

Ортега и Гассет Хосе Мысли о романе filosoff.org
Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке
<http://filosoff.org/> Приятного чтения!

Ортега-и-Гассет Хосе

Мысли о романе

Недавно Пио Бароха[*В газете "Эль Соль". Позднее он откликнулся на мои замечания в теоретическом предисловии к роману "Корабль дураков"] напечатал статью о своем последнем романе, "Восковые фигуры", где, во-первых, выражает озабоченность проблемами романной техники, а, во-вторых, говорит, что хочет, следуя моим советам, написать книгу в tempo *lento*[1]. Автор намекает на наши разговоры о современной судьбе романа. Хотя я не большой знаток литературы, мне не раз приходилось задумываться об анатомии и физиологии этих воображаемых живых организмов, составивших самую характерную поэтическую фауну последнего столетия. Если бы люди, непосредственно решающие подобные задачи (романисты и критики), снизили до того, чтобы поделиться своими выводами, я бы никогда не решился предложить читателям плоды моих случайных раздумий. Однако сколько-нибудь зрелых суждений о романе пока не видно: может быть, это придает некую ценность заметкам, которые я вел как попало, отнюдь не собираясь кого-либо чему-либо научить.

УПАДОК ЖАНРА

Издатели жалуются: романов не покупают. Действительно, романы сейчас распродаются хуже, чем раньше, тогда как спрос на сочинения идеологического характера, напротив, растет. Уже и эти статистические выкладки наводят на мысль о кризисе жанра, и, когда кто-либо из моих юных друзей, особенно начинающий писатель, говорит, что сочиняет роман, я до глубины души поражаюсь его спокойствию. Я бы на его месте дрожал от страха. Перед такой невозмутимостью невольно и, может быть, напрасно думаешь, что молодой автор, пожалуй, плохо представляет себе ответственность, которая на него ложится. Ведь создать хороший роман было нелегко всегда. Но если раньше для этого требовался только талант, то теперь трудности многократно выросли и, чтобы написать хороший роман, одного таланта далеко не достаточно.

Всякий, кто не отдает себе в этом отчета, - жертва собственного легкомыслия. Да и вообще, считать, будто кризиса жанров не бывает, способен лишь тот, кто мало размышлял о сущности художественного произведения. Не будем строить иллюзий: если полагать, что творчество зависит исключительно от субъективной способности, называемой вдохновением, талантом вопрос неразрешим. Тогда упадок жанра попросту означал бы, что по случайности нет гениальных людей. И внезапное рождение гения с неизбежностью бы влекло за собой расцвет любого самого забытого жанра.

Однако все эти разговоры о гении, вдохновении принадлежат к числу магических заклятий, и, чем яснее мы желаем видеть реальное положение дел, тем реже стоит к ним прибегать. Вообразите себе гениального дровосека в пустыне Сахара. К чему тут его мощные руки и острый топор! Дровосек без леса - абстракция. Это относится и к искусству. Талант лишь субъективное намерение, способное осуществиться только на определенном материале. Он же не зависит от личных качеств, и где его нет - ни гений, ни мастерство положения не спасут.

Любое литературное произведение принадлежит к известному жанру (мысль Кроче, который отрицает существование художественных жанров[2], не оставила сколько-нибудь заметного следа в эстетике). Жанр в искусстве, как вид в зоологии, - это ограниченный репертуар возможностей. И поскольку художественной ценностью обладают лишь возможности, которые настолько различны, что их нельзя считать повторениями, художественный жанр располагает весьма ограниченным набором вариантов.

Глубоко ошибочно представлять себе роман (я говорю прежде всего о современном романе) наподобие бездонного колодца, откуда можно постоянно черпать все новые и новые формы. Гораздо лучше вообразить себе каменоломню, запасы которой огромны, но все же конечны. Роман предполагает вполне определенное число возможных тем. Рудокопы, пришедшие раньше всех, без

Ортега и Гассет Хосе Мысли о романе filosoff.org
труда добыли новые блоки, фигуры, сюжеты. Нынешние рудокопы обнаружили только тонкие, уходящие далеко вглубь каменные жилы.

Над этим репертуаром объективных возможностей, который составляет роман, и трудится талант. Из выработанной каменоломни ничего не извлечет даже гений. Разумеется, никогда нельзя с математической строгостью говорить об окончательном истощении жанра. Но в ряде случаев это можно сделать с достаточной точностью. А иногда надлежит со всей очевидностью говорить о выработанности материала.

На мой взгляд, именно так обстоит дело с современным романом. Обнаружить новые темы теперь почти невозможно. Таков первый фактор колоссальной объективной, а не субъективной трудности, с которой встречается всякий, кто думает о романе, который бы отвечал нынешней полноте времен.

На протяжении целой эпохи романы могли жить за счет простой тематической новизны. Любая новость механически, как бы под воздействием электрического напряжения, индуцировала ток, щедро обогащая ценность материала. Поэтому долгое время пользовались успехом вещи, которых сегодня никто и в руки бы не взял. Недаром имя жанра – новелла, роман, иными словами, новость [3]. Но к этой трудности – найти новый сюжет – прибавляется другая, которая, видимо, куда серьезнее. По мере того как на свет выходили все новые сокровища возможных сюжетов, то, что еще позавчера казалось вполне приемлемым, вчера уже переставало кого-либо удовлетворять. Читатели требовали все лучших сюжетов, которые были бы еще невероятнее и "новее". Так, сужение числа новых тем сопровождалось ростом потребности в "новейших" – до тех пор, пока у читателя не утрачивалась восприимчивость. Таков второй фактор трудностей, с которыми сталкивается данный жанр.

О том, что нынешний упадок жанра нельзя связывать попросту с низким качеством современных произведений, красноречиво свидетельствует хотя бы следующий факт: чем труднее становится писать романы, тем хуже, слабее кажутся знаменитые, "классические" романы прошлого. Лишь немногие из них избежали жалкой участи – вызывать утомление и скуку читателей.

Это естественно и не должно приводить авторов в уныние. Наоборот, писатели постепенно воспитывают читателей, прививая им вкус, совершенствуя восприятие. Любой роман, превосходящий по своим достоинствам предыдущий, уничтожает его, а заодно и все остальные произведения того же ранга. Здесь, как в битве, победитель уничтожает своих врагов, и произведение, одержавшее жестокую победу в искусстве, истребляет легионы других, которые раньше пользовались успехом.

В целом я убежден: если жанр романа и не исчерпал себя окончательно, то доживает последние дни, испытывая настолько значительный недостаток сюжетов, что писатель вынужден его восполнять, повышая качество всех прочих компонентов произведения.

ПРИСУТВИЕ

По правде сказать, великий Бальзак (если не считать двух-трех книг) кажется сегодня совершенно невыносимым. Наши глаза, привыкшие к куда более точным и верным картинам, тотчас обнаруживают приблизительность, условность, а *rien* [4] мира, изображенного в "Человеческой комедии". На вопрос, почему я не приемлю Бальзака-писателя (как человек это прекраснейший образец людского рода), отвечу: созданная им картина всего лишь худосочный подмалевок. Чем отличается настоящая живопись от подобного подмалевка? Тем, что в настоящей живописи изображаемый предмет представлен непосредственно, как бы лицом к лицу, во всей полноте бытия, в абсолютном присутствии; дурной подмалевок, напротив, не представляет предмета: на холсте – только туманные, слабые намеки, а на что – неизвестно. Чем больше мы вглядываемся в надежде увидеть хоть что-то, тем яснее ощущаем отсутствие чего бы то ни было.

Это различие между простым указанием и подлинным присутствием, на мой взгляд, главное во всех видах искусства, и прежде всего в романе.

Сюжет "Красного и черного" можно передать в двух словах. Чем отличается такой пересказ от романа? Не пытайтесь меня уверить, будто все дело в стиле. Это неумно. Важно, что, говоря "мадам Реналь полюбила Жюльена Сореля", мы просто указываем на событие. Стендаль же представляет его в

Ортега и Гассет Хосе Мысли о романе filosoff.org
непосредственной действительности, наяву.

Проследив эволюцию романа с момента возникновения до настоящего времени, убеждаешься: жанр постепенно переходит от повествования, которое только указывало, намекало на что-то, к представлению во плоти. Поначалу новизна темы позволяла читателю довольствоваться чистым повествованием. Приключение занимало его, как нас занимает рассказ о событиях, связанных с близким человеком. Но вскоре темы как таковые перестают интересовать; источником наслаждения становятся не судьбы, не приключения действующих лиц, а их непосредственное присутствие. Нам нравится смотреть на них, постигать их внутренний мир, дышать с ними одним воздухом, погружаться в их атмосферу. Из жанра повествовательного, косвенного роман делается жанром описательным, прямым. Точнее, он становится представляющим жанром. В пространном романе Эмили Пардо Басан раз сто повторяют, что некий персонаж в высшей степени остроумен, но, поскольку по ходу дела герой так и не проявляет своего качества, книга в конце концов приводит нас в бешенство. Императив романа присутствие. Не говорите мне, каков персонаж, – я должен увидеть его воочию.

Обратившись к романам прошлого, которые и поныне радуют истинных ценителей литературы, сразу же обнаруживаешь: все они пользуются тем же приемом представления. И особенно "Дон Кихот". Сервантес дарит нам чистое присутствие персонажей. Мы слышим живую речь, видим впечатляющие жесты. Достоинства Стендаля – того же происхождения.

