

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФЕНОМЕНОЛОГИЯ М. ПРУСТА

Владимир Николаевич Железняк
 профессор кафедры истории философии
 Пермский государственный университет
 614990, Пермь, ул.Букирева, 15. shlezo@newmail.ru

Идея статьи – толкование художественного метода М.Пруста как феноменологии *sui generis*. Особую ценность в этом отношении имеют прямые декларации Пруста, содержащие формулировки основных принципов его поэтики (прежде всего в «Обретенном времени»). Своеобразное теоретизирование писателя относительно эпистемологических и эстетических основ его метода вполне сопоставимо с академической феноменологией Э.Гуссерля. Тем не менее, автор статьи тщательно избегает прямых экстраполяций философских концептов на установки художественного метода.

Ключевые слова: структурный анамнесис; закон художественной ассоциации; стиль, сущность; идея; впечатление; феноменальная граница.

1. Метод исследования. Прежде всего мы должны выбрать репрезентативные фрагменты. Мотивы выбора материала для феноменологической дешифровки остаются за границами этой небольшой работы. Скажем только, что есть смысл использовать «логически» последний текст Пруста – «Обретенное время», в котором содержится прямая манифестация своеобразной феноменологии, лежащей в основе художественного видения писателя. В этом романе, в свою очередь, мы выбираем небольшое число обладающих теоретической значимостью положений, выходящих за границы собственно художественного текста и прямо определяющих способ фиксации жизненных явлений.

Далее мы тщательно редуцируем наши знания по философской феноменологии (Гуссерля), а также какие-либо из ее альтернатив (например, фундаментальной онтологии Хайдеггера). Мы не должны интерпретировать метод Пруста в свете какого-либо философского концепта (таких интерпретаций более чем достаточно, например: [Делез 1999] – работа, которая вполне может служить прекрасным введением в постструктуралистскую проблематику). Нас интересует феноменология, имплицитно содержащаяся в способе восприятия мира, в поэтике художественного текста, в «жизни сознания» этого художника. Мы исходим из предварительной установки (для нас естественной), что феноменология Пруста – выше феноменологии Гуссерля именно потому, что она художественная. Художественный опыт первичен по отношению к феноменологическим или экзистенциальным доктринам, поскольку он непосредственно и есть – феномен (или экзи-

стенция). Наша задача – структурировать то, что содержится в жизненном и художественном опыте Пруста, в оригинальный концепт.

Однако необходимо пойти еще дальше и превратить наше интерпретирующее (читающее «Chiffreschrift» романа Пруста) сознание в продукт полного феноменологического *epoche*. Для этого мало тотальной и жесткой нейтрализации сознания. Введенное в *epoche* сознание исследователя должно воспроизвести реальные феномены, стоящие за текстом Пруста. Вот их-то мы и должны зафиксировать. Зафиксировать, маркировать, определить. Никакого «истолкования в свете...» быть не должно. Нас интересует феноменология Пруста, а не иллюстрация к какой-либо философской доктрине. Мы должны позволить миру, явленному художественному взору Пруста, открыться и нам [см. также: Мамардашвили 1997; Подорога 1995: 272–281].

2. Восемь положений (роман Пруста цитируется по изданию [Пруст 1999] с указанием страниц в круглых скобках).

1) «... перед лицом произведения искусства мы не свободны...» (с.179)

2) «То, что мы называем реальностью, есть определенная связь между ощущениями и воспоминаниями...» (с.167)

3) «...всякое впечатление удвоено, заключено отчасти в самом предмете, а также в той части, которая единственно доступна нашему разумению, продолжено в нас самих...» (с.189)

4) «...величие настоящего искусства подразумевает обретение, воссоздание и познание ре-

альности, – далекой от той, в которой мы живем...» (с.192)

5) «Работа художника, то есть попытка провидеть за материей, опытом, словами нечто иное... Только оно [это запутанное искусство] выявляет в других и показывает себе самому личную жизнь, не поддающуюся „наблюдению“, видимые проявления которой подлежат переводу, зачастую и прочтению наоборот, трудоемкой расшифровке» (с.193).

6) «...чувства подобны негативам, они кажутся черными, пока мы не поднесем их к лампе, то есть их следует смотреть наизнанку...» (с.193)

7) «...настоящие книги должны быть порождением вовсе не света дня и болтовни, но темноты и умолчания...» (с.195)

8) «Настоящая жизнь, в конце концов открытая и проясненная, следовательно, единственно реально прожитая жизнь – это литература» (с.192).

