

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

Хосе Ортега-и-Гассет

Размышления о "Дон Кихоте"

Краткий трактат о романе.

Давайте спросим себя, что такое "Дон Кихот"? Обыкновенно на этот вопрос (если брать его с чисто внешней стороны) отвечают, что "Дон Кихот" – роман, и, по-видимому, справедливо добавляют, что роман, занимающий первое место и по времени своего появления и по своему значению. Нынешнему читателю "Дон Кихот" доставит немалое удовольствие как раз благодаря тем чертам, которые роднят его с современным романом, излюбленным жанром нашей эпохи. Пробегая взглядом страницы старинной книги, мы повсюду встречаем тот дух нового времени, который делает ее особенно близкой нашему сердцу. "Дон Кихот" так же волнует нас, как и произведения Бальзака, Диккенса, Флобера, Достоевского – первооткрывателей современного романа.

Но что такое роман?

Возможно, рассуждения о сущности литературных жанров вышли из моды, многие даже сочтут подобный вопрос риторическим. Есть и такие, что отвергают само существование литературных жанров.

Но мы не сторонники моды. Взяв на себя смелость сохранять спокойствие фараонов среди людской суеты, мы задаемся вопросом: что такое роман?

1. ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЖАНРЫ

Античная поэтика понимала под литературными жанрами определенные творческие правила, которые должен был соблюдать поэт, – пустые схемы, своего рода соты и ячейки, в которые муза, словно старательная пчела, собирала поэтический мед.

Однако я рассуждаю о литературных жанрах совершенно в ином смысле. Форма и содержание нераздельны, а поэтическое содержание настолько свободно, что ему нельзя навязать абстрактные нормы.

И тем не менее между формой и содержанием следует проводить различие, ибо они не одно и то же; Флобер говорил: "форма исходит из содержания, как жар из огня". Верная метафора. Но правильнее сказать, что форма – орган, а содержание – функция, его создающая. Иными словами, литературные жанры представляют собой поэтические функции, направления, в которых развивается поэтическое творчество.

Современная тенденция отрицать различие между содержанием (темой) и формой (арсеналом выразительных средств, присущих данному содержанию) мне представляется столь же тривиальной, как и схоластическое разделение того и другого. На самом деле речь идет о различии, совершенно тождественном различию между направлением и путем. Избрать определенное направление еще не значит дойти до намеченной цели. Брошенный камень заключает в себе траекторию, которую он опишет в воздухе. Данная траектория будет представлять как бы разъяснение, развитие, осуществление изначального импульса.

Так, трагедия представляет собой развитие определенного фундаментального поэтического содержания, и только его, развитие трагической темы. И так, в форме присутствует то же, что было и в содержании. Но то, что в содержании имело характер намерения или чистого замысла, представлено в форме как нечто выраженное, упорядоченное и развернутое. Именно в этом и состоит неразрывный характер формы и содержания как двух моментов одного и того же.

Таким образом, мое понимание литературных жанров противоположно тому, которое выдвинула античная поэтика; литературные жанры – определенные

Ортега и Гассет Хосе Размышления о Дон Кихоте filosoff.org
основные темы, принципиально несводимые друг к другу, – подлинные эстетические категории. Например, эпопея – это название не поэтической формы, а субстанциального поэтического содержания, которое в ходе своего развития или выражения достигает полноты. Лирика не условный язык, на который можно перевести что-то уже сказанное на языке драмы или романа, но одновременно и нечто, что следует сказать, и единственный способ сказать это с достаточной полнотой.

Так или иначе, основная тема искусства всегда человек. Жанры, понятые как эстетические темы, которые несводимы друг к другу и в равной степени имеют окончательный и необходимый характер, суть не что иное, как широкие углы зрения, под которыми рассматриваются важнейшие стороны человеческого. Каждая эпоха привносит с собой свое истолкование человека, принципиально отличное от предыдущего. Вернее, не привносит с собой, а сама есть такое истолкование. Вот почему у каждой эпохи – свой излюбленный жанр.

2. НАЗИДАТЕЛЬНЫЕ РОМАНЫ

Во второй половине XIX века европейцы наслаждались чтением романов.

Когда время произведет беспристрастный отбор среди огромного числа фактов, составивших ту эпоху, победа романа будет отмечена как яркое и поучительное явление. Это несомненно.

Однако что следует понимать под словом "роман"? Вот вопрос! Ряд довольно небольших по объему произведений Сервантес назвал "Назидательными романами"[1]. В чем смысл такого названия?

В том, что романы "назидательные", нет ничего удивительного. Оттенок нравов, который придал своим сочинениям самый языческий из наших писателей, всецело следует отнести за счет того героического лицемерия, которое исповедовали лучшие умы XVII века. Это был век, когда дали всходы семена великого Возрождения, и в то же время – век контрреформации и учреждения ордена иезуитов. Это был век, когда основатель новой физики Галилей не счел для себя постыдным отречься от своих взглядов, ибо католическая церковь суровой догматической рукой наложила запрет на его учение. Это был век, когда Декарт, едва сформулировав принцип своего метода, благодаря которому теология превратилась в *ancilla philosophiae*[2], стремглав помчался в Лорето[3] – благодарить Матерь Божию за счастье такого открытия. Это был век победы католицизма и вместе с тем век достаточно благоприятный для возникновения великих теорий рационалистов, которые впервые в истории воздвигли могучие оплоты разума для борьбы с верой. Да прозвучит это горьким упреком всем, кто с завидной простотой целиком винит инквизицию в том, что Испания не привыкла мыслить!

Однако вернемся к названию "романы", которое Сервантес дал своей книге. Я нахожу в ней два ряда произведений, которые очень сильно отличаются друг от друга, хотя в некотором смысле они и взаимосвязаны. Важно отметить, что в каждом из этих рядов преобладает свое художественное намерение, так что они соответственно тяготеют к разным центрам поэтического творчества. Как стало возможным, что в один жанр объединились "Великодушный поклонник", "Английская испанка", "Сила крови" и "Две девицы", с одной стороны, и "Ринконете" и "Ревнивый эстремадурец" – с другой? В двух словах объясним, в чем различие. В первом ряде произведений мы сталкиваемся с повествованиями о любовных приключениях и о превращениях судьбы. Тут и дети, лишенные родительского крова и вынужденные скитаться по белу свету помимо своей воли, тут и молодые люди, которые в погоне за наслаждением сгорают в огне любви, подобно пламенным метеорам, тут и легкомысленные девицы, испускающие тяжкие вздохи в придорожных трактирах и с красноречием Цицерона рассуждающие о своей поруганной чести. И вполне вероятно, что в одном из таких постоянных дворов сойдутся нити, сплетенные страстью и случаем, и встретятся наконец потерявшие друг друга сердца. Тогда эти обычные трактиры становятся местом самых неожиданных перевоплощений и встреч. Все рассказанное в этих романах неправдоподобно, да и сам читательский интерес зиждется на неправдоподобии. "Персилес"[4] – большой назидательный роман подобного типа – свидетельствует о том, что Сервантес любил неправдоподобие как таковое. А поскольку именно этим произведением он замыкает круг своей творческой деятельности, нам следует со всей серьезностью отнестись к указанному обстоятельству.

В том-то и дело, что темы некоторых романов Сервантеса – все те же извечные

Ортега и Гассет Хосе Размышления о Дон Кихоте filosoff.org
темы, созданные поэтическим воображением европейцев много, много веков тому назад, так много веков тому назад, что в преображенном виде мы обнаружим их в мифах Древней Греции и Малой Азии. После всего сказанного судите сами – можно ли считать романом литературный жанр, представленный у Сервантеса первым типом повествований? А почему бы и нет? Только не будем забывать, что этот литературный жанр повествует о невероятных, вымышленных, нереальных событиях.

Совсем иную задачу решает автор в другом ряде романов, например в "Ринконете и Кортадильо". Здесь почти ничего не происходит. Нас не занимают стремительные движения страстей. Нам незачем спешить от одной страницы к другой – узнать, какой новый оборот примут события. А если мы и ускоряем шаг, то лишь затем, чтобы опять отдохнуть и спокойно оглядеться по сторонам. Нашему взгляду открывается серия статичных и детально выписанных картин. Персонажи и их поступки... Они настолько далеки от неправдоподобия, что даже неинтересны. И не говорите мне, будто плуты Ринкон и Кортадо, веселые девицы Ганансиуса и Кариарта или негодяй Реполито хоть чем-нибудь привлекательны. По ходу чтения становится ясно, что не сами они, а лишь то, как представляет их автор, вызывает наш интерес[5]. Более того, окажись они более привлекательны и менее пошлы, наше эстетическое чувство развивалось бы иными путями.

Какой контраст по сравнению с художественным замыслом романов первого типа! Там именно сами персонажи и их жизнь, полная приключений, служили источником эстетического наслаждения; участие автора было сведено к минимуму. Здесь же, напротив, нам интересно лишь то, каким взглядом смотрит сам автор на вульгарные физиономии тех, о ком он рассказывает. Отдавая себе полный отчет в указанном различии, Сервантес в "Беседе собак" писал: "Мне хочется обратить твое внимание на одну вещь, в справедливости коей ты убедишься, когда я буду рассказывать историю моей жизни. Дело в том, что бывают рассказы, прелесть которых заключается в них самих, в то время как прелесть других рассказов состоит в том, как их рассказывают; я хочу сказать, что иной рассказ пленяет нас независимо от вступлений и словесных прикрас, другой же приходится рядить в слова, и при помощи мимики, жестов и перемены голоса из ничего получается все: из слабых и бледных делаются они острыми и занятными".

Так что же такое роман?

3. ЭПОС

Не вызывает сомнений по крайней мере одно обстоятельство: то, что читатель прошлого понимал под словом "роман", не имеет ничего общего с античным эпосом. Выводить одно из другого – значит закрывать путь к осмыслению перипетий романного жанра: я имею в виду ту художественную эволюцию, которая завершилась становлением романа XIX века.

Роман и эпос – абсолютные противоположности. Тема эпоса – прошлое именно как прошлое. Эпос рассказывает о мире, который был и ушел, о мифическом веке, глубокая древность которого несоизмерима с любой исторической стариной. Разумеется, локальный пиетет пытался наладить слабые связи между героями и богами Гомера и выдающимися гражданами современности, однако подобные легендарные родословные не могли способствовать преодолению абсолютной дистанции между мифическим вчера и реальным сегодня. Сколько бы реальных вчера мы ни возводили над этой бездонной пропастью, мир Ахиллеса и Агамемнона никогда не сомкнется с нашим существованием. Нам никогда не удастся прийти к ним, отступая по той дороге, которую время уводит вперед. Эпическое прошлое – не наше прошлое. Мы можем представить наше прошлое как настоящее, которое когда-то было. Однако эпическое прошлое отвергает любую идею настоящего. Стоит нам напрячь память в надежде достичь его, как оно помчится быстрее коней Диомеда, держась от нас на вечной, неизменной дистанции. Нет и еще раз нет: это не прошлое воспоминаний, это идеальное прошлое.