БЕЗ ОЦЕНОК

Нужно представлять жизнь героев романа, а не рассказывать о ней. Рассказ, сообщение, повествование лишь символ отсутствия того, о чем рассказывается, сообщается, повествуется. Где перед нами сами вещи, слова о них излишни. Стремление характеризовать персонажей – главная ошибка романиста.

Миссия науки – выработка определений. Любая наука упорно стремится уйти от предмета и достичь его знания. Но знание, определение предмета всего-навсего ряд понятий, а понятие в свою очередь только умственная отсылка к предмету. Понятие "красный" не содержит ничего красного; это движение мысли по направлению к цвету, который так называется, то есть его знак, указание на него.

Если память мне не изменяет, Вундт доказал, что простейшая форма понятия – жест, когда на предмет показывают пальцем. Ребенок начинает с того, что хочет схватить все вещи; не понимая зрительной перспективы, он полагает, что они совсем рядом. Потерпев неудачу за неудачей, он отказывается от первоначального намерения; довольствуясь теперь своего рода зачатком хватания, он только показывает на предметы указательным пальцем. В сущности, понятие – простой знак, обозначение. В науке важны не вещи, а знаковая система, способная их заместить.

Назначение искусства прямо противоположно. Его цель – уйти от привычного знака и достичь самого предмета. Двигатель искусства – чудесная жажда видеть. Фидлер во многом прав: цель искусства – дать более полное и глубокое видение вещей. Это относится и к роману. У истоков жанра считалось, что главное – сюжет. Однако вскоре эту точку зрения пришлось сменить: важно не то, что показано, а сама возможность показать что-либо имеющее отношение к человеку, а что именно – безразлично. Сегодня романы прошлого выглядят, рискну сказать, куда повествовательнее современных. Уточним. Не исключено, что это ошибка, поскольку первому читателю было, вероятно, как ребенку, довольно двух слов, простой схемы, и он воочию представлял себе весь предмет (древняя скульптура и последние психологические открытия огромной важности доказывают справедливость этого утверждения). В таком случае роман нисколько не изменился. Его современная форма – описание, представление – только новое средство вызвать в нынешнем, искушенном читателе те же чувства, которые будило повествование в душе наивных, первых, читателей.

Если автор пишет: "Педро был мрачен", он как бы предлагает мне вообразить мрачное состояние духа Педро исходя из этой характеристики. Не лучше ли было, наоборот, привести неопровержимые факты, чтобы, опираясь на них, я сделал усилие и с удовольствием обнаружил, постиг мрачный характер Педро. Словом, автор должен поступать как художник-импрессионист, который оставляет на полотне лишь самое необходимое, чтобы я самостоятельно придал

Ортега и Гассет Хосе Мысли о романе filosoff.org материалу окончательную отделку и увидел, например, яблоко. Отсюда непреходящая свежесть импрессионистической живописи. Мы как бы наблюдаем предметы в их вечном *status nascens*[5]. А ведь и все на свете содержит в своей судьбе два момента, полных высочайшего драматизма и напряжения, - час рождения и час смерти, или *status evenescens*[6]. Неимпрессионистическая живопись независимо от своих остальных достоинств и даже, быть может, превосходства в чем-то ином ущербна хотя бы потому, что представляет предметы полностью законченными, мертвыми в своей законченности, как бы священными, мумифицированными, оставшимися в прошлом. Ей недостает современности - живого присутствия, которым дышат предметы на картинах импрессионистов.

РОМАН - МЕДЛИТЕЛЬНЫЙ ЖАНР

По этой причине современный роман должен быть полной противоположностью сказке. Сказка - бесхитростное повествование о приключениях. Именно на них в физиологии этого жанра делается главный упор. Дети простодушно интересуются приключением как таковым, на мой взгляд, потому, что ребенок воочию наблюдает все, чему мы просто отказываем в существовании. Приключение не может нас интересовать, разве что того ребенка, который сохранился в каждом на правах какого-то варварского пережитка. Механический восторг от приключенческого романа не затрагивает сознательной части нашего "я". От чтения подобного опуса остается неприятный осадок, словно мы предавались какому-то гадкому, постыдному удовольствию. Выдумать приключение, способное пробудить высокие чувства, - дело сегодня в высшей степени трудное.

Итак, приключение, или сюжет, только предлог, своего рода нить, на которую нанизаны жемчужины ожерелья. Нам еще предстоит в свое время убедиться: такая нить совершенно необходима. Пока важно отметить: усматривать недостатки какого-либо романа в том, что "его сюжет малоинтересен", - грубая ошибка критики. Если бы все сводилось к этому, на романе как жанре давно уже следовало бы поставить крест. Всякий, кто задумывался на этот счет, неизбежно признает: выдумать сейчас новый, интересный сюжет практически невозможно.

Нет, не сюжет служит источником наслаждения, - нам вовсе не важно знать, что произойдет с тем или иным персонажем. И вот доказательство: сюжет любого романа можно изложить в двух словах. Но тогда он совершенно неинтересен. Мы хотим, чтобы автор остановился, чтобы он несколько раз обвел нас вокруг своих героев. Мы лишь тогда получим удовольствие, когда по-настоящему познакомимся с ними, поймем, постигнем их мир, привыкнем к ним, как привыкаешь к старым друзьям, о которых известно все и которые при каждой встрече щедро дарят богатство души. Вот почему, в сущности, роман замедленный жанр, как говорил, не помню, Гете или Новалис[7]. Более того, современный роман - жанр медлительный и должен быть таковым в противоположность сказке, приключенческой повести, мелодраме.

Однажды я попытался уяснить себе причину того достаточно скромного удовольствия, которое мне доставляют полнометражные американские фильмы, выстроенные в целый ряд серий, или (пользуясь выпендренным языком самодовольного испанского обывателя) эпизодов. (Произведение, состоящее из одних эпизодов, напоминает обед из одних закусок или спектакль из одних антрактов.) К немалому изумлению, я обнаружил, что наслаждаюсь отнюдь не сюжетом, кстати весьма глупым, а действующими лицами. Больше всего мне нравились фильмы с героями интересными, привлекательными. И интерес был обусловлен не ролью, а ее удачным актерским воплощением. Кинофильм с красивыми исполнителями в ролях детектива и молодой американки можно смотреть бесконечно, не испытывая ни малейшей скуки. Неважно, что происходит, - нам нравится, как эти люди входят, уходят, передвигаются по экрану. Неважно, что они делают, - наоборот, все важно, лишь поскольку это делают они.

Обращаясь к старым романам, которые выдержали испытание временем и до сих пор радуют читателей, неизбежно приходишь к выводу: наше внимание привлекают, скорее, сами герои, а не их приключения. В принципе можно представить себе такого "Дон Кихота", где с рыцарем и слугой будут происходить совсем иные приключения, и этот роман ни в чем не уступит великому творению Сервантеса. То же относится к Жюльену Сорелю и Дэвиду Копперфильду.

Итак, теперь нас интересуют не сюжеты, а герои, не действия, а лица. И здесь в качестве небольшого отступления скажем, что подобный перенос внимания совпадает с переворотом в физике и особенно в философии, который начался лет двадцать тому назад. Со времен Канта вплоть до 1900 года преобладало ярко выраженное стремление убрать из теории субстанции, заместив их функциями. И в Греции и в эпоху Средневековья считалось: *operari sequitur esse* действия – следствие и производные от сути. Идеал XIX века прямо противоположен: *esse sequitur operari* суть не более как совокупность действий, или функций.

Быть может, теперь мы вновь возвращаемся от действий к лицам, от функций к субстанциям. Это явилось бы любопытным симптомом развивающегося классицизма.

Однако подобные вопросы заслуживают более детального рассмотрения, заставляя нас в поисках ответа противопоставить театр французского классицизма испанскому народному театру.

ДВА ТЕАТРА

Структурное различие между французским классицистическим и нашим народным театрами среди прочего красноречиво свидетельствует, насколько несхожи судьбы Франции и Испании. Не желая ни в коей мере принизить его достоинство, я не могу называть наш театр классицистическим по той простой причине, что не вижу в нем ничего от классики. Не уверен, что истории известно хотя бы что-то народное и в то же время классическое. Напротив, французская трагедия – искусство, предназначенное аристократии. Ее первое отличие от нашего театра – зритель, к которому она обращена. Ее эстетическое намерение опять-таки противоположно тому, которое движет нашими драматургами. Разумеется, я беру оба стиля в целом, не отрицая, что в каждом из них есть свои исключения (хотя они, как всегда, лишь подтверждают правило).

Действие французской трагедии сведено к минимуму. И речь не просто об известных трех единствах (нам еще предстоит убедиться, какую службу они могут сослужить "настоящему" роману), – сама история, положенная в ее основу, требует узких рамок. Наш театр накапливает как можно больше приключений, событий. Драматург, понятное дело, вынужден развлекать публику, которая жаждет трудных, опасных, невысказанных приключений. Автор французской трагедии на канве всем известной, самой по себе незамысловатой "истории" стремится выделить лишь два-три ярких момента. Он избегает внешних приключений, невероятных событий: сюжет лишь возможность поставить определенные психологические проблемы. И автор и зрители не столько любуются зрелищем людских страстей, сколько предаются их разбору. В нашем театре, напротив, психологическая анатомия чувств и характеров встречается редко, по крайней мере, не в ней тут дело. И чувства и характеры наш театр берет как бы скопом и со стороны: они – основа, трамплин, нужный драме, чтобы совершить свой мощный, гигантский прыжок. Все другое попросту утомило бы зрителей испанского "площадного театра", простых людей с душой скорее пылкой, чем созерцательной.