3. *Вспомнить вещь, которую видишь.* Следует допустить существование особого рода реальности, законом которой является искусство. Искусство принадлежит реальности, не зависящей ни от художника, создающего произведение искусства, ни от «простого человека». Это немаловажное обстоятельство открывается нам в опыте искусства и связанном с ним опыте жизни. Нам открывается, что мы не свободны от реальности, коль скоро она нам дана; мы не свободны от того, чтобы мир, доступ к которому мы открыли, явил себя нам; мы не свободны от того, что являет себя нам в искусстве и с чем нам теперь суждено встретиться.

Искусство является инструментом и медиумом открытия скрытой реальности, встреча с которой сделает возможной нашу настоящую жизнь. Разумеется, есть и всегда будет другая реальность, которую мы до этого момента считали «настоящей» и единственной и которая совершенно отлична от реальности искусства и того, что явлено в ней. Отличие это столь разительно, что встречу с подлинной реальностью мы воспринимаем как откровение и счастье.

В опыте искусства нам явлен мир, наполненный бесчисленными вещами. Опыт искусства присутствует в опыте жизни и слит с ним. Как же нам надлежит воспринимать вещь, чтобы новая реальность и искусство, как ее закон, открылись нам? Вещь – повод, чтобы мы *вспомнили* ее, точнее – все то, что связано с ней в нашей жизни. Мы в буквальном смысле должны вспомнить вещь: что это, собственно говоря, такое (наше «естественное» знание «обычных» вещей должно быть блокировано, «выключено»; аналогия с излечением от некой амнезии относительно данной

вещи вполне уместна). Искусство – средство радикального *анамнесиса* по отношению к окружающему миру. Вспомнить вещь – значит актуализировать весь бесчисленный калейдоскоп смыслов, превращающих ее в знак и символ. Новая реальность есть мир, актуализирующий мое прошлое и располагающий его в объективно заданном настоящем. Нас переполняет счастье, когда мы действительно узнали (вспомнили) вещь. Радость вызвана замыканием двух токов: вещь явлена нашему сознанию, а наше сознание во всей глубине своего бессознательного открылось (явило себя) вещи.

Дело усугубляется, однако, тем, что в реальных условиях данным наших чувств приписываются посторонние значения; с течением времени мы привыкаем к этому подставному опыту и начинаем принимать его за подлинную реальность (а многие из нас, возможно, так никогда и не сталкивались с «подлинным воспоминанием» о мире). Таковы проекции на феноменальный слой опыта морализаторских, политиканских, идеологических «принципов» и «концепций» (например концепции «реалистического искусства»). Не лишне заметить, что воспоминание о сущем может быть блокировано простыми обыденными предубеждениями, понятиями «трезвого рассудка», аффектами, всем множеством проявлений дурной субъективности. Сущее можно только «вспомнить» (вывести из забвения, «означить», развернуть в смысловую глубину); если предписать вещи внешнее значение, ее явление нам в качестве сущего просто не состоится. Вспомнить вещь можно, поэтому, в полнейшей тишине (то есть вне обыденной или интеллектуальной болтовни). Тишина – категорическое условие воспоминания и узнавания налично данной вещи, и совершенно очевидно, что эти акты сознания разыгрываются в доречевой сфере, делая возможным действительно содержательное высказывание. Получается, что исток литературы – за пределами языка, в чистой явленности мира нам, а нас миру: «Настоящее искусство не нуждается в прокламациях, оно совершается в тишине» (с.179). Как же тогда объяснить заявление, что сигналом присутствия подлинной литературы является качество языка («стиль»)? «Изысканный стиль» заставляет язык доветь себе, а не манифестировать какую-либо «эстетику». Такой язык знает только одну цель: выражение той самодовлеющей реальности, которую писатель знает еще до начала письма, ведь и письмо, и будущее произведение, и сам язык коренятся в этой реальности в качестве ее скрытых возможностей – возможностей, предстоящих нам и открывающихся нам совершенно объективно, ибо мы несвободны от скрытого в них призыва [Деррида 2000: 140].

«Красота образа», в котором заключен жест призыва, должна претендовать на полную объективность, то есть – феноменологическую нейтральность.