Когда поэт умоляет Мпеме – Память – поведать ему о страданиях ахейцев, он взывает не к субъективной способности, а к живой космической силе памяти, которая, по его мнению, бьется во вселенной. Мпеме – не индивидуальное воспоминание, а первоизданная мощь стихий.

Указанная существенная удаленность легендарного спасает объекты эпоса от разрушения. Та же причина, по какой нам нельзя приблизить их к себе и

Ортега и Гассет Хосе Размышления о Дон Кихоте filosoff.org
придать им избыток юности – юности настоящего, – не позволяет и старости коснуться их тел. Песни Гомера веют вечной свежестью и духом бессмертия не потому, что они вечно юны, а потому, что никогда не стареют. Старость теряет смысл, если исчезает движение. Вещи стареют, когда каждый истекший час увеличивает дистанцию между ними и нами. Этот закон непреложен. Старое стареет с каждым днем. И тем не менее Ахиллес отстоит от нас на такое же расстояние, как и от Платона.

4. ПОЭЗИЯ ПРОШЛОГО

Уже давно пора сдать в архив мнения, которые составили о Гомере филологи прошлого века. Гомер отнюдь не наивность и не чистосердечное добродушие, процветавшее на заре человечества. Теперь уже всем известно, что "Илиаду", по крайней мере дошедшую до нас "Илиаду", народ не понимал никогда. Иными словами, она была прежде всего произведением архаическим. Рапсод творит на условном языке, который ему самому представляется чем-то священным, древним и безыскусным. Обычаи и нравы его персонажей несут на себе особый отпечаток суровых древних времен.

Слыханное ли дело, Гомер – архаичный поэт, детство поэзии археологический вымысел! Кто бы мог подумать! Речь идет не просто о наличии в эпосе архаизмов: по существу, вся эпическая поэзия не что иное, как архаизм. Мы уже сказали: тема эпоса – идеальное прошлое, абсолютная старина. Теперь добавим: архаизм – литературная форма эпоса, орудие поэтизации.

На мой взгляд, это имеет решающее значение для понимания смысла романа. После Гомера Греция должна была пережить много столетий, чтобы признать в настоящем возможность поэтического. По правде сказать, Греция так никогда и не признала настоящее *ex abundantia cordis*[6]. В строгом смысле слова поэтическим было для греков только древнее, вернее, первичное во временном смысле. При этом отнюдь не то древнее, которое мы встречаем у романтиков и которое слишком похоже на ветость старьевщиков и будит в нас болезненный интерес, заставляя черпать извращенное удовольствие в созерцании чего-то дряхлого, старого, разрушенного и изъеденного временем. Все эти умирающие предметы содержат только отраженную красоту, и не они сами, а волны эмоций, которые поднимаются в нас при их созерцании, служат источником поэзии. Красота греков – внутренний атрибут существенного: все временное и случайное красоте непричастно. Греки обладали рационалистическим чувством эстетики[*Понятие пропорции, меры, всегда приходившее на ум грекам, когда они рассуждали об искусстве, как бы играет своей математической мускулатурой], не позволявшим им отделять поэтическое достоинство от метафизической ценности. Прекрасным считалось все, что содержало в себе самое начало и норму, причину и абсолютную ценность явления. В замкнутую вселенную эпического мифа входят только безусловно ценные объекты, способные служить образцами, которые обладали реальностью и тогда, когда наш мир еще не начал существовать.

Между эпическим миром и тем, где живем мы, не было никакой связи – ни ворот, ни лазейки. Вся наша жизнь, с ее вчера и сегодня, принадлежит к второму этапу космической жизни. Мы – часть поддельной и упадочной реальности. Окружающие нас люди – не люди в том смысле, в каком ими были Улисс или Гектор. Мы даже не знаем точно, были ли Улисс и Гектор людьми или богами. Тогда и боги были подобны людям, поскольку люди были под стать богам. Где у Гомера кончается бог и начинается человек? Уже сама постановка вопроса говорит об упадке мира. Герои эпоса – представители исчезнувшей с лица земли фауны, которая характеризовалась отсутствием различий между богом и человеком или, во всяком случае, близким сходством между обоими видами. Переход от одних к другим осуществлялся весьма просто: или через грех, совершенный богиней, или через семяизвержение бога.

В целом для греков поэтическим является все существующее изначально, не потому, что оно древнее, а потому, что оно самое древнее, то есть заключает в себе начала и причины[* "Почтеннее всего – самое старое" (Аристотель, "Метафизика", 983.)].

Stock[7] мифов, объединявший традиционную религию, физику и историю, содержал в себе весь поэтический материал греческого искусства эпохи расцвета. Даже желая изменить миф, как это делали трагики, поэт должен был из него исходить и двигаться только внутри него. Попытка создать поэтический объект была для этих людей столь же нелепой, как для нас попытка придумать закон механики. Подобное понимание творчества составляет

Ортега и Гассет Хосе Размышления о Дон Кихоте filosoff.org
отличительную черту эпоса и всего греческого искусства: вплоть до своего заката оно кровными нитями было неразрывно связано с мифом.

Гомер уверен, что события происходили именно так, как о том повествуют его гекзаметры. Более того, Гомер и не собирается сообщать чего-либо нового. Слушатели знают, о чем будет петь Гомер, а Гомер знает, что они это знают. Его деятельность лишена собственно творческого характера и не направлена на то, чтобы удивить своих слушателей. Речь идет скорее о художественной, чем поэтической работе, речь идет о высоком техническом мастерстве. Я не знаю в истории искусства примера более похожего по своему замыслу на творчество рапсода, чем знаменитые восточные врата флорентийского баптистерия работы Гиберти. Итальянского скульптора не волнуют изображаемые им предметы, им движет одна безумная страсть – запечатлевать, превращать в бронзу фигуры людей, животных, деревья, скалы, плоды.

Так и Гомер. Плавное течение ионийского эпоса, спокойный ритм, позволяющие уделять одинаковое внимание и большому и малому, были бы абсурдны, если бы мы представили себе поэта, озобоченного выдумыванием темы. Поэтическая тема дана заранее, раз и навсегда. Речь идет лишь о том, чтобы оживить ее в наших сердцах, придать ей полноту присутствия. Вот почему вполне уместно посвятить четыре стиха смерти героя и не менее двух закрыванию двери. Кормилица Телемака

"Вышла из спальни; серебряной ручкою дверь затворила;

Крепко задвижку ремнем затянула; потом удалилась" .

5. РАПСОД

По-видимому, общие места современной эстетики мешают нам правильно оценить наслаждение, которое испытывал милый и безмятежный слепец из Ионии, показывая нам прекрасные картины прошлого. Пожалуй, нам даже может прийти в голову назвать это наслаждение. Ужасное, нелепое слово! Что бы подумал грек, услышав его? Для нас реальное – осязаемое, то, что можно воспринять слухом и зрением. Нас воспитали в злой век, который расплющил вселенную, сведя ее к поверхности, к чистой внешности. Когда мы ищем реальность, мы ищем ее внешние проявления. Но греки понимали под реальностью нечто прямо противоположное. Реальное – существенное, глубокое и скрытое: не внешность, а живые источники всякой внешности. Плотин не разрешал художникам писать с него портрет: по его мнению, это значило бы завещать миру лишь тень своей тени[10].

Эпический певец встает меж нами с палочкой дирижера в руках. Его слепой лик инстинктивно повернут к свету. Луч солнца – рука отца, ласкающая лицо спящего сына. Тело поэта, как стебель гелиотропа, тянется навстречу теплу. Губы его слегка дрожат, словно струны музыкального инструмента, который кто-то настраивает. Чего он хочет? Поведать нам о событиях, которые случились давным-давно. Он начинает говорить. Вернее, не говорить, а декламировать. Слова, подчиненные строгой дисциплине, как бы оторваны от жалкого существования, которое они влачат в повседневной речи. Словно подъемная машина, гекзаметр поддерживает слова в воображаемом воздухе, не давая им коснуться земли. Это символично. Именно этого и хотел рапсод оторвать нас от обыденной жизни. Фразы его ритуальны, речь – торжественна, как во время богослужения, грамматика – архаична. Из настоящего он берет только самое возвышенное, например сравнения, касающиеся неизменных явлений природы – жизни моря, ветра, зверей, птиц, – таким образом время от времени вбрасывая крохотную частицу настоящего в замкнутую архаическую среду, служащую для того, чтобы прошлое целиком завладело нами именно как прошлое и заставило отступить современность.

Такова задача рапсода, такова его роль в построении эпического произведения. В отличие от современного поэта он не живет, мучимый жаждой оригинальности. Он знает, что его песнь – не только его. Народное воображение, создавшее миф задолго до того, как он появился на свет, выполнило за него главную задачу – сотворило прекрасное. На долю эпического певца осталось лишь быть добросовестным мастером своего дела.

6. ЕЛЕНА И МАДАМ БОВАРИ

Никак не могу согласиться с тем учителем греческого языка, который, желая познакомить своих учеников с "Илиадой", предлагает им представить себе

Ортега и Гассет Хосе Размышления о Дон Кихоте filosoff.org
вражду между юношами двух соседних кастильских деревень из-за местной красавицы. Напротив, когда речь идет о "Madame Bovary", на мой взгляд, вполне уместно обратить наше внимание на какую-нибудь провинциалку, изменяющую своему мужу. Романист достигает цели, конкретно представляя нам то, что мы уже знаем абстрактно["*Ma pauvre Bovary sans doute souffre et pleure dans vingt villages de France à la fois, à cette heure même" (Flaubert. Correspondance, 2, 284)[11]]. Закрыв книгу, читатель скажет: "Да, все одно к одному - и ветреные провинциалки, и земледельческие съезды". Подобное восприятие свидетельствует о том, что романист справился со своей задачей. Однако по прочтении "Илиады" нам не придет в голову поздравить Гомера с тем, что Ахиллес - подлинный Ахиллес, а прекрасная Елена - вылитая Елена. Фигуры эпоса - не типичные представители, а существа единственные в своем роде. Был только один Ахиллес и только одна Елена. Была только одна война на берегах Скамандра[12]. Если бы в легкомысленной жене Менелая мы признали обыкновенную молодую женщину, к которой чужестранцы воспылали любовью, Гомер не был бы Гомером. В отличие от Гиберти или Флобера автор "Илиады" не был свободен в выборе и показал именно того Ахиллеса и именно ту Елену, которые, по счастью, ничем не похожи на людей, встречаемых повсеместно.

Во-первых, в эпосе мы видим первую попытку вымыслить уникальные существа, имеющие "героическую" природу, - эту задачу взяла на себя многовековая народная фантазия. Во-вторых, эпос - воссоздание, воскрешение этих существ в нашем сознании, и эту, вторую задачу взял на себя рапсод.