И все же психологический анализ – не главная эстетическая цель французской трагедии, а, скорее, средство для достижения другого эффекта, роднящего французский классицизм с античным театром (трагедии Сенеки оказали существенное влияние на классическую драматургию). Знатная публика наслаждается образцовым, нормативным характером трагического события. Она не столько опечалена ужасной судьбой Федры или Аталии, сколько воодушевлена примерами благородства, которые подают эти великие героини. По сути дела, французский театр – зрелище торжества этических принципов. Нам показано не какое бы то ни было действие, не ряд этически нейтральных событий, а репертуар нормативных жестов, образцовый тип человеческих реакций на великие жизненные испытания. Персонажи французского театра – это герои, это избранные натуры, подающие примеры благородства: человеческие *standarts*. Не случайно действующими лицами таких пьес могут быть только короли и аристократы – люди, лишенные повседневных житейских забот и способные отдать все силы решению проблем сугубо моральных. Даже ничего не зная о французском обществе того времени, прочитав эти пьесы, сразу приходишь к выводу: зрители стремились прежде всего познать правила достойного поведения, достичь морального совершенства. Стиль выдержан, каждое слово

Ортега и Гассет Хосе Мысли о романе filosoff.org взвешено, – здесь неуместна ни колоритная грубость, ни выплеск чувств. Страсть ни на секунду не забудется и в любом порыве неукоснительно соблюдает норму, следуя правилам поэтики, этикета, даже грамматики. Искусство французской трагедии – это мастерство самообладания, точнее, умение найти для любого поступка и слова наилучшую норму, задающую им точные границы. Здесь всегда присутствует стремление к отбору, сознательное желание совершенства, позволявшее французам шлифовать свою жизнь и расу от поколения к поколению.

Разгул и самозабвение – характерная черта всего "народного". Народные религии всегда прибегали к ритуальным оргиям, против чего извечно боролась религия избранных. Брахман осуждает магию, мандарин-конфуцианец – суеверие даосов, католический собор – экстазы мистиков[8]. Обобщенно можно представить себе две противоположные жизненные позиции: одна, благородная, требовательная, провозглашает идеалом существования умение властвовать собой, стремясь избежать оргии; другая, народная, всецело подчинена роковой силе чувств и в страсти, обряде, алкоголе ищет любой возможности достичь безумных, бессознательных состояний.

Что-то в этом роде влекло испанцев к разжигающим кровь драмам, которые щедро изготавляли наши поэты. И, кстати, это весьма неожиданно подтверждает "исконную простоту" нашего народа – то качество, развитие которого я однажды попытался проследить на протяжении всей отечественной истории. Не отбор и не мера, а страсть и самозабвение. Нужно ли лишний раз повторять, что подобное опьянение страстями немного стоит? Я не собираюсь здесь сравнивать достоинства тех или иных рас и стилей, а только даю самое внешнее описание двух противоположных национальных темпераментов.

В целом и женские и мужские роли в нашем театре разработаны слабо. Ведь самое интересное не персонажи, а сила, заставляющая их скитаться по свету, идти на все четыре стороны, бросаться в пучину головокружительных приключений. Простоволосые дамы, бродящие по долам и весям... Еще вчера, в роскошных платьях, они появлялись в полуосвященных гостиных, а завтра, в мавританском наряде, промелькнут и исчезнут в порту Константинополя! Внезапная, колдовская любовь, воспламеняющая восторженные сердца! Вот что увлекало наших предков! В превосходном очерке Асорина описано, как в одной из наших глухих деревень выступает труппа бродячих актеров. На сцене – юный красавец: ему грозит страшная опасность, а он, несмотря ни на что, именно в этот момент объясняется в любви даме своего сердца, изливаясь каскадом искрящихся стихов, полных изысканных оборотов и образов, перечисляющих всю флору и фауну – словом, проникнутых той дивной риторикой, которая представлена в скульптуре Постренессанса причудливыми консолями с изображениями трофеев, плодов, знамен, гербов, эмблем, конских голов... На все происходящее неотрывно смотрит пятидесятилетний лицензиат; на его восковом лице горят огромные глаза, рука тербит седую бородку... Эти строки Асорина сказали мне об испанском театре больше, чем все книги, прочитанные по этому поводу, вместе взятые [*Смотри предисловие Америке Кастро к томику Тирсо, выпущенному в замечательной библиотеке для чтения "Кастильские классики"]. Наш театр – горячая смесь, в противоположность тому образцу нравственного совершенства, к которому стремилась французская драматургия. Нет, иного идеала искал добрый испанец, идя на представление знаменитой комедии, – он хотел опьяниться, нырнуть в поток немислимых приключений, невероятных интриг. По сложной, пестрой сюжетной канве поэт вышивал изощренным и гибким слогом, который был в преизбытке испещрен метафорами, озаряющими, как молнии, словарь, где бродили странные тени и смутные блики, словно в пышных алтарных приделах величественных храмов эпохи. Но не только огонь охваченных страстью судеб волновал зрителей, – их интерес пылал пожаром воображения, озарялся цветным фейерверком четверостиший Лопе и Кальдерона.

Наслаждение, доставляемое нашим театром, было пронизано тем же дионисийством, что и мистические экстазы монахов и монахинь эпохи величайших алкоголиков экзальтации. Повторяю, здесь нет и речи о созерцании, требующем дистанции между объектом и нами. Кто желает любоваться могучим потоком, в первую очередь должен позаботиться, чтобы тот его не унес.

В основе двух театров – абсолютно разные художественные замыслы. В испанской драме главное – превратности судьбы, а также золотая чеканка лирического стиха. В французской трагедии решающую роль играет герой, его способность служить образцом, примером. Вот почему Расин кажется нам

Ортега и Гассет Хосе Мысли о романе filosoff.org холодным и скучным. Мы словно очутились в саду среди говорящих статуй, утомляющих взор одной и той же назидательной позой. Лопе де Вега, наоборот, не скульптура, а живопись. Его театр – широкое полотно, где чередуются темные и светлые пятна, где каждая деталь колоритна и выразительна, где рыцарь и простолюдин, архиепископ и капитан, крестьянка и королева шумно болтают, обходясь друг с другом без церемоний, впадая в крайности, мечась по сцене туда и сюда, будто инфузории в капле воды. Чтобы насладиться чудесной цветовой гаммой нашего театра, не нужно широко открывать глаза (так становится рельефнее контур фигуры). Наоборот, надо их прикрыть, прищурить, словно художник, словно Веласкес, смотрящий на менин, карликов, королеву и короля.

Думаю, сказанное позволяет лучше понять наш народный театр. Знатки испанской литературы – а я не из их числа – могут испытать предложенный здесь подход. Быть может, он окажется плодотворным и позволит по достоинству оценить наше неисчерпаемое богатство.

ДОСТОЕВСКИЙ И ПРУСТ

В то время как другие великие светила, влекомые неумолимым потоком времени, заходят за линию горизонта, звезда Достоевского неуклонно идет к зениту. Хотя нынешний интерес к его творчеству, возможно, преувеличен, я бы предпочел рассмотреть этот вопрос в другой раз. Несомненно одно: Достоевский спасся в крушении романа прошлого века, которое произошло у нас на глазах. И все же причины, выдвигаемые обычно в объяснение столь очевидной победы, столь поразительной живучести, представляются мне ошибочными: интерес к Достоевскому всецело приписывают материалу, который разрабатывал великий писатель, то есть загадочному драматизму действия, патологии персонажей, экзотическому устройству славянских душ, отличных в силу своей хаотичной природы от наших – ясных, определенных и безмятежных. Вне всяких сомнений, доля истины в подобном рассуждении есть, однако, на мой взгляд, им никак нельзя ограничиться. Уж скорее, указанные черты следует отнести к отрицательным факторам: они куда сильнее отвращают нас от писателя, чем привлекают к нему. Все поклонники Достоевского знают: к глубокому наслаждению от его романов примешивается скорбное, тяжелое, тревожное чувство.

Материал не спасает произведения, как золото, из которого отлита статуя, не придаст ей святости. Произведение искусства в большей степени живо своей формой, а не материалом. Именно структурой, внутренним строением обязано оно исходящему от него тайному очарованию. Это и есть подлинно художественное в произведении, и именно на него должна направить внимание эстетическая и литературная критика. Кто обладает тонким эстетическим вкусом, всегда заподозрит некий оттенок филистерства в таком рассуждении о картине или литературном произведении, где все решает их "тема". Очевидно, без темы произведений искусства не существует, как нет и жизни без определенных химических процессов. Но как и жизнь не может быть сведена только к ним, а становится жизнью, когда добавляет к химическому процессу изначальную сложность иного порядка, так и произведение искусства заслуживает этого имени, поскольку обладает определенной формальной структурой, которой подчинены материал или тема.

Меня всегда поражало, что даже специалистам стоит огромных усилий признать подлинной сутью искусства форму – для неискушенного взгляда нечто абстрактное и надуманное.

Но точка зрения автора или критика не может совпадать с оценкой неподготовленного читателя. Последнего интересует лишь цельное, итоговое действие, которое оказывает на него произведение, – источник полученного удовольствия ему безразличен.

