.

Key words and phrases: Hesychasm; Hesychast disputes; Gregory Palamas; Nicholas Cabasilas; Barlaam of Calabria; Pseudo-Dionysius Areopagite; antique philosophy.

УДК 130.123

Философские науки

В статье рассмотрены произведения французского писателя Марселя Пруста с точки зрения их философского содержания. Автор опирается на таких философов, как Жиль Делёз и Мераб Мамардашвили, и на основании их исследований демонстрирует, что романы Пруста являются для него способом познания истины и себя самого. Также проводится аналогия между идеями Пруста и философией датского мыслителя Сёрена Кьеркегора. Его книга «Повторение», по мнению автора статьи, способна дать ключ к пониманию романов «В поисках утраченного времени».

Ключевые слова и фразы: истина; внутренний акт; знак; интерпретация знака; произвольный знак; память; произвольная память; воспоминание; повторение.

Родионовская Александра Олеговна

Санкт-Петербургский государственный университет
sensus_communis@inbox.ru

ЛИТЕРАТУРА И ПОИСК ИСТИНЫ: ФИЛОСОФИЯ В РОМАНАХ МАРСЕЛЯ ПРУСТА

Свой разговор о Прусте нам бы хотелось начать с цитаты, и, взяв ее за отправную точку, попробовать понять, что же собой представляют романы этого автора. Пруст пишет: «Человек, от природы наделенный способностью чувствовать, но лишенный при этом воображения, все же мог бы писать восхитительные романы» [7, с. 274]. Именно к такого рода людям Пруст относит самого себя. Отсутствие воображения восполняется, по его мнению, чувственностью – той способностью, которой, как и многими другими, не наделены все в равной мере. Чувство – источник романов Пруста. Они, как поэзия, растут из сора, из запаха плесени¹, из далеко не всеми замечаемых деталей повседневной жизни: солнечных лучей, попадающих сквозь окно в комнату, оттенков неба и моря, цветов боярышника, всех тех звуков и запахов, что постоянно наполняют нашу жизнь и оттого уже не замечаются, становятся ее фоном. Но эти детали жизни, которые у другого автора так и остались бы лишь деталями его романа – составной частью описания комнаты, пейзажа, человека – и имели бы лишь качественное значение – давали бы портрет героя, рисовали бы местность, где происходят события, и заодно показывали бы мастерство и заключали в себе сам стиль автора, – эти детали у Пруста приобретают существенное значение. Все эти детали – не то, как он пишет, а то, о чем он пишет. Они и есть само событие произведения. Пруст пишет не только о действии, не только о жизненных перипетиях, но и о тех важных для него впечатлениях, что дарует ему мир каждую минуту. Подробное описание цветов боярышника – это описание не цветов, а того чувства, которое они вызывали в герое, а потому это описание самой его жизни. Ведь чувство, вызванное в нас цветком, может быть гораздо сильнее и значительнее для нас, чем многие события. Это чувство и есть сама жизнь. Именно в нем она воплощена, и без него она не существует.

Сам Пруст предупреждает читателя, что его метод – не описание деталей, а внимательное изучение того, что всегда остаётся непонятным при беглом рассмотрении. В «Обретенном времени» он замечает, что многие современники не понимали его произведений и говорили, что он слишком подробно, будто под микроскопом, исследует многие предметы. Например, Ортега-и-Гассет в эссе «Время, расстояние и форма в искусстве Пруста», вышедшем в 1922 году (год смерти Пруста), пишет, что поскольку Пруста интересовали, не внешние, а внутренние формы предметов, их внутренняя структура, спрятанная в самой глубине, в самом их существе, он «был вынужден подходить к вещам ненормально близко, ведь внутреннее строение можно рассмотреть только под микроскопом» [5]. Пруст дает ответ на это утверждение в романе «Обретенное время», который был опубликован только лишь в 1927 году, где он объясняет, что вовсе не под микроскопом

¹ Родионовская А. О., 2015

¹ В самый настоящий восторг приводит меня не какая-нибудь глубокая мысль, а всего лишь запах плесени [8, с. 80].