Думается, ценой столь долгого отступления мы добились более правильного взгляда на смысл романа. В романе мы обнаруживаем полную противоположность эпическому жанру. Если тема эпоса - прошлое именно как прошлое, то тема романа - современность именно как современность. Если эпические герои вымышлены, имеют уникальную природу и самодовлеющее поэтическое значение, то персонажи романа типичны и внепоэтичны. Последние берутся не из мифа, который сам по себе поэтический элемент, творческая и эстетическая стихия, но с улицы, из физического мира, из реального окружения автора и читателя. Вот почему литературное творчество не вся поэзия, но лишь вторичная поэтическая деятельность. Таким образом, искусство - техника, механизм воплощения, который может, а иногда и должен быть реалистическим, но далеко не всегда. Пристрастие к реализму - определяющая черта нашего времени - не является нормой. Мы предпочли иллюзию сходства - у иных веков были иные пристрастия. Было бы крайней наивностью полагать, что весь род людской всегда любил и будет любить то же, что мы. Это неверно. Раскроем же наши сердца как можно шире - чтобы в них вместились и то человеческое, что нам чуждо. В жизни всегда лучше отдать предпочтение неисчерпаемому многообразию, чем монотонному повторению.

7. МИФ - ФЕРМЕНТ ИСТОРИИ

Эпическая перспектива, которая, как мы установили, состоит в видении мировых событий сквозь призму определенного числа основных мифов, не умерла с Грецией. Она дошла и до нас. Когда народы расстались с верой в космогоническую и историческую реальность своих преданий, отошло в прошлое лучшее время эллинов. Но если эпические мотивы утратили свою силу, семена мифов сохраняют свое догматическое значение и не только живут, словно прекрасные призраки, которых нам никто не заменит, но стали еще более яркими и пластичными. Тщательно укрытые в подземельях литературной памяти, в кладовых народных преданий, они представляют своего рода дрожжи, на которых всходит поэзия. Стоит поднести к этим горючим веществам правдивую историю о каком-нибудь царе, например об Антиохе или Александре, как правдивая история запылает со всех четырех концов и огонь выжжет в ней все правдоподобное и обычное. И на наших изумленных глазах, светлая, как алмаз, воспрянет из пепла чудесная история о волшебнике Аполлонии[*Образ Аполлония построен из материала истории об Антиохе], о кудеснике Александре[13]. Конечно, вновь созданная фантастическая история уже не история, ее называют романом. В этом смысле принято говорить о греческом романе.

Теперь нам становится ясной двойственность, заключенная в этом слове. Греческий роман не что иное, как история, чудесным образом искаженная мифом, или - как "Путешествие в страну аримаспов"[14] - фантастическая география (описания путешествий, которые миф разъединил, а потом соединил по своему вкусу). К этому жанру принадлежит вся литература воображения - все, что называется сказкой, балладой, житием, рыцарским романом. В основе ее всегда лежит определенный исторический материал, преобразованный мифом.

Нельзя забывать, что миф – представитель мира, в корне отличного от нашего. Если наш мир реален, то мир мифа покажется нам ирреальным. Во всяком случае, то, что возможно в одном, совершенно невозможно в другом, физические законы нашей планетной системы не распространяются на мифические миры. Поглощение мифом события подлунного мира состоит в том, что миф делает его исторически и физически невозможным. Земная материя сохраняется, но она подчинена закону, настолько отличному от того, который управляет нашим космосом, что для нас это равно отсутствию какого-либо закона.

Литература воображения навсегда увековечила благотворное влияние, которое имела на человечество эпическая поэзия – ее родная мать. Она все так же будет удваивать мир, она все так же будет присылать нам вести из прекрасного далека, где правят если не боги Гомера, то их законные наследники. Под властью их династического правления невозможное возможно. В конституции, которой они присягали, только одна статья: допускается приключение.

8. РЫЦАРСКИЕ РОМАНЫ

Когда мифическое мировоззрение оказывается свергнутым с трона своею сестрою-соперницей наукой, эпическая поэзия утрачивает религиозную серьезность и не разбирая дороги бросается на поиски приключений. Рыцарство – это приключения: рыцарские романы были последним могучим отростком старого эпического древа. Последним до сего времени, но не последним вообще.

Рыцарский роман сохраняет характерные черты эпоса, за исключением веры в истинность рассказываемых событий[*я бы сказал, что и это в известной степени имеет место. Однако мне пришлось бы написать здесь много страниц, не имеющих прямого отношения к делу, о той загадочной галлюцинации, которая лежит в основе нашего удовольствия от чтения приключенческой литературы]. Все происходящее в рыцарских романах предстает нам также как нечто давнее, принадлежащее идеальному прошлому. Времена короля Артура, как и времена Марикастаньи[15], лишь завесы условного прошлого, сквозь которые смутно брезжит историческая хронология.

Не считая отдельных, занимающих весьма скромное место монологов, в рыцарских романах, как и в эпосе, основным поэтическим средством выступает повествование. Я не могу согласиться с общепринятой точкой зрения, что повествование – художественное средство романа. Ошибка критики в том, что она не противопоставляет двух жанров, одинаково обозначаемых словом "роман". Произведение литературы воображения повествует, роман описывает. Повествование – форма, в которой существует для нас прошлое; повествовать можно только о том, что было, то есть о том, чего больше нет. Настоящее, напротив, описывают. Как известно, в эпосе широко употребляется идеальное прошедшее время (соответствующее тому идеальному прошлому, о котором оно говорит), получившее в грамматиках название эпического, или гномического, аориста.

В отличие от литературы воображения в романе нас интересует именно описание, ибо описываемое, по сути дела, не может представлять интереса. Мы пренебрегаем персонажами, которые нам представлены, ради того способа, каким они представлены нам. Ни Санчо, ни священник, ни цирюльник, ни Рыцарь Зеленого Плаща, ни мадам Бовари, ни ее муж, ни глупец Омэ нам нисколько не интересны. Мы не дадим и ломаного гроша, чтобы увидеть их в жизни. И напротив, мы отдадим полцарства ради удовольствия видеть их героями двух знаменитых книг. Я не могу представить себе, как столь очевидное обстоятельство выпало из поля зрения тех, кто исследует проблемы эстетики. То, что мы непочтительно зовем скукой, – целый литературный жанр, хотя и несостоявшийся[16]. Скука – повествование о том, что неинтересно[*В одном из выпусков "Критики" Кроче приводит определение скучного человека, которое дал один итальянец: "Зануда – тот, кто не избавляет нас от одиночества и не может составить нам компании"]. Повествование должно находить себе оправдание в самом событии, и чем оно облегченнее, чем в меньшей степени выступает посредником между происходящим и нами, тем лучше.

Вот почему, в отличие от романиста, автор рыцарских повествований направляет всю свою поэтическую энергию на выдумывание интересных событий. Такие события – приключения. Ныне мы можем читать "Одиссею" как изложение приключений; без сомнения, великая поэма при этом утрачивает большую часть

Ортега и Гассет Хосе Размышления о Дон Кихоте filosoff.org своих достоинств и смысла, и все же подобное прочтение не вовсю чуждо эстетическому замыслу "Одиссеи". За богоравным Улиссом встает Синдбад-мореход, а за ними, совсем уже вдаль, маячит славная буржуазная муза Жюль Верна. Сходство основано на вмешательстве случая, определяющем ход событий. В "Одиссее" случай выступает как форма, в которой проявляет себя настроение того или иного бога; в произведениях фантастических, в рыцарских романах он цинично выставляет напоказ свое естество. И если в древней поэме приключения интересны, поскольку в них проявляется капризная воля бога причина в конечном счете теологическая, - то в рыцарских романах приключение интересно само по себе, в силу присущей ему непредсказуемости.

Если внимательно рассмотреть наше повседневное понимание реальности, легко убедиться, что реально для нас не то, что происходит на самом деле, а некий привычный нам порядок событий. В этом туманном смысле реально не столько виденное, сколько предвиденное, не столько то, что мы видим, сколько то, что мы знаем. Когда события принимают неожиданный оборот, мы считаем, что это невероятно. Вот почему наши предки называли рассказ о приключениях вымыслом.

Приключение раскалывает инертную, гнетущую нас реальность, словно кусок стекла. Это все непредсказуемое, невероятное, новое. Всякое приключение новое сотворение мира, уникальный процесс. И как не быть ему интересным?

Сколь мало бы мы ни прожили, нам уже дано ощутить границы нашей тюрьмы. Самое позднее в тридцать лет уже известны пределы, в которых суждено оставаться нашим возможностям. Мы овладеваем действительностью, измеряя длину цепи, сковавшей нас по рукам и ногам. Тогда мы спрашиваем: "И это жизнь? Только и всего? Повторяющийся, замкнутый круг, вечно один и тот же?" Опасный час для всякого человека!

В связи с этим мне вспоминается один прекрасный рисунок Гаварни. Старый плут прильнул к дощатой стене и жадно смотрит на какое-то зрелище, до которого так падка средняя публика. Старик с восхищением восклицает: "Il faut montrer a l'homme des images, la realite l'embete!" [17]. Гаварни жил в кругу писателей и художников - парижан, сторонников эстетического реализма. Его всегда возмущало, с каким легкомыслием современные ему читатели поглощали приключенческую литературу. Он был глубоко прав: слабые расы могут превратить в порок употребление этого сильного наркотика, помогающего забыть о тяжком бремени нашего существования.

9. БАЛАГАНЧИК МАЭСЕ ПЕДРО

По мере развития приключения мы испытываем возрастающее внутреннее напряжение. Во всяком приключении мы наблюдаем как бы резкий отрыв от траектории, которой следует инертная действительность. Каждое мгновение сила действительности грозит вернуть ход событий в естественное русло, и всякий раз требуется новое вмешательство авантюрной стихии, чтобы освободить событие и направить его в сторону невозможного. Ввергнутые в пучину приключения, мы летим словно внутри снаряда, и в динамической борьбе между этим снарядом, который ускользает по касательной, вырываясь из плена земного тяготения, и силой притяжения земли, стремящейся им завладеть, мы всецело на стороне неукротимого порыва летящего тела. Наше пристрастие растет с каждой перипетией, способствуя возникновению своеобразной галлюцинации, в которой мы на мгновение принимаем авантюру за подлинную действительность.

Великолепно представив нам поведение Дон Кихота во время спектакля кукольного театра маэсе Педро [18], Сервантес с поразительной точностью передал психологию читателя приключенческой литературы.

Конь Дона Гайфероса [19] мчится галопом, оставляя за собой пустое пространство, и яростный вихрь иллюзий уносит за ним все, что не столь твердо стоит на земле. И туда кувыркаясь, подхваченная смерчем воображения, невесомая, как пух или сухая листва, летит душа Дон Кихота. И туда за ним будет всегда уноситься все способное на доброту и чистосердечие в этом мире.