О том, что происходит в книгах Достоевского, было сказано немало, о самой форме его романов – практически ничего. Странные поступки и чувства, которые описывает этот великий писатель, заморозили критиков, помешав им постичь самую суть, то, что в любом художественном произведении, как правило, считается чем-то незначительным и второстепенным, – структуру романа как такового.

Отсюда – своеобразный оптический обман. Безумный, неистовый нрав персонажей приписывают самому Достоевскому, тем самым превращая самого автора в героя его же романов. А сами герои как будто зачаты в страшном демоническом

Ортега и Гассет Хосе Мысли о романе filosoff.org
экстазе, от матери – молнии и отца – штормового ветра,

Но все это чистая магия и фантазмагория. Трезвый ум наслаждается космогонией образов, не воспринимая их, однако, всерьез и в конечном счете предпочитая холодную ясность мысли. Если Достоевский-человек был каким-то пророком или страдал известными маниями (что вполне вероятно), то Достоевский-романист был *homme de lettres*, величайший мастер своего дела, и только. Я не раз – и не всегда с успехом – убеждал Бароуху, что Достоевский прежде всего великий преобразователь техники романа, крупнейший новатор романной формы.

Его произведения – лучший пример неторопливости, присущей этому жанру. Хотя все книги Достоевского необычайно велики по объему, представленное в них действие до чрезвычайности кратко. Порой Достоевский пишет два тома, чтобы изложить события, случившиеся за несколько дней или даже часов. И все-таки, – где мы найдем действие насыщеннее? Наивно думать, что подобной интенсивности можно достичь за счет пересказа многих событий. Здесь, как всегда, правит закон *non multa, sed multum*[9]. Плотность обретается не нанизыванием одного события на другое, а растягиванием каждого отдельного приключения за счет скрупулезного описания мельчайших его компонентов.

Сгущение действия во времени и пространстве заставляет нас в новом свете увидеть смысл известных "единств" классицистической трагедии. Это правило, которое по непонятной причине призывало к сдержанности, умеренности, сегодня выступает могучим средством создания внутренней напряженности, атмосферного давления внутри романного тела.

Достоевский легко исписывает десятки страниц бесконечными диалогами. Обильный словесный поток затопляет нас душами персонажей; вымышленные лица обретают ту очевидную телесность, которой невозможно достичь с помощью каких бы то ни было авторских оценок.

Важно видеть механизм скрытой игры, которую ведет Достоевский с читателем. Незрелый ум решит, пожалуй, что Достоевский характеризует каждого из героев. В самом деле, когда автор кого-либо представляет, он кратко излагает биографию героя, так что мы пребываем в полной уверенности, что нам дали достаточно полный перечень его характерных черт. Но стоит этому же герою начать действовать: говорить, совершать поступки – и мы в замешательстве. Поведение персонажа не укладывается в рамки, заданные мнимой характеристикой автора. На смену первому понятию о герое приходит его непосредственно жизненный образ, и он не только не соответствует авторской оценке, но находится с ней в явном противоречии. Читатель безотчетно тревожится оттого, что герои ускользают от него на перекрестке этих противоположных оценок, и, сделав усилие, отправляется в погоню за персонажами, стараясь истолковать разноречивые черты, слить их в единый образ. Иными словами, читатель сам стремится дать оценку действующему лицу. Но именно так обстоит дело в реальной жизни. Случай нас сводит с людьми, словно сквозь фильтр пропуская их внутрь нашей личной жизни, и никто, заметьте, не берет на себя официального обязательства хоть как-то заранее определить их нам. Мы постоянно наталкиваемся на сложную действительность других, а не на простое о них понятие. Наша извечная растерянность перед самодовлеющей тайной другого и упорное нежелание ближнего соответствовать нашим о нем представлениям и составляют его полную независимость, заставляя ощущать как нечто реальное, действительное, неподвластное любим усилиям нашего воображения. Отсюда неожиданный вывод: "реализм" – употребим это слово, дабы не усложнять сути дела, – так вот, реализм Достоевского состоит не в вещах и поступках, о которых идет речь, но в том способе обращения с ними, с которым автор принуждает считаться читателя.

Достоевский жесток, преследуя стратегическую цель – сбить читателя со следа. Он не только не желает давать каких-либо пояснений своим героям или как-то характеризовать их, – само поведение действующих лиц меняется поэтапно; мы видим разные лики каждого, так что они обретают форму и цельность постепенно, на наших глазах. Достоевский старательно избегает придавать какой-либо стиль создаваемым характерам и, наоборот, счастлив оттого, что они на каждом шагу проявляют свою двусмысленную природу, как и бывает в реальной жизни. Постоянно колеблясь, поправляя себя и опять боясь ошибиться, читатель всякий раз вынужден вновь выстраивать окончательный образ этих изменчивых существ.

Благодаря этому и другим приемам Достоевский придает своим романам

Ортега и Гассет Хосе Мысли о романе filosoff.org необыкновенное свойство, в силу которого все они – и лучшие и худшие никогда не выглядят неестественными, условными. Читатель никогда не заметит театральных кулис, поскольку всегда поглощен совершенной в своем роде квазиреальностью, подлинной и ощутимой. В отличие от других литературных жанров роман запрещает воспринимать его именно как роман, то есть видеть занавес и сцену. Сегодня, читая Бальзака, мы то и дело пробуждаемся от романного сновидения, на каждой странице натываясь на авторский реквизит. Однако самая важная структурная особенность романов Достоевского не поддается краткому и простому истолкованию, и я буду вынужден остановиться на ней несколько ниже.

Здесь же хочу подчеркнуть, что стремление избегать оценок, сбивать читателя с толку, а также постоянная изменчивость характеров, концентрация действия во времени и пространстве и, наконец, указанная неторопливость, или *tempo lento*, не исключительная заслуга Достоевского. В литературе Запада самым ярким в этом отношении примером являются все крупные романы Стендаля. Биографический роман "Красное и черное" рассказывает о нескольких годах из жизни одного человека так что все произведение – это три или четыре картины, каждая из которых по своей внутренней композиции напоминает отдельный роман великого русского мастера.

Последняя замечательная книга в жанре романа – грандиозное творение Пруста – еще отчетливее выявляет эту внутреннюю структуру, доводя ее до пределов возможного.

В творчестве Пруста неторопливость, замедленность действия достигают крайних пределов, превращая роман в ряд статичных картин без движения, развития, драматизма. Читая Пруста, приходишь к выводу, что мера уместной неторопливости превышена. По сути дела, сюжет исчезает и с ним – какой-либо драматический интерес. Роман сводится к чистому, неподвижному описанию, становится слишком разреженным, эфирным; пропадает конкретное действие, которое все же необходимо жанру. Мы видим: роману не хватает скелета, жесткого и упругого остова, чего-то вроде металлического каркаса, придающего форму зонтику. Бескостное тело жанра расплывается туманным облаком, подвижной плазмой, размытым цветовым пятном. Вот почему, несмотря на то, что сюжет, действие в современном романе играет, как я уже говорил, минимальную роль, в романе, понимаемом как возможность, не следует уничтожать его полностью. Сюжет продолжает выполнять свою (хотя и чисто механическую) роль – нитки в жемчужном ожерелье, проволочного каркаса в зонтике, кольев – в походной палатке.

Полагаю, моя мысль, прежде чем быть отвергнутой, все же заслуживает внимания: так называемый драматический интерес не несет в романе эстетической ценности, он вызван чисто механической потребностью. Истоки ее – в общих законах человеческой психики, заслуживающих хотя бы краткого изложения.

ДЕЙСТВИЕ И СОЗЕРЦАНИЕ

Более десяти лет назад в "Размышлениях о "Дон-Кихоте" я обнаружил главное назначение современного романа в описании атмосферы. Вот основное отличие этого жанра от других эпических форм: эпопеи, сказки, приключенческой повести, мелодрамы, романа "с продолжением", где излагается определенное действие, следующее известному маршруту и руслу. В противовес конкретному действию, стремящемуся к скорейшему финалу, атмосфера означает нечто расплывчатое, спокойное. Действие затягивает нас драматическим вихрем, атмосфера, наоборот, только приглашает к созерцанию. В живописи атмосферу, где "ничего не происходит", передает пейзаж в отличие от исторического полотна, где изображен подвиг, событие в чистой форме. Не случайно именно в связи с пейзажем возникла техника *plein air*[10], другими словами, атмосферы.

Впоследствии я неоднократно имел возможность убедиться в правильности современных наблюдений. И вкусы высокой публики и лучшие произведения современников давали все новые свидетельства в пользу того, что роману была уготована судьба атмосферного, воздушного жанра. Последнее творение высокого стиля – роман Пруста – решает вопрос однозначно: недраматический характер жанра достигает здесь крайних пределов. Пруст категорически отказывается занимать читателя стремительным развитием действия, обрекая его на созерцательную позицию. Но подобный радикализм – источник всех затруднений и неудобств. Буквально каждая страница заставила бы обратиться

Ортега и Гассет Хосе Мысли о романе filosoff.org к автору с просьбой – придать сочинению хоть каплю драматизма (хотя, понятно, главное не в нем, а именно в том, что дарит нам этот писатель с такой изумительной щедростью). А нам предлагается микроанализ человеческих душ. И если бы сочинение Пруста обладало хоть толикой драматизма (ведь мы, по правде сказать, довольствуемся малым), оно было бы само совершенство.