Последнее возможно, если впечатление проведено «через все его последовательные состояния», благодаря чему оно оказывается зафиксированным и выраженным. Эти его «последовательные состояния» суть: 1) простая данность вещи, голая фактичность ее присутствия (стук ложки о тарелку, жесткость накрахмаленной салфетки, вкус кофе с молоком); зафиксированные в сознании «впечатления» не столь тривиальны, как может показаться, поскольку благодаря им тема повествования со всем привносимым в нее социумом внешним многообразием и субъективностью навязчивой «психологии» *нейтрализуется*, уступая место сущему, лежащему за пределами сознания, куда выносятся из его глубины и все воспоминания о вещи; 2) простая данность вещи служит знаком для разворота сознания в прошлое, в свою глубину, во «внутреннюю реальность»; 3) однако речь идет не о воспоминании воспоминаний (что было бы наивно и тривиально), а о воспоминании вещей и мира – их сущностей, живущих за пределами времени, речь идет о бытии смыслов, то есть глубина сознания опрокидывается по ту сторону явления, превращаясь в перспективу видения новой реальности; 4) в итоге такой фиксации происходит выражение исходных впечатлений в содержании образа: чистая предметность восприятия растворилась в глубине воспоминаний, а «внутренняя» и тем не менее от нас не зависящая реальность – в глубине явления.

В самом деле, как стук ложки о тарелку может дать больше, чем все гуманитарные и метафизические теории? Дело в том, что искусство имеет особый глубинный пласт, параллельный или противостоящий содержательному тематизму отражаемой им жизни (герой, его биография, социальная среда, исторические события, сонм теорий и суждений, произведения искусства в социальном контексте, характеры, портреты, пейзажи). В тишине и безмолвии искусство открывает знаки другого – не тематизированного – мира, лежащего по ту сторону санкционированной социумом и психологией реальности. Из жесткости накрахмаленной салфетки нельзя вывести «сущность» гомосексуальности или дела Дрейфуса по той простой причине, что между этими «вещами» нет никакой связи. Тематика повествования вполне могла быть другой, вместо гомосексуальности и дела Дрейфуса – клонирование человека и арабский терроризм; прорыв к той подлинной реальности, в которой, как ее закон, укоренено искусство, будет всегда одним и

тем же: *проблеск вневременной сущности за пределами всякой злобы дня*. Это последнее может присутствовать в произведении или нет, – именно настолько оно и будет искусством, являющим нам образчик высококачественного языка (если говорить об искусстве языка и письма). *Художественный анамнесис* осуществлялся всегда, можно говорить лишь о степени и мере воспоминания о сущем.

Мы смотрим на книгу, которую только что взяли в руки, но не содержание романа и не автор, а все то, что было связано с этой книгой в нашей жизни, волнует нас; важными при этом могут оказаться: обложка, ее цвет или фактура, имя, упомянутое в названии, хозяин библиотеки... все дело в том, какую цепь воспоминаний пробудит в нас вещь (книга, ставшая знаком личного бытия). Суть дела в наслаивающихся один на другой смыслах, ибо все «воспоминания» и ассоциации – это все-таки смысловые горизонты книги, которую мы держим в руках и которая сама по себе, вне ее содержания, является многослойным знаком. Показателен замысел библиотеки, состоящей из книг-воспоминаний, книг-ассоциаций, книг-знаков, – библиотеки, в которой, кроме книг, обитали бы и мы сами (разве не такими становятся рано или поздно наши библиотеки?).

Здесь мы сталкиваемся с более широкой версией метода художественного анамнесиса. Вещи несут на себе множество смысловых слоев, в коих закодирована наша прошлая жизнь и возможность осуществления ее в настоящем и будущем (реально сущие вещи, противостоящие «веществу» сознания, гарантируют его присутствие в реальности). Наше подлинное «Я» опосредовано смысловой глубиной вещей, ибо сущность его собственного прошлого (его собственная смысловая глубина) «таится в вещах». Вещи окружены смысловой аурой, управляющей прошлым и будущим нашего сознания, они, таким образом, несут на себе обращенное к миру содержание нашего Я и, с другой стороны, — суть явление мира нашему Я; в этой феноменальной зоне разворачивается наш жизненный мир. Сущность, рождаемая из сплава прошлого опыта о вещи и ее настоящего наличного бытия, «отчасти субъективна» и в этой части сообщаемая, отчасти объективна (и даже материально-вещественна) и потому несообщаемая (принадлежит обратной, скрытой стороне феномена). «Мое сегодняшнее „я” – это заброшенная каменоломня...» (с.183). И оно обречено оставаться таковой, пока явленный ему предмет (например, книга) не оживит этот мертвый склад прошедшего, предоставив в его распоряжение свою плоть, нуждающуюся в раскрытии дремлющей в ней сущности; здесь, таким

образом, происходит встреча двух пределов, актуализирующих друг друга.