Кулисы кукольного театра маэсе Педро - граница между двумя духовными континентами. Внутри, на сцене, - фантастический мир, созданный гением невозможного: пространство приключения, воображения, мифа. Снаружи таверна, где собрались наивные простаки, охваченные простым желанием жить, таких мы

Ортега и Гассет Хосе Размышления о Дон Кихоте filosoff.org
встречаем повсюду. Посредине – полоумный идальго, который, повредившись в уме, решил однажды покинуть родимый кров. Мы можем беспрепятственно войти к зрителям, подышать с ними одним воздухом, тронуть кого-нибудь из них за плечо – все они скроены из одного с нами материала. Однако сама таверна в свою очередь помещена в книгу, словно в другой балаганчик, побольше первого. Если бы мы проникли в таверну, то мы бы вступили внутрь идеального объекта, стали бы двигаться по вогнутой поверхности эстетического тела. (Веласкес в "Менинах" предлагает аналогичную ситуацию: когда он писал групповой портрет королевской семьи, он на том же полотне изобразил и свою мастерскую. В другой картине, "Пряхи", он навеки объединил легендарное действие, запечатленное на гобелене, и жалкое помещение, где этот гобелен изготовлен.)

Чистосердечие и открытость души – неперенные условия взаимного общения двух континентов. Возможно, именно осмос и эндосмос[20] между ними и есть самое главное.

10. ПОЭЗИЯ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

Сервантес сказал, что его книга направлена против рыцарских романов. Критика последних лет не уделяет должного внимания этому обстоятельству. Возможно, полагают, что подобное признание автора было лишь определенной манерой представить свое произведение читателям, своеобразной условностью, как и тот оттенок назидательности, который Сервантес придал своим коротким романам. Однако следует вновь вернуться к этому утверждению. Видеть произведение Сервантеса как полемику с рыцарскими романами существенно важно для эстетики.

В противном случае мы не сможем понять то необыкновенное обогащение, какое испытало искусство литературы в "Дон Кихоте". До сих пор эпический план (пространство вымышленных героев) был единственным, само поэтическое определялось в конститутивных чертах эпоса[*С самого начала мы абстрагировались от лирики, которая является самостоятельным эстетическим направлением]. Теперь, однако, воображаемое отходит на второй план. Искусство приобретает еще один план, как бы увеличивается в третьем измерении, получает эстетическую глубину, которая, как и геометрическая, требует многомерности. Мы уже больше не вправе сводить поэтическое к своеобразному очарованию идеального прошлого или к неповторимому, извечному интересу, присущему приключению. Теперь мы должны возвести современную действительность в ранг поэтического.

Заметьте всю остроту проблемы. До появления романа поэзия предполагала преодоление, избегание всего, что нас окружает, всего современного. "Современная действительность" была абсолютным синонимом "непоэзии". Перед нами максимальное эстетическое обогащение, которое только можно вообразить.

Но как могут приобрести поэтическую ценность постоянный двор, Санчо, погонщик мулов и плут маэсе Педро? Вне всяких сомнений, никак. Будучи противопоставлены сцене кукольного театра как зрители, они – формальное воплощение агрессии против всего поэтического. Сервантес выдвигает фигуру Санчо в противовес всякому приключению, чтобы, приняв в нем участие, он сделал его невозможным. Такова его роль. Итак, мы не видим, как поэтическое пространство может простираться поверх реального. Если воображаемое само по себе поэтично, то сама по себе действительность – антипоэзия. *Ніе Rhodus, ніе salta*[21]: именно здесь эстетика должна обострить свое видение. Вопреки наивному мнению наших начетчиков эрудитов, как раз реалистическая тенденция более всех других нуждается в объяснении; это настоящий *exemplum crucis*[22] эстетики.

В самом деле, данное явление вообще нельзя было бы объяснить, если бы бурная жестикуляция Дон Кихота не навела нас на правильный путь. Куда следует поместить Дон Кихота – с той или с другой стороны? Мы не можем однозначно отнести его ни к одному из двух противоположных миров. Дон Кихот – линия пересечения, грань, где сходятся оба мира.

Если нам скажут, что Дон Кихот принадлежит всецело реальности, мы не станем особенно возражать. Однако сразу же придется признать, что и неукротимая воля Дон Кихота должна составлять неотъемлемую часть этой реальности. И эта воля полна одной решимостью – это воля к приключению. Реальный Дон Кихот реально ищет приключений. Как он сам говорит: "Волшебники могут отнять у

Ортега и Гассет Хосе Размышления о Дон Кихоте filosoff.org
меня счастье, но воли и мужества им у меня не отнять". Вот почему с такой удивительной легкостью он переходит из унылого зала таверны в мир сказки. Природа его погранична, как, согласно Платону, человеческая природа в целом.

Не так давно мы не могли и помыслить о том, что теперь предстает нам со всей очевидностью: действительность входит в поэзию, чтобы возвести приключение в самый высокий эстетический ранг. Если б у нас появилась возможность получить этому подтверждение, мы бы увидели, как разверзлась действительность, вбирая в себя вымышленный континент, чтобы служить ему надежной опорой, подобно тому как в одну прекрасную ночь таверна стала ковчегом, который поплыл по раскаленным равнинам Ла-Манчи, увозя в своем трюме Карла Великого и двенадцать пэров, Марсилио де Сансуэнья[23] и несравненную Мелисендру. В том-то и дело, что все рассказанное в рыцарских романах обладает реальностью в фантазии Дон Кихота, существование которого в свою очередь не подлежит сомнению. Итак, хотя реалистический роман возникает в противовес так называемому роману воображения, внутри себя он несет приключение.

11. ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ – ФЕРМЕНТ МИФА

Новая поэзия, основоположником которой явился Сервантес, обнаруживает гораздо более сложную внутреннюю структуру, чем греческая или средневековая. Сервантес взирает на мир с вершин Возрождения. Возрождение навязало миру более жесткий порядок, ибо явилось цельным преодолением античной чувствительности. Галилей в лице своей физики дал вселенной суровую позицию[24]. Начался новый строй: всему отведено свое строгое место. При новом порядке вещей приключение невозможно. Чуть позднее Лейбниц приходит к выводу, что простая возможность абсолютно лишена полномочий, ибо возможно лишь "compossibile" [*для Аристотеля и средневековья возможно все не заключающее в себе противоречия. "Compossibile" нуждается в большем. Для Аристотеля возможен кентавр, для нас – нет, ибо биология не может мириться с его существованием][25], иными словами, то, что находится в тесной связи с естественными законами. Таким образом, возможное, которое в мифе и чуде утверждает свою гордую независимость, упаковано в реальность, как приключение – в веризм[26] Сервантеса.

Другая характерная черта Возрождения – психологическое, которое приобретает первичность. Античный мир представляется голой телесностью, без внутреннего пространства, без интимных тайн. Возрождение открывает неисчерпаемое богатство интимного мира, то есть *me ipsum*[27], сознание, субъективное.

Кульминация нового и существенного переворота, который произошел в культуре, – "Дон Кихот". В нем навсегда запечатлен эпос, с его стремлением сохранить эпический мир, который, хотя и граничит с миром материальных явлений, в корне от него отличается. При этом реальность приключения, безусловно, оказывается спасенной, однако такого рода спасение заключает в себе горькую иронию. Реальность приключения сводится к психологии, если угодно – к состоянию организма. Приключение столь же реально, как выделения мозга. Таким образом, его реальность восходит, скорее, к своей противоположности – к материальному.

Летнее солнце льет на Ла-Манчу лавины огня, и расплавленная зноем земля порою рождает мираж. И хотя вода, которую мы видим, нереальна, что-то реальное все же в ней есть. И этот горький источник, из которого бьет прозрачная струйка воды, – сухость бесплодной земли.

Подобное явление мы можем переживать в двух направлениях: одно наивное и прямое (тогда вода, которую создало для нас солнце, для нас реальна), другое – ироническое и опосредованное (мы считаем, что эта вода мираж, и тогда в свежести холодной влаги сквозит породившая ее бесплодная сухость земли).

Приключенческий роман, сказка, эпос суть первый, наивный способ переживания воображаемых смысловых явлений. Реалистический роман – второй, непрямой способ. Однако ему необходим первый, ему нужен мираж, чтобы заставить нас видеть его именно как мираж. Вот почему не только "Дон Кихот", который был специально задуман Сервантесом как критика рыцарских романов, несет их внутри себя, но в целом "роман" как литературный жанр, по сути, заключается в подобном внутреннем усвоении.

Ортега и Гассет Хосе Размышления о Дон Кихоте filosoff.org
Это объясняет то, что казалось необъяснимым: каким образом действительность, современность может претвориться в поэтическую субстанцию? Сама по себе, взятая непосредственно, она никогда не сможет стать ею, — это привилегия мифа. Но мы можем взглянуть на нее опосредованно, рассмотреть ее как разрушение мифа, как критику мифа. И в этой форме действительность, по природе своей инертная и бессмысленная, недвижимая и немая, приходит в движение, превращается в активную силу, атакующую хрустальный мир идеального. От удара хрупкий зачарованный мир разлетается на тысячи осколков, которые парят в воздухе, переливаясь всеми цветами радуги, и постепенно тускнеют, падая вниз, сливаясь с темной землей. В каждом романе мы свидетели этой сцены. В строгом смысле слова действительность не становится поэтической и не входит в произведение искусства иначе как в том своем жесте или движении, где она вбирает в себя идеальное.

Итак, речь идет о процессе в точности обратном тому, который порождает роман воображения. Другое отличие: реалистический роман описывает сам процесс, а роман воображения — лишь его результат — приключение.

12. ВЕТРЯНЫЕ МЕЛЬНИЦЫ

Перед нами поле Монтель — беспредельное пылающее пространство, где, как в книге примеров, собраны все вещи в мире. Шагая по нему с Дон Кихотом и Санчо, мы понимаем, что вещи имеют две грани. Одна из них — "смысл" вещей, их значение, то, что они представляют, когда их подвергают истолкованию. Другая грань — "материальность" вещей, то, что их утверждает до и сверх любого истолкования.

Над линией горизонта, обогренированной кровью заката — словно проколота вена небесного свода, — высятся мельницы Криптаны и машут крыльями. Мельницы имеют смысл: их "смысл" в том, что они гиганты. Правда, Дон Кихот не в своем уме. Но, даже признав Дон Кихота безумным, мы не решим проблемы. Все ненормальное в нем всегда было и будет нормальным применительно ко всему человечеству. Пусть эти гиганты и не гиганты — тем не менее... А другие? Я хочу сказать, гиганты вообще? Ведь в действительности их нет и не было. Так или иначе, миг, когда человек впервые придумал гигантов, ничем существенным не отличается от этой сцены из "Дон Кихота". Речь бы всегда шла о некоей вещи, которая не гигант, но, будучи рассмотрена со своей идеальной стороны, стремилась в него превратиться. В вертящихся крыльях мельниц мы видим намек на руки Бриарея[29]. Если мы подчинимся влекущей силе намека и пойдем по указанному пути, мы придем к гиганту.