рассматривал истины, а наоборот, пользовался телескопом, чтобы разглядеть вещи вроде бы совсем крошечные, но казавшиеся мне таковыми потому лишь, что находились на слишком большом от меня расстоянии, в действительности же каждая из них была целым миром. Там, где я пытался отыскать общие законы, меня называли крохобором [7, с. 460]. Пруст действительно подходил к вещам, ненормально близко, но только совсем не так, как приближает микроскоп. Микроскоп делает еще крупнее то, что и так хорошо видно. Телескоп же приближает и делает видимым то, что без его помощи не видно вообще. Микроскоп делает маленькое большим, а телескоп – далекое близким. То же происходит и с методом Пруста. Его интересуют законы, тяготеющие над нашей жизнью и находящиеся, как звезды, на недостижимой высоте. Пруста, интересуют что-либо только в той мере, в какой за этим явлением стоит какой-то общий закон [4]. Закон и истину – вот что можно увидеть при помощи телескопа. Он позволяет увидеть общий принцип целого ряда вещей, который находится на расстоянии от нас расстоянии и оттого незаметен невооруженному глазу. Романы Пруста, как телескоп, позволяют читателю увидеть закон, находящийся высоко *над* вещами.

В поисках утраченного времени можно с полным правом назвать поисками истины. Делёз в своей работе, Марсель Пруст и знаки обращает наше внимание на то, что все чувства, которые Пруст с такой подробностью описывает, это чувства, связанные с осознанием истины. Не только в любви, но также и в природе и в искусстве речь идет не о наслаждении, но об истине. Или, если точнее, мы способны наслаждаться и радоваться, только когда переживаемые нами чувства соотносятся с приоткрыванием истины [1, с. 40]. Среди таких чувств находится, например, эстетическое чувство удовольствия, приносимое произведением искусства. В романе, *Под сенью девушек в цвету* Пруст пишет о музыке следующее: «Уверенный в том, что вещи, которые я слушаю..., выражают самые высокие истины, я всеми силами старался до них подняться; чтобы постичь их, я извлекал из себя, я вкладывал в них все лучшее, все самое глубокое, что таилось тогда во мне» [8, с. 278]. Важно здесь то, каким образом происходит для Пруста постижение произведений искусства. Он говорит, что сам, вкладывал в них все лучшее, все самое глубокое, что таилось в нем. Это значит, что не произведение наполняло его своим смыслом, а наоборот – чтобы постигнуть музыку, ему самому нужно было наполнить ее тем хорошим, что в нем хранилось – чувством, не зависящим от самой музыки. Чтобы понять музыку, он наделял ее своими качествами – потому что понять мы можем только то, что нам уже понятно, что нам близко, что для нас свое, родное. Мы понимаем и любим то произведение искусства, которое нам, по душе – то, которое наша душа наполнила собой в то время, пока оно наполняло собой наше эстетическое чувство, вызывая наслаждение.

В романе, *В сторону Сванов* Пруст рассказывает о своих двоюродных бабушках, которые, полагали, что детей следует окружать только такими произведениями, на которых лучше всего воспитывается хороший вкус и которые они будут продолжать ценить и по достижении зрелого возраста. 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 [6, с. 159]. Или же, в переводе Мамардашвили, «дать медленно вызреть в своей собственной душе эквиваленту этого качества» [4]. Эти эквивалентные способности (или качества) есть залог понимания, потому что истина не может родиться в уме человека только благодаря внешнему влиянию; ее нельзя просто взять и поместить кому-то в голову – она может быть ясна только в том случае, если исходит из собственного внутреннего переживания или опыта, если, говоря словами Мамардашвили, ее появлению предшествует внутренний акт [Там же]. Итак, истина, по мнению Пруста (будь то понимание произведения искусства, или событий собственной жизни) – это то, что осознаётся исключительно собственными силами человека, на основе внутреннего переживания. Но это переживание, или, говоря словами Мамардашвили, внутренний акт, может произойти только вследствие сильного внешнего воздействия – внешнего стимула, призывающего нас направиться на поиски истины, толкающего нас к размышлению. Произведение искусства само по себе не способно ни научить чему-то, ни привить хороший вкус; и то и другое – это дело внутреннего развития. Ничему не может нас научить и пример из жизни другого человека, и разумные увещания наших знакомых, знающих что-то, что нам неизвестно. Понимание никогда не приходит извне, оно возвращается внутри нас собственными силами. Внешнее же может лишь служить стимулом. Чтобы нам самим начать мыслить, чтобы начать выращивать в себе эквиваленты тех качеств, что позже смогут стать нам понятными в произведениях искусства, необходим внешний фактор.