Однако в какой связи находятся между собой указанные моменты? Почему в любимом романе нам важен известный минимум действия, которое само по себе абсолютно не важно? Я убежден: всякий, кто сколько-нибудь строго рассуждает об источниках удовольствия от чтения замечательных романов, сталкивался с этой антиномией.

Когда что-то необходимо зачем-то еще, это значит, что оно не важно само по себе. Чтобы раскрыть преступление, нужен доносчик, но само доносительство несколько от этого не выигрывает.

Искусство – событие, происходящее в нашей душе, когда мы смотрим на картину или читаем книгу. Чтобы это событие произошло, должен работать психологический механизм. Выполнение целого ряда механических условий становится обязательной частью самого произведения, хотя и лишенной эстетической ценности или по крайней мере обладающей ею в весьма скромной степени. Итак, я осмеливаюсь утверждать: драматический интерес – только психологическая характеристика романа, не более, хотя, разумеется и не менее. Многие со мной не согласятся. В большинстве случаев занимательный сюжет считают чуть ли не главным эстетическим фактором произведения. Иными словами, чем больше в нем действия, тем лучше. Я же полагаю наоборот: поскольку действие – чисто механический элемент, в эстетическом плане оно балласт, который должен быть сведен к минимуму. Но, в отличие от Пруста, я уверен, что этот минимум все-таки необходим.

Данная тема выходит за рамки теории романа и искусства в целом, достигая поистине исполинских масштабов в философии. Я помню, как сам не раз обращался к этой проблеме и так или иначе разбирал ее в университетских лекциях.

В сущности, речь идет о противоположности и взаимосвязи между действием и созерцанием. Известны два исключаящих друг друга типа людей. Одни склонны к чистому созерцанию, другие стремятся участвовать, действовать, занимать ту или иную позицию. Мы познаем мир лишь постольку, поскольку его созерцаем. Интерес завлакивает сознание туманной пеленой и, понуждая нас к выбору, оставляет в тени одно, одновременно проливая избыток света на другое. Наука прежде всего стремится к созерцанию, задаваясь целью дать чистое отражение многоликого Мироздания, тогда как искусство дарит удовольствие от созерцания.

Итак, созерцание и интерес – две противоположные формы сознания, в принципе исключаящие друг друга. Вот почему человек действия – обыкновенно слабый или вообще никуда не годный мыслитель, а идеал мудреца, например в учении стоиков, в том, чтобы быть совершенно независимым от окружающего и, словно недвижимая гладь лагуны, бесстрастно отражать небесные облака.

Но столь радикальное противопоставление, как и всякий радикализм, утопия геометрического Разума. Чистого созерцания нет и быть не может. Подходя к Мирозданию без определенного интереса, мы не в состоянии вообще что-либо как следует увидеть: число предметов, с равным правом рассчитывающих на наше внимание, бесконечно. Когда у нас нет оснований смотреть в какую-то одну сторону, уделять наибольшее внимание чему-нибудь одному, наш взор неизбежно блуждает туда и сюда, равнодушно, без порядка и перспективы скользая по просторам Вселенной, не в силах ни на чем остановиться. Порой забывают общеизвестную истину: чтобы видеть, нужно смотреть, а для этого необходимо бросить взор, иными словами, обратить внимание. Чистое созерцание беспристрастно: взор лишь отражает образ действительности, исключая самого субъекта из его создания или искажения. Однако теперь мы знаем, что через созерцание, в качестве его неизбежной предпосылки, действует механизм внимания. Это он правит взглядом изнутри и, исходя из глубинных основ личности, придает всему перспективу, форму и иерархию. Итак, мы обращаем внимание не на то, что видим, а, наоборот, видим лишь то, на что обращаем внимание. Внимание – психологическое а priori [11], действующее в силу реальных предпочтений, иначе говоря, интересов.

Новая психология вынуждена перевернуть традиционный порядок способностей

Ортега и Гассет Хосе Мысли о романе filosoff.org мышления. Схоласт, как и грек, утверждал: *ignoti nulla cupido* неизвестное не манит, не интересуется. На самом деле, наоборот, мы хорошо знаем лишь то, что нам в какой-то степени важно, точнее, что заведомо интересно. Возможность интереса к неведомому – вот парадоксальная проблема, в решение которой я попытался внести ясность в работе "Введение в теорию ценностей" [12].

Здесь не место входить в разбор столь сложной задачи. Пусть каждый сам вспомнит, когда он максимально расширил свое познание мира. Ясно одно: отнюдь не тогда, когда задавался целью просто смотреть. Зорче всего видишь не тот пейзаж, которым любишься во время туристской прогулки. Турист в конечном счете ничего не знает как следует. Он равнодушно окидывает скучающим взором внешнюю панораму городских или сельских видов, ни во что не вникая, не стремясь захватить силой хотя бы малую толику чарующей красоты. И, однако, на первый взгляд кажется, что турист, занятый исключительно созерцанием, добудет самый богатый трофей разнообразных сведений. На противоположном полюсе – крестьянин, вступающий с природой в сугубо заинтересованные отношения. И все-таки, кто хоть раз путешествовал по родному краю, не раз удивлялся, до какой степени сельские жители не знают своей местности. Из всего окружающего крестьянину известно лишь то, что непосредственно затрагивает его интерес земледельца.

Итак, ситуация оптимальная для познания, другими словами, для усвоения максимума объективных элементов наивысшего качества, лежит где-то между чистым созерцанием и неотложным интересом. Известный жизненный интерес, не слишком определенный и глубокий, должен организовывать наше созерцание, ограничивая, ограждая его, вооружая перспективой внимания. Что касается природы, можно с уверенностью сказать, что *ceteris paribus* [13] именно охотник, точнее, охотник-любитель лучше всего знает ландшафт, вступая в плодотворное и богатое общение с его типами. Лучше всего мы знаем те города, где были влюблены. Любовь направляла наш дух на предмет наслаждения, в то же время не превращая его в сознательно избранный центр виденного.

И лучше всего запомнились нам не картины в музее, куда мы пришли, чтобы специально "на них посмотреть", а гравюра на серой стене гостиной, куда забрели совершенно случайно. И, вероятно, нам ничего не скажет концертное исполнение той самой песни, которая однажды заставила сердце трепетать, когда, бредя по улице и думая о своем, мы вдруг слышали голос слепого музыканта. Без сомнения, подлинное назначение человека не в созерцании. Вот почему наивно думать, будто для того, чтобы созерцать, нужно просто начать это делать, иными словами, превратить созерцание в исходный акт. Нет. Только отведя созерцанию второстепенную роль, только вооружась динамизмом определенного интереса, мы, возможно, обретаем оптимальную способность познания, восприятия окружающего.

В противном случае первый же человек, оказавшийся пред лицом Мироздания, охватил бы его своим взором, узрел бы его целиком. На самом деле Вселенная открывается постепенно, круг за кругом и каждая жизненная ситуация, стремление, интерес, потребность служат как бы особым органом, посредством которого человек исследует некую часть своего окружения.

Итак, конкретные интересы, предпочтения, потребности, чувства – все, что изначально представлялось препятствием для чистого созерцания, есть его необходимая предпосылка. Любая человеческая судьба, если она до конца не искалечена, – это уникальный аппарат наблюдения, целая обсерватория, которая неповторима, пусть даже чья-то другая кажется лучше. Самая незаметная, горькая жизнь может иметь высокое теоретическое значение, смысл, незаменимый никаким другим (хотя только определенные типы существования представляют условия для наилучшего познания).

Оставив столь сложные темы, ограничимся выводом: созерцание существует лишь благодаря минимуму действия. Поскольку романная флора и фауна вымышлены, автор должен внушить нам известный воображаемый интерес, увлечение, которые станут динамической основой, перспективой видения. Чем больше развивалась психологическая пронизательность читателя, тем быстрее утолялась его страсть к драматизму. Современный романист уже не в состоянии выдумать увлекательный длинный сюжет. На мой взгляд, в этом нет ничего страшного. Толики драматизма и напряжения вполне достаточно. Но эта толика совершенно необходима. Пруст доказал необходимость движения, создав роман, разбитый параличом.

РОМАН КАК "ПРОВИНЦИАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ"

Итак, поставим все на свои места: действие, сюжет не субстанция романа, а его чисто механическая основа, внешний каркас. Суть жанра (я говорю лишь о современном романе) не в том, что происходит, а в том, что вообще несводимо к этому "происходить" и заключается в чистом "жить": в жизни, бытии, присутствии персонажей, взятых вместе, в их обстановке. И вот косвенное тому подтверждение: в лучших романах запоминаются не происшествия или события, а их участники. Заглавие книги звучит словно имя города, где прожил какое-то время: слыша его, тотчас же вспоминаешь климат, своеобразный городской запах, особый говор жителей, типичный ритм существования. И лишь потом случайно на ум приходит какая-нибудь конкретная сцена.

Поэтому ошибочно думать, будто романист должен прежде всего сочинить "действие". Годится любое. Классическим примером независимости читательского удовольствия от сюжета служит для меня одна книга Стендаля, которую автор так и не дописал до конца и которая неоднократно издавалась под разными заглавиями: "Люсьен Левой", "Зеленый охотник"[14] и т. д. Написано не так мало, и тем не менее перед нами ничего не происходит. Некий молодой офицер, прибыв в столицу департамента, влюбляется в даму из высшего провинциального света. Мы свидетели постепенного созревания великого чувства в том и в другом персонаже. Вот и все. Текст обрывается, не дойдя и до завязки. И тем не менее мы чувствуем, что могли бы и дальше бесконечно листать страницы, посвященные этому уголку Франции, этой даме – легитимистке, этому молодому военному в мундире амарантового цвета.