Точно так же и справедливость, и истина, и любое творение духа миражи, возникающие над материей. Культура — идеальная грань вещей — стремится образовать отдельный самодовлеющий мир, куда мы могли бы переместить себя. Но это иллюзия. Культура может быть расценена правильно только как иллюзия, как мираж, простертый над раскаленной землей.

13. РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ

Подобно тому как очертания гор и туч содержат намеки на формы определенных животных, все вещи в своей инертной материальности как бы подают нам знаки, которые мы истолковываем. Накапливаясь, эти истолкования создают объективность, которая становится удвоением первичной объективности, называемой реальной. Отсюда — вечный конфликт: "идея", или "смысл", каждой вещи и ее "материальность" стремятся проникнуть друг в друга. Эта борьба предполагает победу одного из начал. Когда торжествует "идея" и "материальность" побеждена, мы живем в призрачном мире. Когда торжествует "материальность" и, пробив туманную оболочку идеи, поглощает ее, мы расстаемся с надеждой.

Известно, что процесс видения заключается в применении к предмету предварительного образа, который у нас сложился по поводу возникшего ощущения. Темное пятно вдаль видится нами последовательно то башней, то деревом, то человеческой фигурой. Следует согласиться с Платоном, который считал восприятие равнодействующей двух лучей: одного — идущего от зрачка к предмету и другого — идущего от предмета к зрачку. Леонардо да Винчи имел обыкновение ставить своих учеников перед каменной стеной, чтобы они привыкали вчувствоваться в форму камней, в многообразие воображаемых форм. В глубине души сторонник Платона, Леонардо видел в действительности только Параклета[30], пробуждающего дух.

И все же существуют расстояния, освещения, ракурсы, в которых ощущаемый материал вещей сводит к минимуму возможность наших истолкований. Суровая и инертная вещь отвергает все "смыслы", которые мы хотим ей придать: она здесь, перед нами, утверждает свою немую, суровую материальность, противостоящую всему призрачному. Вот что называется реализмом: отодвинуть вещи на определенное расстояние, осветить и поместить их так, чтобы выделить лишь ту их грань, которая повернута к чистой материальности.

Миф всегда начало любой поэзии, в том числе и реалистической. Дело, однако, в том, что в реалистической поэзии мы сопровождаем миф в его нисхождении, в его падении. Тема реалистической поэзии – ее (поэзии) разрушение.

Я не думаю, что действительность может войти в искусство иначе, чем претворив свою инертную пустоту в активную и борющуюся стихию. Действительность интересовать нас не может. Еще меньше нас может интересовать ее удвоение. Я повторяю здесь то, что уже сказал: персонажи романа лишены привлекательности. И все же почему нас волнует то, как они представлены? Ведь дело обстоит именно так: не сами персонажи как реальные лица волнуют нас, а то, как они представлены, иными словами, представление в них реальности. На мой взгляд, это различие имеет решающее значение: поэзия реальности – не реальность как та или иная вещь, но реальность как родовая, "жанровая" функция. Вот почему, в сущности, безразлично, какие объекты берет реалист для описания. Любой хорош, все окружены ореолом воображения. Речь идет о том, чтобы под ним показать чистую материальность. И в ней мы видим то, что принадлежит к последней инстанции, к могучей критической силе, пред которой отступает любое стремление идеального (всего, что любит и что создал в своем воображении человек) к самодостаточности.

Одним словом, ущербность культуры, ущербность всего благородного, ясного и возвышенного и составляет смысл поэтического реализма. Сервантес признает, что культура подразумевает все эти качества, но что все они – увы! – только фикция. Обступая культуру со всех сторон, как таверна фантастический балаган, простерлась варварская и жестокая, бессмысленная и немая реальность вещей. Печально, что она являет себя нам такой, – ничего не поделаешь, она реальна, она – здесь; недвусмысленно и чудовищно довлеет самой себе. Сила и единственное значение этой действительности – в ее неустранимом присутствии. Культура – воспоминания и обещания, невозвратное прошлое и будущее мечты.

Но действительность – это простое и ужасное "быть здесь". Присутствие, покой, инерция. Материальность[*В живописи направленность реализма представлена еще очевиднее. Рафаэль и Микеланджело пишут формы вещей. Форма всегда идеальна. Это образ прошлого или создание нашего воображения. Веласкес ищет впечатления от вещей. Впечатление не имеет формы и подчеркивает материю – атлас, холст, дерево, органическую протоплазму, из которых состоят те или иные объекты].

14. МИМ

Несомненно, Сервантес не изобретает а *nihilo*[31] поэтическую тему действительности; он просто возводит ее в классический ранг. Тема текла, как струйка воды, неуверенно обходя препятствия, вясь, просачиваясь в другие тела, пока не нашла в романе, в "Дон Кихоте", соответствующую ей органическую структуру. Во всяком случае, эта тема имеет странную родословную. Она родилась у антиподов мифа и эпоса. В строгом смысле слова она родилась вне литературы.

Источник реализма – в стремлении человека подражать характерным чертам себе подобных или животных. Характерное – такой отличительный признак (человека, животного или вещи), при воспроизведении которого воскресают все остальные, быстро и выразительно представая перед нашим взором. Однако никто не подражает ради самого подражания: стремление к подражанию, как и описанные более сложные формы реализма, не оригинально, не рождается из самого себя. Это стремление живет посторонней направленностью. Подражают из желания посмеяться. Вот искомый источник – мим.

Вероятно, только комическое намерение способно придать действительности эстетический интерес. Это явилось бы любопытным историческим подтверждением всему, что я сказал о романе.

Действительно, в Древней Греции, где поэзия требует идеальной дистанции для любого объекта, который она делает эстетическим, современные темы мы встречаем только в комедии. Как и Сервантес, Аристофан берет людей непосредственно с улицы и помещает их внутрь художественного произведения для того чтобы посмеяться над ними.

В свою очередь из комедии рождается диалог – жанр, которому так и не суждено было добиться самостоятельности. Платоновский диалог также описывает реальное и также смеется над ним. Он выходит за пределы комического, только когда преследует внепоэтический – научный интерес. Вот еще один признак, который необходимо учесть. Реальное может войти в поэзию как комедия или наука. Мы никогда не встретим поэзию реального как просто реальное.

Таковы единственные точки греческой литературы, к которым можно привязать нить эволюции романа[*"История любви" (Erotici) происходит из новой комедии (Wilamowitz – Moellendorf. – In: Greek historical writing, 1908, p. 22-23)]. Итак, роман появился на свет с острым комическим жалом. И дух и образ комического будут сопровождать его до могилы. Критика и насмешка в "Дон Кихоте" далеко не второстепенный орнамент. Они – органическая ткань не просто романа как жанра, но, быть может, всего реализма.

15. ГЕРОЙ

До сих пор нам никак не удавалось пристальнее взглянуть на лик комического. Когда я писал, что роман представляет нам мираж именно как мираж, слово "комедия" стало бродить вокруг острия пера, словно пес, который почуял, что его кличут. По какой-то непонятной причине тайное сходство заставляет нас сблизить мираж над выжженным жнивьем и комическое в душе человека.

История заставляет нас вновь вернуться к рассматриваемой проблеме. Что-то осталось неясным, что-то повисло в воздухе, колеблясь между помещением таверны и кукольным театром маэсе Педро. И это что-то – не что иное, как воля Дон Кихота.

У нашего приятеля можно отнять счастье, но мужество и упорство отнять у него нельзя. Пусть приключение – плод болезненного воображения; воля к приключению действительна и правдива. Но приключение – нарушение материального порядка вещей, ирреальность. В воле к приключению, в мужестве и упорстве мы наблюдаем странную двойственную природу. Два ее элемента принадлежат к противоположным мирам: желание реально, желаемое ирреально.

Эпос не знает ничего подобного. Персонажи Гомера принадлежат к тому же миру, что их желания. Напротив, в романе Сервантеса изображен человек, желающий изменить действительность. Но разве он сам не часть той же действительности? Разве он сам не живет в ней и не является ее закономерным продуктом? Как то, чего нет, – замысел приключения – может править суровой действительностью, определяя ее порядок? Вероятно, никак. Безусловно, однако, в мире находятся люди, исполненные решимости не довольствоваться действительностью. Они надеются, что дела пойдут по-другому, они отказываются повторять поступки, навязанные обычаем и традицией; иными словами, биологические инстинкты толкают их к действию. Таких людей называют героями. Ибо быть героем – значит быть самим собой, только собой. Если мы оказываем сопротивление всему обусловленному традицией и обстоятельствами, значит, мы хотим утвердить начало своих поступков внутри себя. Когда герой хочет, не предки и не современные обычаи в нем хотят, а хочет он сам. Это желание быть собою самим и есть героизм.

Я не знаю более глубокого вида оригинальности, чем эта "практическая", активная оригинальность героя. Его жизнь – вечное сопротивление обычному и общепринятому. Каждое движение, которое он делает, требует от него сначала победы над обычаем, а затем изобретения нового рисунка поступка. Такая жизнь – вечная боль, постоянное отторжение той своей части, которая подчинилась обычаю и оказалась в плену материи.

16. ВСТУПЛЕНИЕ ЛИРИЗМА

Далее, перед лицом героизма – воли к приключению – мы можем занять две позиции: либо мы бросаемся вместе с героем навстречу страданию, ибо считаем, что героическая жизнь имеет "смысл", либо мы слегка встряхиваем

Ортега и Гассет Хосе Размышления о Дон Кихоте filosoff.org
действительность, и одного этого движения вполне довольно, чтобы уничтожить любой героизм, – так прогоняют сон, толкнув спящего. Выше я назвал эти два направления, в которых развивается наш интерес, прямым и опосредованным.

Следует подчеркнуть, что ядро действительности, к которому относятся они оба, одно и то же. Следовательно, различие состоит в нашем субъективном подходе к явлению. Таким образом, если эпос и роман различались по своему предмету – прошлое и современная действительность, – то теперь следует провести новое различие внутри темы современной действительности. Но это деление основано уже не только на предмете, но берет начало в субъективной стихии, иными словами, в нашем отношении к предмету.

Выше мы целиком и полностью абстрагировались от лиризма, который служит столь же самостоятельным источником поэзии, как и эпос. Не будем особенно углубляться в сущность явления и долго рассуждать на тему о том, что такое лиризм. Всею свое время. Напомним только общеизвестную истину: лиризм эстетическая проекция общей тональности наших чувств. Эпос не может быть радостным или грустным – это аполлоническое, равнодушное искусство, внешнее, неуязвимое, сплошь состоящее из форм вечных объектов, не имеющих возраста.

С лиризмом в искусство вторгается подвижная и изменчивая субстанция. Интимный мир человека изменялся в веках, вершины его сентиментальности иной раз устремлялись к Рассвету, а иной – к Закату. Есть времена радостные и времена печальные. Все зависит от того, представляется ли человеку оценка, которую он себе дает, положительной или нет.