По мнению Делёза, роль внешнего фактора, способного заронить зерно истины, играет знак – такой внешний знак, который появляется перед нами вне зависимости от нашего желания и который нам нужно расшифровать, чтобы добраться до истины. Знаками, например, являются те чувства, о которых говорилось выше. Поиском истины, согласно Делёзу, является интерпретация знака. Мы ищем истину только тогда, когда конкретная ситуация нас вынуждает это делать. «...» Всегда присутствует *насилие знака*, заставляющего нас отправиться на поиски. Истина не проявляется ни с помощью аналогий, ни с помощью доброй воли, она пробалтывается в *непроизвольных знаках* [1, с. 40]. Вслед за Прустом, утверждающим, что «идеи, оформленные чистым рассудком, обладают только логической истинностью, истинностью возможной, и их избрание произвольны» [7, с. 233-234], Делёз утверждает, что «вред философии как раз и состоит в том, что она предполагает в нас добрую волю к мышлению, влечение и естественную любовь к истине», тогда как на самом деле появлению истины никогда не предшествует добрая воля, истина – непременно результат *насилия мысли* [1, с. 40-41]. Он противопоставляет философии литературу, знаки которой произвольны, а потому более способны открывать нам истину. Здесь важно обратить внимание на различие *произвольного* и *непроизвольного*. В этом рассуждении Делёз делает акцент на том, что (будь то философия или литература)

в любом случае истина должна появляться в результате произвольного, то есть неожиданного, незапланированного, не обусловленного нашим желанием, импульса. Истины же, чистого рассудка он критикует за то, что их появлению предшествует волевое решение – попросту, желание найти истину. И акт *воли* делает такую истину произвольной, – значит, не обязательной, а лишь только вероятной, поскольку она не имеет своим истоком внешнее, действительность. Истина, истоком которой было одно лишь волевое усилие, не необходима, потому что была рождена не из реальности, каковой является знак. Одним желанием найти истину обойтись нельзя. Истина находится там, где ее приоткрывает знак.

Насилием знака Делёз называет тот внешний импульс, который вынуждает нас отправиться на поиск истины. Насилие его проявляется в том, что он не спрашивает на то нашего согласия. И в этом же заключается залог необходимости и достоверности той истины, которую он скрывает, – потому что знаки, которые с необходимостью заставляют нас их расшифровывать, с необходимостью и открывают истину, если мы приложим для этого достаточно усилий. В таком случае от нас, безусловно, требуется способность верно истолковывать знаки. Мы сталкиваемся с истиной только там, где сумеем истинно проинтерпретировать тот знак реальности, который со всей жестокостью, на какую способна необходимость, насильно вынуждает нас его расшифровывать.

Невозможно творить только с помощью волевых усилий, – продолжает Делёз, – в литературе это приводит нас лишь только к лишённым клейма необходимости истинам рассудка, относительно которых все еще остается впечатление, что они могли бы быть другими и по-другому высказаны» [Там же, с. 46-47]. Когда я мыслю произвольно, моя мысль остаётся лишь возможной: на ее месте могла бы быть другая мысль. Произвольная мысль – это мысль, основанная на одном лишь акте *воли* и оттого лишённая внешней, реальной необходимости, а потому она может быть какой угодно. Если писатель или философ хочет отвечать на вопросы реальности, то есть на вопросы о том мире, в котором он живет, его размышления должны быть ничем иным, как расшифровкой знаков реальности. Именно о таких истинных знаках реальности, по мнению Делёза, и пишет Пруст.