А разве нужно что-то иное? Да и к чему тут еще какие-то невероятные, "интересные" приключения! В романе просто не может быть ничего подобного (не говорю здесь о повестях с продолжением, о научно-приключенческих рассказах в стиле По, Уэллса и т. п.). Жизнь не что иное, как повседневность, и не по ту ее сторону, в невероятном, берет начало особая прелесть романа, а именно по эту, в обыкновенном чуде простого мгновения[*Возведение повседневного в высокий эстетический ранг, при строгом исключении всего чудесного, основной различительный признак, характеризующий жанр "романа" в том смысле слова, в котором я здесь употребляю его. Надеюсь, читатель не обманется случайной языковой двусмысленностью, допускающей использование одного и того же термина и для рыцарского романа, и для полной его противоположности "Дон Кихота". В сущности, чтобы определить жанровые признаки романа в самом современном смысле слова, достаточно ответить на вопрос: на чем может основываться эпическое произведение, которое самой своей формой исключает все необычное и чудесное?]. Чтобы пробудить интерес к роману, автор должен не расширять наш повседневный горизонт, а, наоборот, максимально сузить его. Объяснюсь.

Если под "горизонтом" понимать круг людей и событий, составляющих мир каждого человека, то легко впасть в заблуждение, вообразив, что, с одной стороны, есть широкие, богатые, разнообразные горизонты (и именно они по-настоящему интересны), а с другой – настолько унылые и узкие, что ими никак невозможно заинтересоваться. Девушка из *comptoir*[15] считает, что ее мир гораздо менее драматичен, чем мир герцогини: на самом же деле герцогиня так же тоскует в своем ослепительном дворце, как и романтически настроенная буфетчица в убогой, темной клетушке. Жизнь герцогини – такая же повседневность, как всякая другая.

Все как раз наоборот. Нет горизонта, который сам по себе, по своему содержанию был бы особенно занимателен. Любой горизонт, широк он или узок, светел или темен, весел или уныл, может вызвать интерес. Надо лишь сделать так, чтобы он стал условием нашей жизни. Жизненная сила настолько щедрa, что даже в мертвой пустыне находит место для роста и размножения. Мы, горожане, уверены, что умрем от тоски где-нибудь в глуши. Но, если судьба нас туда действительно забросит, вскоре мы обнаружим, что мало-помалу начинаем проявлять интерес к местным мелким интригам. Что-то в этом роде происходит с восприятием женской красоты мужчинами, попавшими на Фернандо-По[16]. Прибыв туда, они видеть не могут туземных женщин, но через какое-то время негрятянки – буби – кажутся им принцессами из Вестфалии[17].

На мой взгляд, все это имеет прямое отношение к проблемам романа. Стратегия автора – изъять читателя из горизонта реальности, поместив в небольшой,

Ортега и Гассет Хосе Мысли о романе filosoff.org замкнутый воображаемый мир, составляющий внутреннее пространство романа. Короче говоря, писатель должен "переселить" читателя, пробудить в нем интерес к выдуманным героям, которые, несмотря на всю свою привлекательность, никогда не столкнутся с людьми из плоти и крови, требующими внимания в жизни. С моей точки зрения, великая тайная цель романиста – превратить каждого читателя во временного провинциала. Вот почему выше я утверждал: вместо того чтобы расширять читательский горизонт, автор должен его сужать, ограничивать. Это единственная возможность вызвать у читателя интерес к происходящему.

Повторяю, нет горизонта, интересного содержанием. Любой интересен исключительно своей формой, формой горизонта, то есть целого мира. И микрокосм и макрокосм в равной степени космосы; они различаются между собой лишь длиной радиуса. Но для обитателей каждого из миров этот радиус абсолютен. Вспомним гипотезу Пуанкаре, вдохновившую Эйнштейна: "Если бы наш мир сжался и уменьшился в размерах, все в нем для нас осталось бы без перемен" [18].

Отношение между горизонтом и интересом, то, что любой горизонт будит к себе свой интерес, есть жизненный закон. И именно он в эстетическом плане создает возможность романа.

На этот закон опираются определенные жанровые принципы.

ОБОСОБЛЕННЫЙ МИР

Что мы чувствуем, закрывая великий роман? Слово очнувшись от иной жизни, мы вдруг покидаем мир, который никак не сообщается с нашим, реальным. Без всякого перехода, именно потому, что между ними нет никакой связи, мы попадаем из одного мироздания в другое. Мы только что были в Парме – с графом Моска, Сансеверипой, Клелией, фабрицио [19]: жили их жизнью, тревогами, в одном с ними времени и пространстве, и вот мы вновь в своей комнате, в кругу привычных дел и забот. Странное чувство! Внезапный шквал воспоминаний то и дело уносит нас вновь в бушующую стихию романа, и тогда, борясь с волнами, нам волей-неволей приходится плыть назад, к берегу повседневного. Посторонний, взглянув на нас в такую минуту, непременно поймает наш растерянный взгляд потерпевших крушение.

Роман – литературное произведение, производящее подобный эффект. Это особый вид современного искусства, наделенный волшебной, необоримой и несравненной мощью. И все, что не способно оказать такого воздействия, заведомо плохо, несмотря на какие-либо другие достоинства. О великая, животворная сила, дарующая свободу, радость бесчисленных воплощений, расширяющая границы нашего мира!

Но для достижения своей цели автор, во-первых, должен заманить нас в замкнутый мир романа, а во-вторых, отрезать пути к отступлению. Первое просто: достаточно легкого внушения – и мы уже у ворот вымысла, предусмотрительно распахнутых романистом. Второе труднее. Автору нужно создать замкнутое пространство – без окон и щелей, – так чтобы изнутри был неразличим горизонт реальности. А как же иначе! Когда перед глазами огромный подлинный мир, а нам предлагают малый вымышленный мирок, с его проблемами и заботами, тревогами и страстями, мы вряд ли сделаем выбор в пользу последнего. Разве можно любоваться пейзажем живописца в настоящем саду? Нарисованный сад цветет лишь в полумраке гостиной, пробивая в серой стене яркую брешь, сквозь которую сияет воображаемый полдень.

Настоящий романист не только умеет забывать о реальности, лежащей за гранью произведения, – он заставляет забыть о ней и читателя. Пусть писатель, называющий себя "реалистом", творит вселенную своего романа из самого что ни на есть реального материала, но едва мы переселились в созданный им мир, подлинная действительность перестает занимать нас.

Ясно, нежизнеспособен любой роман, чей создатель преследовал какую бы то ни было побочную цель, будь то политика, идеология, аллегория или сатира. Всякая деятельность подобного рода несоместима с иллюзией, но, напротив, находится в тесной связи с горизонтом реальных поступков каждого человека. Касаться таких вопросов – все равно что выталкивать нас наружу из вымышленного замкнутого пространства, обрекая на живую и тесную связь с абсолютным миром, в котором протекает наша подлинная жизнь. Какое мне дело до судеб вымышленных героев, если автор заставляет меня столкнуться со

Ортега и Гассет Хосе Мысли о романе filosoff.org
сложной проблемой моей собственной политической или философской судьбы!

Задача романиста – притупить у читателя чувство действительности, под гипнозом заставив его вести мнимое существование.

Вот источник глубокого противоречия, заключенный в так называемом "историческом романе". Силясь придать вымышленному космосу черты исторической достоверности, этот жанр неизбежно рождает конфликт между двумя горизонтами, каждый из которых требует определенного настроя нашего зрительного аппарата. В результате нам приходится то и дело менять точку зрения. Читатель не в состоянии одновременно смотреть предложенный ему романистом сон и предаваться строгим историческим размышлениям. На каждой странице он в замешательстве: и события и действующие лица можно с равным правом отнести и к вымыслу и к истории. В последнем случае все приобретает мнимый, условный характер. Попытка сделать взаимопроницаемыми два мира приводит к их взаимоуничтожению; поневоле приходишь к выводу: писатель либо искажает историю, слишком приближая ее к нам, либо снижает эстетическую ценность романа, слишком удаляя его в абстрактный план исторической истины.

Обособленность есть лишь та форма, которую обретает в романе императив любого искусства: довлеть самому себе. Вот что смущает незрелые умы и робкие души! Ничего не поделаешь, таков суровый закон: всякая вещь лишь то, что она есть, и только. Находятся, однако, люди, желающие быть всем сразу. Не довольствуясь тем, что они художники, они хотят вдобавок быть политиками, вождями, правителями или воображают себя пророками, глашатаями божественной мудрости, властителями человеческих дум! То, что они предъявляют так много требований к себе лично, еще полбеды; хуже, что их ненасытное честолюбие требует ото всего на свете той же многоликости. И совершенно напрасно. Искусство мстит всякому, кто желает быть больше чем художником, не давая своим творениям стать хотя бы произведениями искусства. Так, политика поэта лишь наивный, беспомощный жест.

Эстетика романа требует создания замкнутого мира, неподвластного влиянию внешней реальности. Именно поэтому роман не может одновременно быть философией, политическим памфлетом, социологическим исследованием или проповедью. Он только роман, и его замкнутое внутреннее пространство существует лишь в своих пределах, не переходя во что-либо ему внеположное. Так, если нам, спящим, захочется перенести реальный предмет в круг наших грез, стоит потянуться за ним – и все сновидение бесследно исчезнет. Во сне наша рука – тень, бессильная удержать даже розовый лепесток. Два отделенных друг от друга мира настолько непроницаемы, что гибнут от малейшего соприкосновения. В детстве мы не раз тщетно пытались дотронуться пальцем до радужного мира внутри мыльного пузыря. Невесомый, парящий в воздухе космос внезапно взрывался, оставив на мостовой мыльную каплю.