Я не вижу необходимости повторять сказанное в самом начале моего небольшого трактата: независимо от того, служит ли содержанием прошлое или настоящее, поэзия и все искусство рассматривают человеческое, и только его. Если кто-то рисует пейзаж, в нем всегда следует видеть лишь сцену, где появится человек. В таком случае нам остается сделать только один вывод: все формы искусства берут начало в различных истолкованиях человека человеком. Скажи мне, как ты воспринимаешь человека, и я скажу тебе, в чем твое искусство.

И поскольку каждый литературный жанр есть до известного предела русло, проложенное каким-то истолкованием человека, нет ничего удивительного в том, что каждая эпоха предпочитает свои жанры. Вот почему подлинная литература эпохи – общая исповедь сокровенных человеческих тайн своего времени.

Итак, вновь возвращаясь к понятию героизма, мы обнаруживаем, что иной раз рассматриваем его непосредственно, а иной – опосредованно. В первом случае наш взгляд превращает героя в эстетический объект, который мы называем трагическим, во втором – в эстетический объект, который мы называем комическим.

Бывали эпохи, которые почти не воспринимали трагическое, времена, пронизанные юмором и комедией. Век девятнадцатый – буржуазный, демократический и позитивистский, – как правило, видел во всем одну сплошную комедию.

Соотношение, которое мы наметили между эпосом и романом, повторяется здесь как соотношение между расположениями нашего духа к трагедии и комедии.

17. ТРАГЕДИЯ

Как я уже сказал, герой – тот, кто хочет быть самим собой. В силу этого героическое берет начало в реальном акте воли. В эпосе нет ничего подобного. Вот почему Дон Кихот – не эпическая фигура, а именно герой. Ахиллес творит эпопею, герой к ней стремится. Таким образом, трагический субъект трагичен и, следовательно, поэтичен не как человек из плоти и крови, но только как человек, изъявляющий свою волю. Воля – парадоксальный объект, который начинается в реальном и кончается в идеальном (ибо хотят лишь того, чего нет), – тема трагедии, а эпоха, которая не принимает в расчет человеческой воли, эпоха детерминизма и дарвинизма, не может интересоваться трагическим.

Не будем уделять особого внимания древнегреческой трагедии. Положа руку на сердце – мы недостаточно ее понимаем. Даже филология еще не приспособила наши органы восприятия к тому, чтобы мы стали настоящими зрителями

Ортега и Гассет Хосе Размышления о Дон Кихоте filosoff.org
древнегреческой трагедии. Вероятно, мы не встретим жанра, в большей мере зависящего от преходящих, исторических факторов. Нельзя забывать, что афинская трагедия была богослужением. Таким образом, произведение осуществлялось, скорее, не на театральных подмостках, а в душе зрителя. И над сценой и над публикой нависала внепоэтическая атмосфера – религия. То, что до нас дошло, – немое либретто оперы, которую мы никогда не слышали, изнанка ковра, лицевая сторона которого выткана яркими нитями веры. Не в силах воссоздать древнюю веру афинян, эллинисты застыли пред нею в недоумении. Пока они не справятся с этой задачей, греческая трагедия будет оставаться страницей, написанной на неведомом языке.

Ясно одно: обращаясь к нам, древнегреческие трагики предстают в масках своих героев. Можно ли вообразить себе нечто подобное у Шекспира? Творческое намерение Эсхила, подвигающее его на создание трагедий, лежит где-то между поэзией и теологией. Тема его по крайней мере объединяет эстетические, метафизические и этические моменты. Я назвал бы Эсхила теопэтом. Его волнуют проблемы добра и зла, оправдания мирового порядка, первопричины. Его трагедии – нарастающий ряд посягательств на решение этих божественных проблем. Его вдохновение сродни порыву религиозной реформы. Он, скорее, напоминает не *homme de lettres*[32], а святого Павла или Лютера. Силою набожности он стремится преодолеть народную веру, которая недостаточно отвечает зрелой эпохе. В других обстоятельствах подобное намерение не подвигло бы человека на сочинение стихов, но в Греции, где религия была более гибкой и изменчивой и где жрецы не играли особенно большой роли, теологический интерес мог развиваться неотрывно от поэтического, политического и философского.

Однако оставим в покое греческую драму и все теории, основывающие трагедию на никому не ведомом фатализме, согласно которому именно поражение и гибель героя сообщают жанру трагическую направленность.

На самом деле вмешательство рока не обязательно и, хотя чаще всего герой побежден и ему не удается вырвать победу из рук судьбы, он всегда остается героем. Обратимся к эффекту, производимому трагедией в душе обывателя. Если он искренен, то обязательно скажет, что все происходящее ему представляется чем-то невероятным. Раз двадцать в течение представления он готов был подняться с места и посоветовать герою отказаться от своей цели, перестать стоять на своем. Обыватель справедливо считает, что все несчастья протагониста происходят из-за его упорного желания достичь намеченной цели. Откажись герой от цели, и все уладится, и тогда, как говорят китайцы в конце своих сказок (намекая на кочевой образ жизни, который они вели в прошлом), можно осесть и нарожать много детей. Итак, рока нет, или то, что неизбежно должно случиться, случается неизбежно, ибо сам герой хочет так. Несчастья Стойкого принца[33] фатальны с тех пор, как он решает быть стойким, но сам он не фатально стоек.

Я полагаю, что классические теории страдают здесь простым *quid pro quo*[34] и следует их исправить, принимая во внимание чувства, которые пробуждает героизм в душе обывателя, чуждой всему героическому. Простому обывателю неведомы проявления жизни, в которых она щедро себя расходует. Он не знает, как жизнь выходит из берегов, как жизненная сила нарушает свои пределы. Пленник необходимости, все, что он делает, он делает только по принуждению. Он действует лишь под влиянием внешних сил, его поступки не выходят за рамки реакции. Ему и в голову не придет, как ни с того ни с сего можно отправиться на поиски приключений. Всякий движимый волею к приключению кажется ему слегка ненормальным. В трагическом герое он видит лишь человека, обреченного на вечные муки из-за нелепого стремления к цели, к которой никто не заставляет стремиться.

Таким образом, рок – не трагическое начало. Герою суждено любить свою трагическую участь. Вот почему с обывательской точки зрения трагедия всегда мнима. Все страдания героя происходят из-за его нежелания отказаться от идеальной, вымышленной роли, "role", которую он взялся играть. Несколько парадоксально можно сказать, что герой в драме играет роль, которая в свою очередь является ролью. Во всяком случае, именно свободное волеизъявление источник трагического конфликта. И это "воление", создающее определенный трагический порядок, новое пространство реальностей, которое только в силу этого существует, безусловно, пустая фикция для всех, кто не знает иных желаний, кроме направленных на удовлетворение самых элементарных потребностей, и кто всегда довольствуется тем, что есть.

Трагедия не происходит на нашем обыденном уровне: мы должны до нее возвыситься. Нас допускают к трагедии, ибо она ирреальна. Если мы хотим обнаружить нечто подобное в реальном мире, нам следует устремить взор к величайшим вершинам истории.

Трагедия предполагает известное расположение нашего духа к восприятию великих деяний. В противном случае она покажется недостойным фарсом. Трагедия не предстает нам с неизбежной очевидностью реализма, который развертывает произведение прямо у нас под ногами и исподволь, без усилий вводит нас в его мир. В известном смысле наслаждение трагедией требует от нас, чтобы мы немного ее любили, как герой любит свою судьбу. Трагедия взывает к нашему атрофированному героизму, ибо все мы носим в себе некий обрубок героя.

Пускаясь в плавание героическим курсом, мы чувствуем, как глубоко внутри нас откликаются решительные поступки и возвышенные порывы, которые движут трагедией. Мы с изумлением обнаруживаем, что можем выносить огромные душевные напряжения, что все вокруг нас увеличивает размеры, приобретает высокую ценность. Театральная трагедия открывает нам глаза, помогая находить и ценить героическое в действительности. Наполеон, немного знавший психологию, не позволил актерам французской бродячей труппы представлять комедии перед зрителями Франкфурта, в душе которых еще были живы воспоминания об их побежденных монархах, но приказал Тальма играть героев Расина и Корнеля.

Но вокруг героя-обрубка, которого мы заключаем в себе, суетится целая толпа плебейских инстинктов. В силу достаточно веских причин мы не питаем доверия к сторонникам перемен. Мы не требуем объяснений у того, кто охотается в границах привычного, но мы их неуклонно требуем у того, кто хочет выйти за пределы этого привычного. Для нашего внутреннего плебея нет никого ненавистнее честолюбца. А герой, понятно, начинает с честолюбия. Вульгарность не раздражает нас так, как претензия. Следовательно, в любую минуту герой готов стать в наших глазах если не несчастным (что его возвысило бы до трагедии), то смешным. Афоризм: "От великого до смешного один шаг" - формулирует ту опасность, которая всегда герою грозит. Горе ему, если он не оправдает своими делами и незаурядностью натуры стремление не быть таким же, как все! Реформатор, то есть любой исповедующий новое искусство, науку, политику, на всю жизнь обречен преодолевать враждебное влияние среды, которая в лучшем случае видит в нем напыщенного шута или мистификатора. Все, что герой отрицает - а он герой именно благодаря этому отрицанию, - оборачивается против него: традиции, обычаи, заветы отцов, все национальное, местное, косное. Все это образует столетний пласт земли, кору непробиваемой толщины. А герой хочет смести этот груз с помощью мысли, частицы невесомее воздуха, возникшей в воображении. И тогда консервативный инстинкт инерции ему мстит, насылая на него реализм в лице комедии.

Поскольку феномен героического заключается в желании обладать чем-то еще не существующим, трагический персонаж наполовину находится вне реальности. Достаточно дернуть его за ноги и вернуть к жизни, и он превратится в комический. С большим трудом, как бы через силу соединяется с инертной реальностью благородный героический вымысел: он весь - стремление и порыв. Его свидетельство - будущее. Vis comica[35] ограничивается тем, что подчеркивает ту грань героя, которая обращена к чистой материальности. Сквозь вымысел проступает действительность, и, вставая во весь рост перед нашим взором, поглощает трагическую роль, "role"[* Бергсон приводит любопытный пример. Королева Пруссии приходит к Наполеону. Она хочет выразить ему свое возмущение и оживленно жестикулирует. Наполеон ограничивается тем, что просит ее присесть. Стоило королеве сесть, как она замолчала. Трагическая роль не соответствует буржуазной позе сидящей гостьи. Она находится с ней в противоречии]. Герой делал из нее свое собственное бытие, сливался с ней. Поглощаясь действительностью, волевое намерение затвердевает, материализуется, погребая под собой героя. В результате мы воспринимаем "role" как смешное переодевание, как маску на вульгарном лице.