Всего Делёз выделяет четыре типа знаков, располагающихся иерархически по степени их способности открывать истину: 1) светские знаки (пустые, истоком которых является привычка определенного поведения в обществе); 2) знаки любви (лживые: те, что подает неверный возлюбленный); 3) чувственные знаки (материальные, представляющие собой жизненную силу, направленную на то, чтобы приготовить нас к искусству) [Там же, с. 92-93]. К чувственным знакам относится, например, вкус печенья мадлен); 4) знаки искусства (важнейшие, трансформирующие все другие).

Знаки искусства, согласно Делёзу, наиболее способны выразить истину, потому что из всех видов знаков только они нематериальны. Остальные знаки, материальны прежде всего по способу их излучения: они наполовину погружены в предмет [Там же, с. 65]. Искусство же независимо от предмета, это сфера чистого знака – метафор, образов, в общем, стиля. В этом состоит еще одна причина, по которой Делёз считает искусство более близким к истине, чем философские трактаты: оно имеет дело ни с чем иным, как со знаками, а по его мнению, развертываемое в знаке – глубже любых ясно выраженных значений [Там же, с. 55]. Интерпретация знака – это единственный путь к истине. Именно поэтому искусство, как сфера чистых знаков, дает нам самую лучшую возможность пройти этот путь.

И Делёз, и Мамардашвили, замечают, что для Пруста стиль (способ повествования) имеет не только качественное значение. Стиль для него – не просто красота слога, это прежде всего способ отобразить истину. В Обретенном времени Пруст пишет: «Истина появится лишь тогда, когда писатель, взяв два различных предмета, установит их связь <...> и заключит их в окружность изящного стиля» [7, с. 259]. Литература для Пруста – это духовный инструмент, она сама есть тот путь, по которому писатель подходит к истине. Смысл названия «В поисках утраченного времени» в том, что сам роман и есть поиск Пруста. Поэтому стиль для него – не эстетическая категория, а метод пути. Метафоры и другие литературные приемы – не украшения, а сущностная основа поиска. Метафора не украшение, но инструмент, необходимый для того, чтобы посредством стиля восстановить видение сущностей [2, с. 81]. Для того чтобы добраться до желаемой истины, писатель должен написать роман.

Одними из чувственных знаков, о которых говорит Делёз, являются воспоминания. Роман начинается с подробного описания такого рода знака – вкуса печенья мадлен, который разворачивает перед героем воспоминание детства. Все дальнейшее повествование как бы вырастает из этого знака, является его расшифровкой. Герой чувствует не просто вкус печенья, а целую палитру знакомых ощущений, которые не оставляют ему иного выбора, кроме как отправиться на поиски связанных с ними воспоминаний.

Роман Пруста – это роман-воспоминание. Не нужно понимать это так, будто бы автор предается ностальгии и тоске об ушедшей юности. Задача его поисков совсем иная. Ведь хотя они и направлены в прошлое – к тому, что хранится в памяти, – тем не менее, результат воспоминаний имеет значение для настоящего и будущего. Воспоминания, как и другие чувственные знаки, имеют своей целью приоткрытие истины. Произведение Пруста обращено не в прошлое, к открытиям памяти, но в будущее, к достижениям обучения [1, с. 51]. Цель Пруста – некое новое знание о самом себе, самообразование. Поэтому его роман-воспоминание – это также и роман-воспитание. Это роман о формировании, взрослении личности. Пруст обращается в прошлое для того, чтобы собрать, воспроизвести и осмыслить это прошлое, в котором кроется истина настоящего, истина его самого. Роман Пруста строится как воспоминание, он растет из настоящего момента, из мимолетного ощущения, такого, как вкус печенья мадлен, но он становится также и романом-воспитанием, потому что через эту память писатель и герой узнает истину и обретает себя самого. Найти потерянное время – значит прожить свою жизнь в воспоминании так, чтобы обрести ее снова, но уже не эмпирически – мимолетно, ограничиваясь лишь удовольствием – а сущностно, в ее основе (ведь, как уже говорилось выше, Пруста в чувствах интересует не удовольствие, а истина).