Безусловно, после того как мы очнулись от сладкого сомнамбулического сна, роман способен будить в нас всевозможные жизненные отклики. Но это не важно. Символика "Дон Кихота" не заключена в самом романе, а строится нами извне в ходе размышления о прочитанном. Религиозные и политические взгляды Достоевского не имеют в его книгах прямого, непосредственного смысла: они такие же плоды вымысла, как и внешность героев или их бурные страсти.

Романист, взгляни на врата флорентийского баптистерия работы Лоренцо Гиберти! В чередке небольших, заключенных в рамку рельефов здесь пред тобой все Творение: люди, звери, плоды, дома... Бескрайняя радость – вот что испытывал скульптор, создавая одну за другой эти формы. Мы и поныне чувствуем трепетный восторг, с которым гениальная рука ваяла крутой лоб овна, внезапно явленного Аврааму в миг жертвоприношения, округлость яблока, хижину вдалеке. Подлинный романист – это рассказчик, без усталости выдумывающий людей и события, слова и страсти, творец, без остатка изливающий всего себя в раскаленную форму романа; это личинка, которая тклет свой волшебный кокон и, позабыв о покинутом мире, неустанно отделяет собственное жилище, плотно законопачивая все щели, пропускающие свет и воздух реального.

Или, романист – это попросту тот, кто заинтересован в воображаемом мире больше, чем в каком-либо ином. Автор, равнодушный к сотворенному им мирозданию, никогда не сможет заинтересовать им других. Романист – чудесный сновидец, способный погрузить в свои дивные сны и нас, читателей.

То, что я называю замкнутостью, яснее всего проступает при сравнении романа с лирикой. Лирическое чудо царит над реальностью, словно фонтан над зеленью луга. Лирику созерцают извне, как статую или греческий храм. Она не вступает в конфликт с реальностью, а, скорее, приобретает особое очарование по контрасту с ней, с олимпийской невозмутимостью являя миру наготу своей ирреальности. Напротив, на роман мы смотрим исключительно изнутри, как, впрочем, и на окружающий мир, поскольку каждый в силу непреложного метафизического закона ощущает себя его центром в любое жизненное мгновение. Наслаждаясь романом, мы должны быть окружены им со всех сторон, отнюдь не воспринимая его как некий предмет в ряду прочих. Именно потому, что это "реалистический" жанр, он абсолютно несовместим с окружающей реальностью. Строя собственный внутренний мир, роман неизбежно уничтожает мир внешний.

Вот решающее условие, все остальные направлены на его соблюдение, подчинены одной-единственной задаче - создать обособленное пространство. Например, необходимость непосредственно представлять героев, а не рассказывать о них связана с тем, что романист должен заслонить реальный мир вымышленным. Чтобы скрыть от глаз какой-то предмет, нужно попытаться заслонить его. В отличие от живых призраки не отбрасывают теней и не заслоняют собой мироздания. По этим двум приметам обитатели загробного мира судят о реальности спускающегося к ним Данта. Миссия писателя не описывать героев или обуревающие их чувства, а явить их нам, чтобы, присутствуя во плоти, они закрыли от нас реальность.

Подобного результата можно добиться лишь избытком подробностей. Автор способен отгородить читателя от внешнего мира, только взяв его в плотное кольцо тонко подмеченных деталей. Да и вся наша жизнь разве не бесконечная череда пустяков? Не так трудно убедиться в том, что не спишь, - довольно ущипнуть себя. Роман - сон, где нам приснился такой щипок.

Все чрезмерное лишь оттеняет забытую норму. Пруст, выходя в своих творениях за пределы мыслимого богатства подробностей, заставляет вспомнить: все замечательные романы содержат огромное (хотя и не до такой степени) количество пустяков. Книги Сервантеса, Стендаля, Диккенса перенасыщены подробностями. Во всех них - такое число точно подмеченных мелочей, что мы просто не в состоянии удержать их в памяти. Мало того, читатель твердо уверен: за каждой сообщенной деталью стоит немало других, которые писатель как бы вынес за скобки. Великие романы - это возведенные мириадами мельчайших полипов коралловые рифы, чья кажущаяся хрупкость способна выдержать натиск морских валов.

Вот почему романисту лучше всего писать лишь о том, что он действительно знает. Это позволяет ему творить *ex abundantia*[20]. Если писатель мнит себя знатоком, а сам спотыкается на каждом шагу, - пусть отложит перо.

Посмотрим правде в глаза. Роману недостаточно крылатого вдохновения. Следует признать со всей прямотой: великие книги, и поныне доставляющие нам радость, непросты для восприятия. Поэт легко пускается в путь, взяв лиру под мышку. Романист трогается с места, только тщательно упаковав весь свой немислимый скарб, словно бродячий цирк или цыганский табор. На его плечах *atrezzo*[21] целого мира.

УПАДОК И СОВЕРШЕНСТВО

Здесь и пролегают границы романа, как бы обозначая на его континенте уровень моря, над которым возвышаются прочие признаки, задающие минимальную и максимальную высоту произведений.

Подробности, входящие в ткань романа, крайне разнообразны. Это и общие мысли, которыми день ото дня руководствуется обыватель, и те ценнейшие наблюдения, которые можно добыть, лишь нырнув в глубинные слои жизни. Качество подробностей зависит от уровня книги. Подлинный романист не ограничивается внешним, общим представлением героев, а как бы погружается в каждого из них и вновь всплывает на поверхность, зажав в руке драгоценные жемчужины. Именно поэтому его не понимает средний читатель.

На заре жанровой эволюции различие между хорошими и плохими романами было невелико. Поскольку еще ничего не было сказано, и в тех и в других речь шла

Ортега и Гассет Хосе Мысли о романе filosoff.org лишь о самом необходимом. Теперь, в великую пору упадка, это различие увеличилось. Тем самым появилась прекрасная, хотя и трудно осуществимая возможность создать шедевр. Только незрелый ум способен считать, что эпоха упадка – время во всех отношениях неблагоприятное. Напротив, подлинные шедевры были плодами упадка, когда накопленный опыт до крайности обострял творческие способности. Упадок жанра, как и упадок расы, гибелен лишь для людей и произведений среднего типа. И хотя ближайшее будущее искусства и мировой политики (но не науки и философии) видится мне в мрачном свете, я, исходя из вышеуказанных соображений, думаю, что роман относится к числу тех немногих человеческих предприятий, где еще можно достичь многого. Вероятно, будущие романы превзойдут предшественников. Все говорит о том, что как регулярное жанровое производство, как пригодное к эксплуатации месторождение роман себя исчерпал. Однако на большой глубине таятся скрытые жилы, которые, должно быть, содержат тончайшие образцы породы. Удел избранных духом – вести там свой смелый поиск, прокладывая в недрах земли новые ходы.

Высшей красоты – а это почти всегда красота последней поры – роман еще не достиг. Ни его форма (структура), ни его материал еще не извели окончательной отделки. Что до материала, спешу указать на одно обстоятельство, дающее повод для оптимизма.

Материал романа – психология воображения. Последняя развивается наравне с двумя своими сестрами – научной психологией и обыденной психологической интуицией. За последние пятьдесят лет в Европе знания о человеческой душе развивались необыкновенно стремительно. Возникла научная психология, и уже первые ее шаги превзошли все ожидания. Одновременно получила развитие тонкая способность чувствовать, постигать собственный внутренний мир и своего ближнего. Неудача романа у нынешнего читателя во многом обусловлена уровнем современных психологических знаний, накопленных в научной и стихийной форме. Авторы, еще вчера считавшиеся гениальными, сегодня кажутся наивными, неумельцами – читатель начинает превосходить писателя в психологии. (Быть может, этим и объясняется европейский политический кризис, последствия которого будут куда серьезнее и опаснее его нынешних проявлений. Кто знает, не зиждется ли пока существование государства современного типа лишь на непроходимой психологической глупости граждан?)

Другой симптом того же порядка – скука при чтении классиков исторической мысли. Психологические мотивировки, выдвигаемые в их сочинениях, только раздражают наш, по-видимому, более тонкий вкус, оставляя ощущение чего-то неудобоваримого и сумбурного.

Неужели роман и история не поставят достижений психологии себе на службу? Человечество всегда удовлетворяло свои потребности, как только они делались ясными и конкретными. Без преувеличения можно сказать: у истоков самых сильных интеллектуальных переживаний, которые нам сулит будущее, стоят помимо философии история и роман.

ПСИХОЛОГИЯ ВООБРАЖЕНИЯ

Эти заметки могут продолжаться до бесконечности, поэтому необходимо самым решительным образом положить им предел. Следующий шаг будет роковым. До сих пор я старался держаться в рамках широких обобщений, всячески избегая конкретных примеров. В эстетике, как и в морали, единственная роль общих принципов – служить границей, за которой оставляют частные случаи. Безусловно, в решении такого рода задач – немалый соблазн для исследователя, который, однако, должен ясно понимать, что вступает в область поистине беспредельного. Итак, пока еще не поздно остановиться, нужно сделать это не медля.

И все-таки не могу удержаться от последней реплики.