4. Два предела. Итак, есть переживаемое нами наличное мгновение времени; оно наполнено одновременно массивом ощущений, в котором явлено нам наше здесь-бытие, и воспоминаниями, но отнюдь не произвольными и случайными, так как руководит явлением прошлого (то есть явлением нас самих актуальному сознанию) открывшийся в данной ситуации мир; между тем и другим явлением существует уникальная неповторимая связь (в этой связи – центральный нерв сознания, ибо здесь ему явлен мир, а оно – миру). Художник обязан а) найти эту связь во всей ее неповторимости и фактичности, б) связать – зафиксировать, выразить, осмыслить, оценить – два предела нашего фундаментального опыта, с) и сделать это «одной фразой» (ибо речь здесь идет о микроуровне глубоко дифференцированного художественного сознания). Метод, противоположный описанному, – кинематографическая демонстрация вещей, вводимых в поле зрения по одному, так чтобы образовался уходящий в бесконечность ряд, пытающийся вместить наличную ситуацию времени и места. Такой метод неадекватен, так как фиксирует лишь один предел опыта – внешний, и к тому же линейно, а не в структурной связи. Художник же должен установить связь между двумя вещами: вещью, данной в ощущении, и вещью вспомнутой. Открытая связь между гилетической материей наличного феномена и чисто смысловой его ипостасью схватывается художником с помощью «изящного стиля» (искусственно-искусной себедовлеющей формы). При этом действует следующая закономерность: ощущение противодействует произвольному полету ассоциаций, а цепочка воспоминания, наоборот, проецирует в фактическую наличность предмета множество смысловых перспектив. Такова предварительная разработка художественного опыта (и полноценного жизненного опыта как такового).

Следующей стадией будет переход к сущности. Итак, есть два предмета (в самом простом случае), они имеют аналоги во втором пределе – пределе воспоминаний. Ставится задача найти их общую сущность, но не так, как в науке, а как в жизни. В жизни комбрейский полдень связан с шумом его колоколов через особый механизм и особый закон – закон художественной ассоциации. Комбрейский полдень вспоминает о звоне колоколов, а колокола – о полдне. Полдень может «вспомнить» о колоколах только через воспоминание героя (художника). Однако существует ли данная связь исключительно в сознании (памяти) героя? Ни в коем случае. Структура на-

личных феноменов сознания, не зависящих от самого сознания (ощущений, восприятий), и феноменов бессознательного, актуализированных здесь-бытием сознания (то, что мы вспомнили по данному поводу), образует связь, не отличающуюся принципиально от простой схемы анамнесиса, верной для одной вещи и ее «сущности». Есть одновременно данные два предмета. Они активизируют ассоциацию двух «воспоминаний». Вспомнутая связь, привязанная к налично данной и, может быть, еще не мотивированной связи предметов, переходит в актуальное настоящее, а данные предметы – в прошлое воспоминаний. В результате время исчезает, как бы аннигилируясь во встречном движении двух феноменальных горизонтов, – то, что при этом открывается, и есть общая «сущность» обеих вещей. Таким образом, художник (равно как и любой профан) вспоминает не только вещь, но и ее связи с другими вещами. Назовем это *структурным анамнесисом*.