Память, которая играет главную роль в воспоминаниях Пруста, Делёз называет произвольной. Как и в случае с другими знаками, это такая память, которая была вызвана не актом воли, а непосредственно – внезапно, озарением. К таким воспоминаниям относится уже упомянутый вкус печенья мадлен, а также три сильнейших ощущения, потрясших героя в «Обретенном времени»: неровная брусчатка мостовой, возродившая в памяти Венецию; стук ложечки о тарелку, напомнивший «стук молотка дорожного рабочего, который исправлял что-то в колесе поезда» [7, с. 231]; и накрахмаленная салфетка, точно такая же, какой герой вытирал рот в первый свой приезд в Бальбек. Все эти четыре ощущения – не просто воспоминания. Они действительно на мгновение переносят героя в прошлое. И этого мгновения достаточно, чтобы Пруст задался вопросом, почему эти «образы <...> подарили мне <...> радость уверенности, которой <...> оказалось достаточно, чтобы *смерть сделалась мне безразличной?*» [Там же, с. 230] (*курсив автора – А. Р.*).

Каждое из этих четырех воспоминаний можно назвать воспоминанием-повторением – таким повторением, о котором Керкегор писал, что в нем заключена вся красота жизни [3, с. 22]. На наш взгляд, работа Керкегора «Повторение» в некотором смысле очень созвучна главной теме «Поисков». Поэтому нам бы хотелось прояснить смысл прустовского «повторения» через «повторение» Керкегора.

Керкегор критикует воспоминание само по себе, как ностальгическую мечтательность, к которой склонны меланхолики и романтики. Он сравнивает воспоминание со старой одеждой, которая уже не в пору, и с красивой зрелой женщиной, «время которой уже прошло» [Там же, с. 21]. Но в случае с Прустом, мы имеем дело с другим воспоминанием, скорее более близким к керкегоровской категории «повторение». Ведь Пруст не цепляется за ушедшее, стараясь как бы надеть на себя то, из чего он давно уже вырос. Он пытается разобраться в природе того ощущения, которое является не простым воспоминанием, но в точности повторяет какой-то момент из прошлого.

Воспоминание-повторение состоит как бы из двух слоёв. Первый – это собственно повторение – эмпирическое восприятие какого-то уже пережитого в прошлом момента так, будто бы он переживается снова. «Мне <...> почудилось, будто слуга сейчас распахнул окно на пляж, и мне только и оставалось, что выйти из дому и пойти прогуляться вдоль плотины во время прилива; салфетка, которую я взял, чтобы вытереть губы, была точь-в-точь такой же накрахмаленной и жесткой, как и та, которой я с таким трудом пытался вытереться, стоя у окна, в первый день после моего приезда в Бальбек, и теперь, в этой библиотеке особняка Германтов, она <...> развернула передо мной оперенье океана, зеленого и синего, как павлиний хвост» [7, с. 220-221]. Второй же слой – это чувство, ставшее следствием первого, чувство более глубокое и более длительное – это чувство бесконечности. «В то самое мгновение, когда глоток чаю с крошками пирожного коснулся моего неба, я вздрогнул, пораженный необыкновенностью происходящего во мне. Сладостное ощущение широкой волной разлилось по мне, казалось, без всякой причины. Оно тотчас же *наполнило меня равнодушием к превратностям жизни, сделало безобидными ее невзгоды, прозрачной ее скоротечность. <...> Я перестал чувствовать себя посредственным, случайным, смертным*» [6, с. 47] (*курсив автора – А. Р.*).