Герой предвосхищает будущее и взывает к нему. Его жесты имеют утопический смысл. Он провозглашает не то, кем он будет, но то, кем он хочет быть. Так и женщина-феминистка надеется, что когда-нибудь женщины перестанут быть феминистками. Однако автор комедии искажает идеал феминисток, представляя

Ортега и Гассет Хосе Размышления о Дон Кихоте filosoff.org нам женщину, которая уже сейчас подчинила себя этому идеалу. Будучи отнесен к более раннему периоду – к современности, героический порыв как бы застывает, останавливаясь в своем движении. Не может выполнять элементарные функции существования то, что способно жить лишь в атмосфере грядущего. Идеальная птица падает, пролетев над испарениями мертвого озера. Люди смеются. Это полезный смех. Он убивает сотню мистификаторов на каждого героя, которого ранит.

Итак, комедия живет за счет трагедии, как роман за счет эпоса. Исторически комедия родилась в Греции как реакция на творчество трагиков и философов, которые хотели создать новых богов и ввести новые обычаи. Во имя народной традиции, во имя "наших отцов" и священных обычаев Аристофан выводит на сцене современные фигуры Сократа и Еврипида. И то, что один вложил в свою философию, а другой в свои стихи, Аристофан сделал личными качествами самих Сократа и Еврипида.

Комедия – литературный жанр консервативных партий.

От желания иметь что-то в будущем до веры в обладание им в настоящем дистанция, разделяющая трагическое и комическое. Это и есть шаг от великого до смешного. Переход от воли к представлению знаменует собой уничтожение трагедии, ее инволюцию, ее комедию. Мираж проявляется именно как мираж.

Так вышло и с Дон Кихотом, когда, не довольствуясь тем, чтобы за ним признали только волю к приключению, он велит считать себя странствующим рыцарем. Бессмертный роман едва не превращается в комедию. И, как мы надеялись показать, занимает промежуточное место между романом и чистой комедией.

Первые читатели "Дон Кихота" именно так и восприняли эту литературную новинку. В предисловии Авельянеды дважды указывается на данное обстоятельство. "Вся "История Дон Кихота Ламанчского" напоминает комедию", сказано в начале пролога, и ниже та же мысль повторяется: "Наслаждайтесь его "Галатеей"[36] и комедиями в прозе, ибо они – лучшие из его романов". Трудно оценить по достоинству подобное замечание, если ограничиться только соображением, что слово "комедия" употреблялось в те времена как жанровое обозначение любого театрального произведения.

19. ТРАГИКОМЕДИЯ

Роман – жанр, безусловно, комический. Но не юмористический, ибо под покровом юмора таится немало суеты. Можно представить себе смысл романа в образе стремительно падающего трагического тела, над которым торжествует сила инерции, или действительность. Подчеркивая реализм романа, порой забывают, что сам этот реализм включает в себе нечто большее, чем реальность: то, что позволяет самой реальности достичь столь чуждой ей поэтической силы. В противном случае мы бы уже давно отдали себе отчет в том, что поэзия реализма заключена не в неподвижно простертой у наших ног реальности, а в той силе, с которой последняя притягивает к себе идеальные аэролиты.

Трагедия – вершина романа. С нее спускается муза, сопровождая трагическое в его нисхождении. Трагическая линия неизбежна, она необходимая часть романа и тогда, когда выступает как едва заметное обрамление. Исходя из этих соображений, я думаю, следует придерживаться названия, которое дал Фернандо Рохас своей "Селестине". Роман – трагикомедия. Возможно, "Селестина" представляет собой кризис этого жанра. В "Дон Кихоте", напротив, мы наблюдаем вершину его эволюции.

Совершенно очевидно: трагическая стихия может расширяться сверх меры, занимая в пространстве романа такой же объем и место, что и комическая.

В романе – синтезе трагедии и комедии – нашла воплощение та смутная мысль, которую высказал в свое время еще Платон (хотя она и не встретила должного понимания). Я имею в виду диалог "Пир". Раннее утро. Сотрапезники спят, опьяненные соком Диониса. "Когда уже поют петухи", Аристодем приоткрывает глаза. Ему чудится, будто Сократ, Агатон и Аристофан тоже проснулись и вполголоса беседуют между собой. Сократ доказывает Агатону, молодому трагику, и Аристофану, автору комедий, что не двое разных людей, а один и тот же человек должен сочинять и трагедии и комедии[37].

Ортега и Гассет Хосе Размышления о Дон Кихоте filosoff.org
Как я уже говорил, это место не получило удовлетворительного объяснения. Читая его, я всегда ловил себя на мысли, что Платон со свойственным ему даром предвидения посеял здесь семя романа. Если мы посмотрим в ту сторону, куда указал Сократ на "Symposion" ранним утром, мы неизбежно увидим Дон Кихота, героя и безумца.

20. ФЛОБЕР, СЕРВАНТЕС, ДАРВИН

Никчемность того, что принято называть патриотизмом в испанском мышлении, ярче всего проявляется в недостаточном внимании к действительно великим событиям нашей истории. Все силы уходят на восхваление того, что совершенно бесплодно, чему нельзя найти применения. Мы превозносим то, что нам выгодно, забывая о том, что важно.

Нам определенно недостает книги, где было бы детально доказано, что всякий роман заключает в себе, словно тончайшую филигранную нить, "Дон Кихота", подобно тому как любая эпическая поэма несет в себе, будто плод косточки, "Илиаду".

Флобер открыто заявляет: "Je retrouve,-говорит он,- mes origines dans le livre que je savais par coeur avant de savoir lire, don Quichotte" ["Correspondance", 2, 16]. [38]

Мадам Бовари - Дон Кихот в юбке и минимум трагедии в душе. Читательница романтических романов, представительница буржуазных идеалов, насаждавшаяся в Европе в течение полувека. Жалкие идеалы! Буржуазная демократия, позитивистский романтизм!

Флобер отдает себе полный отчет в том, что роман - жанр критической направленности и комического нерва. "Je tourne beaucoup a la critique,-писал он, когда работал над "Мадам Бовари",-le roman que je ecris m'aiguise cette faculte, car c'est une oeuvre surtout de critique ou plutot de anatomic" ["Correspondance", 2, 370]. [39]

И в другом месте: "Ah! ce que manque a la societe modern ce n'est pas un Christ, ni un Washington, ni un Socrate, ni un Voltaire, c'est un Aristophane" [*ibid., 2, 159]. [40]

Я думаю, что приступы реализма, которым был подвержен Флобер, не вызывают сомнений. Более того, точку зрения романиста следует считать свидетельством исключительной важности.

Если современный роман в меньшей степени обнаруживает комическую природу, то лишь потому, что подвергаемые критике идеалы недостаточно отделены от действительности, с которой идет борьба. Напряжение крайне слабо: идеал низвергнут с очень небольшой высоты. По этой причине можно предугадать, что роман XIX века очень быстро станет неудобочитаемым: он содержит наименьшее из возможного количества поэтического динамизма. Уже сейчас ясно: книги Доде или Мопассана не доставляют нам ныне того наслаждения, как лет пятнадцать тому назад. И наоборот, напряжение, которое несет в себе "Дон Кихот", обещает никогда не ослабнуть.

Реализм - идеал XIX века. "Факты, только факты!" - восклицает персонаж из "Тяжелых времен" Диккенса. Как, а не почему, факт, а не идея, проповедует Огюст Конт [41].

Мадам Бовари дышит с месье Омэ одним воздухом - атмосферой контизма. Работая над "Madame Bovary", Флобер читал "Позитивную философию":

"Est une ouvrage,- писал он,- profondement farce; il faut seulement lire, pour s'en convaincre, l'introduction qui en est le resume; il y a, pour quequ'un qui voudrait faire des charges au theatre dans le gout aristophanesque, sur les theories sociales, des californies de rires" [*Ibid., 2, 261]. [42]

Действительность столь сурова, что не выносит идеала, даже когда идеализируют ее саму. А XIX век не только возвел в героический ранг любое отрицание героизма, поставив во главу угла идею позитивного, но снова принудил героическое к позорной капитуляции перед жестокой реальностью. Флобер обронил как-то весьма характерную фразу: "On me croit epris du reel, tandis que je l'execre; car c'est en hain du realisme que j'ai entrepris ce

Ортега и Гассет Хосе Размышления о Дон Кихоте filosoff.org
roman" [*"Correspondance", 3, 67-68. См. также, что он пишет о своем
"Лексиконе прописных истиц": Gustavus Flaubertus, Bourgeoisophobus[45]
]. [43]

Те поколения, наши непосредственные предшественники, заняли роковую позицию. Уже в "Дон Кихоте" стрелка поэтических весов склонилась в сторону грусти, чтобы так и не выправиться до сих пор. Тот век, наш отец, черпал извращенное наслаждение в пессимизме, он погрузился в него, он испил свою чашу до дна, он потряс мир так, что рухнуло все хоть сколько-нибудь возвышавшееся над общим уровнем. Из всего XIX столетия до нас долетает словно один порыв злобы. За короткий срок естественные науки, основанные на детерминизме, завоевали сферу биологии. Дарвин приходит к выводу, что ему удалось подчинить живое - нашу последнюю надежду - физической необходимости. Жизнь сводится только к материи, физиология - к механике[44].

Организм, считавшийся независимым единством, способным самостоятельно действовать, погружен отныне в физическую среду, словно фигура, вытканная на ковре. Уже не он движется, а среда в нем. Наши действия не выходят за рамки реакций. Нет свободы, оригинальности. Жить - значит приспособляться, приспособляться - значит позволять материальному окружению проникать в нас, вытесняя из нас нас самих. Приспособление - капитуляция и покорность. Дарвин сметает героев с лица земли.

Пришла пора экспериментального романа ("roman experimental"). Золя учится поэзией не у Гомера или Шекспира, а у Клода Бернара. Нам все время пытаются говорить о человеке. Но поскольку теперь человек не субъект своих поступков, он движим средой, в которой живет, - роман призван давать представление среды. Среда - единственный герой.

Поговаривают, что нужно воспроизводить "обстановку". Искусство подчиняется полиции - правдоподобию. Но разве трагедия не имеет своего внутреннего, независимого правдоподобия? Разве нет эстетического *vero*[46] прекрасного? Видимо, нет, ибо, согласно позитивизму, прекрасное - только правдоподобное, а истинное - только физика. Роман стремится к физиологии.

Однажды поздно ночью на Pere Lachaise[47] Бувар и Пекюше[48] хоронят поэзию - во имя правдоподобия и детерминизма.

Перевод А. Б. Матвеева, 1991 г.

КОММЕНТАРИЙ

РАЗМЫШЛЕНИЯ О "ДОН КИХОТЕ"

Первое размышление: краткий трактат о романе.

(Meditaciones del Quijote. Meditacion primera).

- о.с, 1, р. 365-400.

Вся работа состоит из Обращения к читателю, Предварительного и Первого размышления. Впервые печаталась выпусками в Издательстве Студенческого городка (Residencia de estudiantes) Центрального университета Мадрида в апреле-мае 1914 г. (Обращение опубликовано в июле того же года.) В основе этих эссе - лекции, читанные студентам факультета философии и литературы.

Это первая большая работа Ортеги, свидетельствующая о появлении в Испании незаурядного мыслителя, обладавшего собственным "голосом", о "высоте тональности" которого исследователи дискутируют по сей день.