Когда художник видит тень облака на воде и это вызывает в нем восторг, то, чтобы объяснить его, он должен вспомнить этот феномен (мост, реку, облако); в результате «тень облака на воде» становится знаком идеи (сущности), стоящей «за» всей пережитой таким образом ситуацией. Такое *означение* вещей и есть их феноменологическая расшифровка. Когда вещи превращаются в знаки – действительность превращается в литературу, идея-сущность оказывается уже *записанной* в наличных вещах: «Долг и задача писателя суть долг и задача переводчика» (с.188). Ключевым моментом этого процесса является прямая связь с исходным впечатлением. Наше сознание наполнено «психологией»: внутренняя речь самолюбия, уводящая нас от непреложной и потому часто болезненной реальности, наша напускная безучастность по отношению к наличной фактичности переживаемой ситуации, наши «дорогие иллюзии», порожденные нарциссизмом внутренней жизни. Все это искривляет прямую, символизирующую связь нашего «Я» с материей наличного впечатления (с феноменальной гранью действительности). Однако *спрямление* связи, исходящей из впечатления и организующей все наличное состояние сознания, является императивной нормой, ибо в противном случае вместо движения к *сущностям* мы получим вульгарное психологическое самокопание. Воспринимая мир согласно методу Пруста и, соответственно, расшифровывая его прозу, мы должны видеть эту интенциональную прямую, а если она искривлена, прилагать усилия к ее выпрямлению. Вопреки распространенному предрассудку, держаться нужно не «психологии», а мира, являющегося сознанию, дабы оно совершило над

ним две последовательных операции: закодировало в знаки и расшифровало скрытые в них «сущности».

Мы склонны игнорировать «впечатление как таковое» (царапину, оставшуюся от взгляда, брошенного на боярышник), чтобы немедленно подменить его движением общих ценностей, понятий, мнений, оценок и чувств. В стремительном бегстве от жизни мы осуществляем дело познания (в том числе и «самих себя», своей «психологии»); мы становимся экзальтированнее самих художников и мудрее великих мыслителей, изолируя себя от того, что вдохновляло их на поиски «сущностей».

5. «Тяжкий путь в глубину». Талант – это инстинкт (или, если угодно, юмовская привычка), инстинкт реальности, бытия и жизни; он ведет нас, а не мы его. Сущность вещей входит в нас «среди тишины, объявшей весь мир». К сквозным, фундаментальным темам нас влекут не инстинкты, а идеологические мифы и жесткая логика дискурса. Художественный инстинкт, составляющий, может быть, главный нерв жизни, ведет нас к мелочам, из коих мы извлекаем бытие. Причем, оставляет след на «письме» и возобновляется в каждом прочтении только форма процесса, его содержание нельзя зафиксировать никакими ссылками на хранимые в памяти «сокровища», ибо оно за пределами времени как такового (как и полагается «сущности» или идее).

Само по себе воспоминание не играет никакой роли, поскольку оно оторвано от реально пережитого; воспоминание можно хранить, а то, что в нем пережито – забыть. Память может безнадежно увести нас от реальности, погрузив в мир безвыходной лжи. Наша игнорирующая действительность «психология», а также все наше теоретическое и идеологическое функционирование становятся *герметичными* по отношению к жизни, доступ которой к нашему действующему сознанию перекрыт. Герметичным остается опыт любого человека, нехудожника, ибо, строго говоря, только искусство или приведенное в действие эстетическое отношение могут прояснить его. Искусство и сам способ художественного видения опираются на уже присутствующий в изначальном феномене здесь-бытия стиль. Это – стиль-откровение, существенно отличающийся от «изящного стиля». Инстинктивная связь бытия и сознания, обуславливающая явление-присутствие сущего в нашем восприятии и нашем переживании, знает размерность интенсивных величин. Бытие и жизнь приливают в напоре наших чувств, их интенсивность определяет интонационную экспрессию всех видов выражения

(впечатления, чувства, свободной музыкальной или поэтической интонации, образа, слова, мелодии, краски etc.). Такой изначальный, коренной «стиль» есть стиль нашей жизни, нашего бытия, он определяет доступность и открытость нам единой для всех жизни, обычно заваленной «бессмысленными общими местами». Такой стиль – пластика нашего сознания и выражения, резонирующих в такт самому бытию.

В этом пункте развитие метода художественной феноменологии переходит на интересующие рельсы. Художественно-феноменологический анамнесис, редукция впечатления к его ассоциативной матрице и обратное прямое сведение к гилетическому содержанию впечатления или ощущения, – могут циклически, сериями осуществляться в рамках одного индивидуально-видения (одного жизненного мира). Но когда мы переходим к «вневременным эссенциям» и «универсальному духу», этого оказывается мало. И просто человек, и художник должны в этом случае обратиться к опыту искусства.