Парадоксальным образом мимолетное возвращение в далекий весьма короткий временной промежуток одаривает героя абсолютным ощущением вечности и собственного бессмертия. «Смерть сделалась мне безразличной», пишет Пруст в «Обретенном времени» [7, с. 230]. И это, безусловно, иррациональное, ничем не объяснимое чувство имеет для Пруста колоссальное значение – не случайно он именно с него начинает и им же заканчивает свой многотомный роман. Ведь если за всеми испытываемыми ощущениями Пруст отыскивает истину, то именно в этом чувстве бесконечности кроется истина, самая для него важная и глубокая. Но о ней будет сказано чуть позже.

Теперь же обратимся снова к Керкегору и отметим два важных момента в его «диалектике повторения». Во-первых, Керкегор пишет, что «именно то обстоятельство, что это уже было, придает повторению новизну». И во-вторых, «без категорий воспоминания и повторения вся жизнь распадается, превращается в пустую бессодержательную игрушку» [3, с. 48].

Первое утверждение становится яснее, если под повторением здесь понимать обновление – то есть восстановление прошлого состояния. Новое – это то, что возобновилось. А возобновить – значит повторить то, что уже было, возвратиться к старому состоянию. «Возобновление» значит «вновь новый». Новое для Пруста, никогда не испытанное им прежде ощущение, оказалось повторением ощущения старого, но новизна его выразилась еще и в том, что оно сделало самого героя Пруста будто бы вновь юным. Повторив для него давно минувшее событие, оно на мгновение сделало его самого моложе. Он обновился через это повторение. И чувство этого обновления было настолько сильно, что возвысилось до чувства вечности. И хотя бы не на долгий промежуток времени сделало его новым человеком – тем, который не боится уже ни превратностей жизни, ни ее скоротечности. На это также обращает внимание и Делёз: «Произвольная память одаривает нас вечностью, но так, что у нас нет ни сил, чтобы вынести ее более одного мгновения, ни средства, чтобы раскрыть ее природу. Она дает нам, скорее, лишь мгновенный образ вечности» [1, с. 91].

Произвольное воспоминание-повторение играет для Пруста важнейшую роль, так как именно из него, как из основания, проистекают все остальные воспоминания, которые заключают в себе размышления и анализ прошлых событий, и могут привести к каким-то положительным и важным выводам. Воспоминание-повторение, или, как называет его Делёз, произвольная память, есть тот самый внешний толчок к мышлению, тот внешний знак, который нужно расшифровать. Произвольная память, основанная на этом знаке, также важна и нужна – она есть интерпретация знака, именно она является тем, что Мамардашвили называет «трудом жизни», который расширяет «пространство истины». Сама реальность дает нам этот знак, и нужно потрудиться, чтобы что-то за ним увидеть. Произвольное воспоминание – это знак, который

Пруст расшифровывает с помощью своего романа. Поэтому можно сказать, используя слова самого Пруста, что его роман продиктовала ему сама реальность [7, с. 246].

Пространство истины, – говорит Мамардашвили, – 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 [4]. Пережитое Прустом воспоминание длилось мгновение, и чтобы вывести из него его смысл, нужно еще потрудиться. Иными словами, если не расшифровать полученный от произвольной памяти знак, то повторение можно считать не свершившимся – ведь его значение не было понято. И в таком случае мы не узнаем истины, и реальность, открытая перед нами знаком, останется непонятой, по-прежнему состоящей из множества отдельных событий, связь которых не была замечена. Нечто подобное и утверждает Керкегор, говоря, что, без категорий воспоминания и повторения вся жизнь распадается, превращается в пустую бессодержательную игрушку. Жизнь без повторения бессвязна, она была бы чередой отдельных моментов. Жизнь без повторения не имела бы закономерности, как музыкальное произведение, не связанное единой тональностью, было бы негармоничным набором сменяющих друг друга звуков. Человек, желающий быть целым, может сделаться таковым только через повторение – в случае с Прустом, это повторение жизни в воспоминании.