Как я уже сказал, материалом романа является прежде всего психология воображения. Но что это значит, в двух словах не объяснить. Обыкновенно считают, что психология, как и экспериментальная физика, опирается исключительно на факты. Тогда романисту остается лишь наблюдать, копировать человеческие души, как они есть. Иными словами, нельзя воображать, выдумывать психологические миры, как геометрические фигуры. На самом деле удовольствие от чтения романов совершенно иного свойства.

Представляя психологический процесс, романист отнюдь не добивается, чтобы

Ортега и Гассет Хосе Мысли о романе filosoff.org
мы восприняли его описание как ряд фактов, – кто может поручиться за их реальность? Наоборот, автор пробуждает нашу способность непосредственного представления – сродни той, что позволяет мыслить математически.

И не надо меня уверять, будто описание психологического процесса тем лучше, чем ближе оно к конкретным случаям из жизни. Не хватало еще романисту опираться на случайный опыт того или иного читателя! Вспомним: особое очарование Достоевского – именно в невероятных характерах его героев. Вполне возможно, какой-нибудь севильский читатель никогда не сталкивался с людьми, напоминающими тревожной, бунтующей душой семью Карамазовых. Однако независимо от впечатлительности такого читателя душевная механика героев Достоевского предстает ему столь же неизбежной и очевидной, как доказательство геометрической теоремы, где рассматриваются никем не виданные тысячеугольники.

Подобно математике, психология обладает априорной очевидностью воображаемого построения. Где известны только физические законы и не действуют законы воображения, вообще нельзя ничего построить: итог неизбежно оказывается пустым, бессмысленным, неопределенным капризом. Только крайним невежеством можно объяснить чудовищный вывод, будто психология романа тождественна обыденной психологии. Столь убогое понимание обыкновенно именуют реализмом. Здесь не место входить в разбор данного термина, до того неопределенного, что я всегда употребляю его в кавычках, тем самым выражая к нему недоверие. И как не усомниться в безусловных изъянах понятия, если его нельзя применить даже к тем книгам, которые, по-видимому, сами вызвали его к жизни? Даже если бы герои романов существовали на самом деле, читатель никогда бы не согласился считать их реальными: слишком они отличаются от окружающих. Романским душам незачем походить на реальные. Разумеется, в числе прочего роман способен давать психологические истолкования реально существующим социальным кругам и типам, однако эта второстепенная черта только одна из пикантных подробностей жанра. (Я оставлю открытым вопрос, почему роман способен вобрать в себя столько посторонних искусству элементов.) В роман входит практически все – наука, религия, риторика, социология, эстетика, – однако все это и многое другое, заполнив объем романного тела, в конечном счете теряет непосредственное, прямое значение. Другими словами, в романе можно обнаружить любую социологию, но сам роман не может быть социологическим. Удельный вес посторонних элементов в произведении зависит исключительно от способности автора растворить их в атмосфере романа. Но это вопрос частный, и я спешу от него отстраниться.

Отмеченная способность творить духовную фауну будет, по всей вероятности, главной пружиной романов будущего. Все говорит об этом. Интерес, вызываемый внешней механикой сюжета, все неизбежнее сходит на нет. Тем лучше: это позволяет подчинить роман интересам более высокого порядка внутренней механике персонажей. Будущее жанра, на мой взгляд, в придумывании не "действий", а интересных душ.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таковы размышления, поводом для которых послужила одна из статей Барохи. Повторяю, я не ставил задачей обучать тех, кто более меня сведущ в этих вопросах. Не исключено, что все сказанное – чистое заблуждение. Это не так важно, поскольку у меня есть надежда, что мои заметки воодушевят молодых писателей, серьезно относящихся к делу. Быть может, они начнут искать те потаенные возможности, которыми еще богата уже достаточно древняя судьба романа.

Несомненно одно: им не найти бесценных подземных сокровищ, если, садясь за свой роман, они не испытывают глубокого ужаса. От тех же, кто так и не осознал всей тяжести положения, в котором оказался этот литературный жанр, я ничего не жду.

КОММЕНТАРИЙ

МЫСЛИ О РОМАНЕ

(Ideas sobre la novela). – O.C., 3, p. 387–418.

Эта работа написана, по-видимому, в период с 1925 по 1930 г. и опубликована впервые вместе с "Дегуманизацией искусства" в 1930 г. "Мысли о романе"

Ортега и Гассет Хосе Мысли о романе filosoff.org создавались в развитие идей "дегуманизации искусства", а также представляли своего рода манифест литераторов "поколения 1925 года", лидером которого безоговорочно считали Ортегу. К указанному "поколению" причисляют Фр. Айялу, Росу Часель, Антонио Эспину, Клаудио де ла Торре и других (см.: Marra-Lopez Jose R. *Narrativa española fuera de España* (1939-1961). Madrid, 1963, p. 26-29).

[1] Замедленный ритм (итал.).

[2] Кроче принимает за исходный материал познания – духовной активности вообще – "бесформенную материю" ощущений. Основной способностью, с помощью которой осуществляется конкретизация смутной материи ощущений в упорядоченную совокупность образов вещей, является воображение, или, согласно терминологии Кроче, интуиция. Эта "объективация" имеет лишь внутренний, "идеальный" характер: она связана исключительно с моментом вызывания образа в воображении индивида. Изоляция "выражения" от процесса фактической реализации устраняла возможность классификации искусств с точки зрения средств выражения (см.: Кроче Б. *Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика*. Ч. 1. Теория. М., Изд. бр. Сабашниковъпс, 1920. Гл. 9. Неделимость выражения на виды и ступени и критика риторики).

[3] См. примеч. 1 к "Размьпплениям о "дон-кихоте"; слово *novella* итальянского происхождения (*novella* – новость).

[4] Приблизительно (франц.).

[5] Состояние рождения (латин.).

[6] Состояние угасания (латин.).

[7] О "медлительной природе романа" у Новалиса см.: Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., Изд-во МГУ. 1980, с. 99-100.

[8] Брахманы – жрецы брахманистской религии, сменившей в X-IX вв. до н. э. ведические культы доклассового общества на территории современной Индии (современной разновидностью брахманизма является индуизм). Мандарин европейское наименование высших чиновников в старом Китае. Говоря об осуждении мандарином-конфупианцем суеверия даосов, Ортега, по-видимому, имел в виду традицию непризнания официальными властями даосизма, ведущую начало со П в. до н. э., когда под властью династии Хань происходило вытеснение из общественной жизни всех школ и течений мысли во имя единовластия конфуцианской идеологии. В это же время происходила и консолидация различных школ даосизма. Центральное понятие даосизма – "дао", – хотя и истолковывалось по-разному, в этих школах имело общее значение пути, направления природных процессов или человеческой жизни; отдельные даосисты истолковывали "дао" мистически, как "божественный путь". Чиновника рабовладельческого государства не могла, разумеется, удовлетворить ни философская основа, ни социальная доктрина даосистов, проповедовавших возврат к простой, безыскусной жизни в лоне первобытного общества. В основе борьбы католического клира против мистицизма лежит негативное отношение к учению о непосредственном отношении (общении) души верующего с богом, принижавшему в глазах верующих значение институтов официальной церкви.

[9] Не многое, но много (то есть немного по количеству, но много по значению; латин.).

[10] Пленэр (франц.) – живописная техника работы над пейзажными полотнами, состоящая в полной и точной передаче естественного освещения и воздушной среды, а также реальных световых соотношений

[11] Априори (латин.). – до или независимо от опыта; в обиходном значении – заранее, наперед; здесь – установка.

[12] "Introductio a la estimativa" ("Введение в теорию ценностей"). Работа опубликована в No 4 "Ревиста де Оксиденте" за 1923 г. как продолжение очерков "Ценности жизни" и "Жизненные ценности", напечатанных в том же году в сборнике "Тема нашего времени".

[13] При прочих равных условиях (латин.).

[14] "Люсьен Левен" – неоконченный роман Стендаля, который писался в

Ортега и Гассет Хосе Мысли о романе filosoff.org
1834-1836 гг.; впервые опубликован в 1855 г. под названием "Зеленый охотник".

[15] Конторка, касса, прилавок (франц.).

[16] Фернандо-По - остров в заливе Биафра у берегов Западной Африки; являлся колониальным владением Испании в составе Испанской Гвинеи (Рио-Муни). Современное название - о. Биоко.

[17] Вестфалия - одна из исторических земель на северо-западе Германии.

[18] Иллюстрация постулата относительности (все инерциальные системы равноправны в отношении всех физических явлений). К 1905 г. А. Пуанкаре разработал основы специальной теории относительности с анализом ее приложений и математических следствий независимо и одновременно с А. Эйнштейном.

[19] Граф Моска, Сансеверина, Клелия и Фабрицио - герои романа Стендаля "Пармская обитель" (1839).

[20] От изобилия (латин.); здесь - не ограничивая себя.

[21] Реквизит (итал.).

Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке

<http://filosoff.org/> Приятного чтения!

<http://buckshee.petimer.ru/> Форум Бакши buckshee. Спорт, авто, финансы, недвижимость. Здоровый образ жизни.

<http://petimer.ru/> Интернет магазин, сайт Интернет магазин одежды Интернет магазин обуви Интернет магазин

<http://worksites.ru/> Разработка интернет магазинов. Создание корпоративных сайтов. Интеграция, Хостинг.

<http://dostoevskiyfyodor.ru/> Приятного чтения!