Благодаря искусству мы не просто узнаем о жизненном мире другого, мы входим в него, в результате чего происходит интерференция жизненных миров отдельных людей (художников и нехудожников), так что в конечном счете вырисовывается общий сущностный горизонт открытого в искусстве мира. Индивидуальное видение извлекает бытие из деталей – интересующее целое видение позволяет открыть универсальный дух. Здесь нет и не может быть механического присоединения к интересующему целому; мы изначально находимся в коллективном жизненном мире, несем его с собой и привносим в каждый элемент нашей жизнедеятельности. В известном смысле мы выходим здесь к грани мирового феномена, «по ту сторону явления». Теперь герой может выйти за пределы любви к Жильберте или Альбертине – и увидеть «сущность» любви, не связанную с существом, ее вызвавшим; мы можем также увидеть Венецию, не связанную с тем или иным каналом или зданием; мы можем увидеть и постичь Комбре «по ту сторону» берега реки или витража собора. И в то же время «универсальный дух» обретает смысл и живет только в процессе *погружения в глубину*. Если его горизонт расположен по ту сторону явлений, то только в том смысле, что вся толща явленного есть предпосылка и условие открытия этого горизонта. В любви к Жильберте или Альбертине открывается нечто находящееся по ту сторону наших страданий, но при этом совершенно неотделимое от них как от своей предпосылки и жизненного условия. Не может быть явления без того, что в нем явлено. Универсальная сущность любви была явлена герою в двух

грандиозных жизненных погружениях под названиями «Жильберта» и «Альбертина». В противном случае она представляла бы собой бесплодную и бесполезную спекулятивную игру, фальсификация которой – одна из основных художественно-практических и теоретических миссий метода Пруста.

Завершающей инстанцией художественно-феноменологического метода Пруста является то, что он называет *ум* (может опознаваться как локковский, феноменально данный ум – явление, открытое с «другой», трансцендентальной, стороны опыта). «Ум» в текстах Пруста представляет собой *дискурсивный генератор*, создающий логически оформленные обобщения, чаще всего в виде своеобразных сентенций, утешений, рассуждений по поводу, «мудрых» итогов пережитого. Инстанция «ума» в романах Пруста не является исходным звеном и не играет центральную роль. Благодаря функции «ума» стиль откровения переводится в «изящный стиль» (законченную языковую форму, скрепленную дискурсивно-рассудочным каркасом). Дискурсивный элемент присутствует в каждом цикле «погружения в глубину» и, собственно говоря, эти циклы маркирует. Текст Пруста легко разложить на мини-сегменты как раз по перемежающим его рассудочным выкладкам (доверять логической силе этих выводов или приписывать им какую-либо концептуальную роль было бы, с нашей

точки зрения, опрометчиво). Однако «ум», осуществляя свою рациональную деятельность, укрепляет рассудочное «дно» сознания и создает предел, отталкиваясь от которого, художественное видение движется *по прямой к изначальным впечатлениям* и их сущностным коррелятам.

Таким образом, первоначальный слитный феномен проходит все стадии своего развития, в ходе которого он оказывается зашифрованным в знаковой криптограмме, которая неоднократно истолковывается («переводится»), дабы в конце концов увидеть *по ту сторону феномена* его сущностные аватары, в скрытом виде присутствующие во всей полноте нашего жизненного опыта.

Список литературы

- Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. СПб.: Алетейя, 1999. 190 с.
- Деррида Ж. О грамматологии. М.: Ad Marginem, 2000. 512 с.
- Мамардашвили М.К. Психологическая топология пути. М.Пруст «В поисках утраченного времени». СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 1997. 560 с.
- Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. М.: Ad Marginem, 1995. 339 с.
- Пруст М. Обретенное время. М.: Наталис, 1999. 350 с.

FICTION PHENOMENOLOGY OF M. PROUST

Vladimir N. Zheleznyak

Professor of History of Philosophy Department
Perm State University

The article is concerned with the interpretation of M. Proust's artistic method as phenomenology "sui generis". Special value here have Proust's declarations formulating the key principles of his poetics (mainly in «Time Regained»). The writer's specific theorization of epistemological and aesthetic basis of his method correlates with E.Husserl's academic phenomenology. However the author of the article avoids direct extrapolations of philosophic concepts on fiction method principles. Prust's method is being modeled in the researcher's mind and fixed by phenomenological means of description.

Ключевые слова: structure anamnesis; fiction association principle; style, essence; idea; impression; phenomenon border.