Воспоминание возвращает героя как бы снова к самому себе. Главный вывод, который делает Пруст из испытанных им воспоминаний-повторений – истина, ими открытая, заключается в том, что утраченное время можно найти только в себе самом. Не на площади Святого Марка, и не во время второго своего путешествия в Бальбек, и не тогда, когда я вернусь в Тансонвиль..., обрету я Утраченное время. <...> Единственным способом насладиться ими [прежними впечатлениями] всецело было попытаться полностью осознать их там, где они находились, то есть во мне самом, высветить их до самой глубины [7, с. 242-243]. Только заглянув в самого себя, можно найти утраченное время, повторить его и сделаться собой, ведь я – это то, что меня создало. Я не существует вне той реальности – и внешней, и внутренней – которая меня создает. Чтобы оставаться собой нужно помнить и повторять – помнить себя прежним и повторять в воспоминании свой пережитый опыт – но уже таким образом, чтобы этот опыт делался предельно ясным. Человек, осуществивший эту задачу, обретает целостность и истину своей жизни, а значит и себя самого. Эту задачу повторения выполняют романы Пруста, которые были главным трудом его жизни – тем трудом, с помощью которого он, расширил пространство истины».

Поиски утраченного времени – это поиски целостности жизни, ее связности, ее смысла – ведь смысл может быть виден только в целом. Роман Пруста – это роман-повторение, в котором он как бы заново переживает свою жизнь так, чтобы извлечь из этого опыта истину. И сделать это можно именно с помощью романа, поскольку истина появится лишь тогда, когда писатель, взяв два различных предмета, установит их связь <...> и заключит их в окружность изящного стиля [Там же, с. 259]. Литература есть тот инструмент, с помощью которого налаживается связь всех воспоминаний. Стиль для писателя, – говорит Пруст, – точно так же, как и краски для художника, – это вопрос не техники, но видения [Там же, с. 267]. Литература, как телескоп, делает видимым невидимое, далекое – близким, поскольку способна связать воедино далеко отстоящие друг от друга вещи и тем самым объяснить смысл пережитых ощущений. На этом основании Пруст и делает своё известное утверждение о том, что истинная жизнь, наконец-то найденная и проясненная, то есть единственная жизнь, прожитая в полной мере, – это литература» [Там же], потому что только она дает необходимый целостный образ жизни, единственно в котором можно увидеть истину.

Список литературы

1. Делёз Ж. Марсель Пруст и знаки. СПб.: Алетейя, 1999. 186 с.
2. Женегт Ж. Фигуры: в 2-х т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 1. 472 с.
3. Керкегор С. Повторение. М.: Лабиринт, 2008. 208 с.
4. Мамардашвили М. Психологическая топология пути [Электронный ресурс]. URL: <http://yanko.lib.ru/books/philosoph/mamardashvili-topology.htm> (дата обращения: 22.01.2015).
5. Ортега-и-Гассет Х. Время, расстояние и форма в искусстве Пруста [Электронный ресурс]. URL: http://www.lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega09.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 22.01.2015).
6. Пруст М. В сторону Свана. СПб.: Советский писатель, 1992. 480 с.
7. Пруст М. Обретенное время. СПб.: Амфора, 2007. 480 с.
8. Пруст М. Под сенью девушек в цвету. М.: Художественная литература, 1976. 555 с.

LITERATURE AND SEARCH FOR TRUTH: PHILOSOPHY IN NOVELS OF MARCEL PROUST

Rodionovskaya Aleksandra Olegovna

Saint Petersburg State University

sensus_communis@inbox.ru

The article considers the works of the French writer Marcel Proust in terms of their philosophical content. The author relies on such philosophers as Gilles Deleuze and Merab Mamardashvili, and taking into account their researches shows that Proust's novels are the way of the cognition of truth and himself for him. Analogy between Proust's ideas and the philosophy of the Danish thinker Søren Kierkegaard is also drawn. According to the author of the paper his book "Repetition" can give clues to the understanding of the novel "In Search of Lost Time".

Key words and phrases: truth; internal act; sign; interpretation of sign; involuntary sign; memory; involuntary memory; recollection; repetition.