В 1914 г. "Размышления о "Дон Кихоте" не получили признания как философское сочинение. По-видимому, этого не произошло и впоследствии. Указанное обстоятельство особенно досаждало Ортеге, сожалевшему, что читатель за литературными образами не увидел идеи, ибо форма данного произведения, по замыслу философа (следовавшего в данном случае завету А. Бергсона), должна была служить проводником идейного содержания. Специально для испанской "думающей публики" того времени, в целом не готовой к восприятию современной философии, но знающей великолепную художественную литературу, Ортега, во-первых, пишет работу в жанре эссе, а во-вторых, включает в нее значительное число специальных мест, относящихся к "технике" философского

Несмотря на это, данное сочинение вызвало у читателя не просто вопросы, а недоумения. Это неудивительно, поскольку, не успев начаться, оно обрывалось уже после Первого размышления; в нем трудно было увидеть связь разнохарактерных частей; обращало внимание то, что размышления о "хитроумном идальго" являются только удобным поводом для иных размышлений; ищущий философии не находил здесь привычной логической дискурсивности, дефиниций... Для того чтобы лучше представлять себе, что же такое эти Размышления, следует ознакомиться с замыслом данной работы.

1910 г. Ортега, получивший место на кафедре метафизики, приступает, по договоренности с мадридским издательством "Ренаси-мьенто", к работе над серией очерков о наиболее характерных явлениях испанской культуры. В план были включены десять наименований будущих очерков (о плане этого предприятия Ортега и издательства см.: О. С., 2, р. 103); первой и главной работой серии были "Размышления о "Дон Кихоте". По замыслу Ортеги, наряду с известными нам размышлениями сюда должны были войти еще два размышления – под названиями "Как Сервантес видел мир?" и "Альсионизм[*Alción – зимородок (исп.)] Сервантеса". Последнее размышление должно было поведать о гуманистическом, "спасающем" значении романа "Дон Кихот".

"Опасениями" или "очерками интеллектуальной любви" Ортега назвал не только "Размышления о "Дон Кихоте", но и все работы серии (из них была опубликована меньшая часть). Более того, замысел "спасения" философ пытался, с большим или меньшим успехом, осуществить во всем своем творчестве. "Размышления о "Дон Кихоте", как вполне зрелое произведение ортегианского мышления, служило примером в реализации указанной цели. Именно здесь коренные черты этого мышления получили оформление в виде концепции человеческой жизни, которая образует на основе "спасения" ("укоренения", радикализации, как будет говорить впоследствии Ортега) сознанием, я "своего обстоятельства".

Примечания

[1] "Назидательные новеллы". В испанском языке и роман и повесть обозначаются одним словом – *novela*; иногда повесть, как более сжатый повествовательный жанр, именуется *novela corta*, то есть "короткий роман". Нерасчлененность терминов объясняется спецификой развития этих двух жанров на испанской почве: повесть и роман появились в Испании практически одновременно, в то время как в других странах (например, в Италии) проза Нового времени начиналась преимущественно с новеллы.

[2] Служанка философии (латин.).

[3] Лорсто – городок на Адриатическом побережье Италии, где находится дом, в котором, по преданию, Богородица получила благую весть от архангела Гавриила. Дом этот был якобы перенесен чудесным образом из Назарета в 1291 г. Воодушевленный тем, что он "начал понимать основание чудесного открытия", заключавшегося в уверенности, что с помощью Математики можно, словно удачно подобранным ключом, открыть все тайны природы, а на основе Математического метода – преобразовать все знание в целом, Р. Декарт 23 февраля 1620 г. дал обет: после опубликования труда, – свидетельствовавшего об этом открытии, совершить благодарственное паломничество в Лорето.

Декарт попадает туда только весной 1623 г., и, как считали некоторые исследователи, в том числе А. И. Герцен, испытывает при этом чувство не воодушевления, а "неуверенности и мучения совести" (Герцен А. И. Собр. соч., т. 3. М., 1954, с. 24; подробнее об этом периоде в жизни Декарта см.: Ляткер А. Я. Декарт. М., 1975, с. 53–67; прил. с. 186–187).

[4] "Странствования Персилеса и Сегисмунды" (1616) – последнее произведение Сервантеса, "правильный" (в отличие от "Дон Кихота") авантюрно-рыцарский роман, продолжающий линию позднеантичного "романа странствий".

[5] Возможно, эту мысль Ортега заимствовал из письма Г. Флобера к Ж.-К. Гюисмансу (Круассе, февраль–март 1879 г.): "Ни левкой, ни розы как таковые не интересны. Интересен лишь прием, каким они описаны..." (пер. Т. Ириновой и М. Эйхенгольца).

[6] От избытка сердца – крылатое выражение из латинского перевода Библии

Ортега и Гассет Хосе Размышления о Дон Кихоте filosoff.org (Вульгаты).

[7] Склад (англ.).

[8] Стихи даны в переводе В. А. Жуковского.

[9] Рапсод – бродячий певец в Древней Греции, исполнявший эпические песни под аккомпанемент лиры. В широком значении – народный певец сказитель.

[10] Об этом свидетельствует ученик Плотина Порфирий в "Жизнеописании Плотина".

[11] "Наверное, моя бедная Бовари в это самое мгновение страдает и плачет в двадцати французских селениях одновременно" (Флобер Г. Собр. соч., т. 7. М., 1937, с. 532).

[12] Скамандр – река, на которой, согласно преданию, стояла Троя.

[13] "Книга об Александре" и "Книга об Аполлонии" – образцы ученой испанской литературы XIII в., ориентированной на латинские источники.

[14] Аримаспы – мифологические существа с одним глазом. Согласно греческим мифам, они жили близ страны гипербореев и воевали с грифонами. По преданию, сын бога Аполлона, Аристей, сложил о них эпическую поэму.

[15] "Во времена Марикастаньи" – испанская поговорка, соответствующая русской "при царе Горохе". К "временам короля Артура" (V-VI вв.) обычно привязано действие рыцарских романов.

[16] Перифраз известного выражения Вольтера из предисловия к его комедии "Блудный сын" (1738): "Все жанры хороши, кроме скучного".

[17] "Человеку нужны образы, реальность отупляет его!" (франц.).

[18] "Дон Кихот", ч. 2, гл. 26.

[19] Легенде о Гайферосе и Мелисенде был посвящен особый цикл старинных романсов, источником которых является старофранцузская хроника – роман XIII в., приписанная вымышленному автору – архиепископу Турпину, одному из действующих лиц "Песни о Роланде".

[20] Осмос – физическое явление медленного проникновения жидкости через пористую преграду. Эндосмос – биологический процесс просачивания растворенных веществ из внешней среды внутрь клетки (в противоположность экзосмосу). Ортега противопоставляет осмос эндосмосу, не совсем точно употребляя термины.

[21] Здесь Родос, здесь прыгай (латин.). В значении: покажи, на что ты способен.

[22] Пример, трудный для понимания (латин.).

[23] Марсилио де Сансуэнья – герой испанского романсеро.

[24] Имеется в виду господство идеи абсолютного детерминизма в механистической картине мира, ведущей начало от "nuova scienza" (новой науки) Галилея, а также предвосхищение им деистической концепции возникновения и законосообразного существования Вселенной.

[25] "Совозможное" (латин.; см.: Лейбниц Г.-В. Соч., т. 1, с. 234-235). Действительно, Лейбниц полагал условием осуществления возможного наличие основания в необходимом (в природе или понятии). Вместе с тем он сознавал трудности, которые порождаются из следования логике абсолютного детерминизма, и считал, что с этой точкой зрения "совершенно невозможно согласиться" (там же, с. 313), ибо она не дает объяснений существованию того, что не всегда необходимо, или возможности существования того, что никогда не существовало; кроме того, делает невозможными красоту универсума, возможность выбора вещей, а также существование всего другого, "противоположное чему может быть неопровержимо доказано" (там же, с. 312, 313).

Ортега и Гассет Хосе Размышления о Дон Кихоте filosoff.org
[26] В данном случае имеется в виду реализм, изображение действительности (исп. *verdad*-правда; *verídico*-достоверный). Обычно этот термин употребляется по отношению к натуралистическому течению в итальянской литературе конца XIX в.

[27] Меня самого (латин.).

[28] Ортега иронизирует над вульгарно-материалистическими представлениями в духе Л. Бюхнера.

[29] В греческой мифологии сын бога неба Урана и богини земли Геи, чудовищное существо с пятьюдесятью головами и сотней рук.

[30] Одно из имен Святого Духа.

[31] из ничего (латин.).

[32] литератора, писателя (франц.).

[33] "Стойкий принц" - пьеса Кальдерона.

[34] Одно вместо другого (латин.), путаница, недоразумение.

[35] Комическая сила (латин.).

[36] "Галатя" - пасторальный роман Сервантеса (1585).

[37] В диалоге говорится, что Сократ "вынудил (собеседников) признать... что искусный трагический поэт является также и поэтом комическим" ("Пир", 223 в-д.- Платон. Соч., т. 2. М., 1970, с. 156) в силу его мастерства и умения видеть жизнь с разных сторон.

[38] "я обнаруживаю свои истоки в книге, которую знал наизусть, прежде чем научился читать,- в "Дон Кихоте".

[39] "я нынче расположен к критике. Роман, который я пишу, обостряет эту склонность - ведь он произведение прежде всего критическое или, скорее, анатомическое" (пер. Е. Лысенко).

[40] "Ах, не Христос, не Вашингтон, не Сократ и не Вольтер нужны современному обществу, ему нужен Аристофан" (пер. Т. Ириновой).

[41] Программа "позитивной философии" О. Конта строилась на идее "объективного метода", или правильного обобщения фактов, из которых совершенно исключались так называемые спорные факты, то есть теологические и метафизические (философские) идеи, в том числе принцип причинности.

[42] "Это произведение - несусветная глупость. Чтобы в этом убедиться, достаточно прочесть хотя бы введение, где в сжатой форме содержатся все основные мысли. Тот, кто захотел бы создавать театральные шаржи в духе Аристофана на различные социальные теории, найдет там целые залежи смеха".

[43] "Считают, что я влюблен в реальное, а между тем я ненавижу то: только из ненависти к реализму я взялся за этот роман" (пер. Г. Ириновой и М. Эйхенгольца).

[44] Здесь эволюционное учение Ч. Дарвина истолковывается в духе механистического детерминизма.

[45] Гюстав Флобер, ненавистник буржуа (макароническое словосочетание, составленное из латинских, греческих, французских корней).

[46] истина (итал.).

[47] кладбище в Париже.

[48] Главные герои одноименного романа Г. Флобера - последнего произведения писателя.

Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке <http://filosoff.org/> Приятного чтения!

Ортега и Гассет Хосе Размышления о Дон Кихоте filosoff.org
<http://buckshee.petimer.ru/> Форум Бакши [buckshee](http://buckshee.ru/). 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!