Хосе Ортега-і-Гасет

# Думки про роман

Переклад В'ячеслава Сахна

Нещодавно Піо Бароха опублікував(1) деякі міркування з приводу свого останнього роману "Воскові фігури". Він зазначає, що його непокоїть техніка роману, а також що йому пропонують написати книжку в уповільненому "tempo". Бароха має на увазі наші розмови про сучасний стан цього літературного жанру. Хоча я не вважаю себе знавцем романістики, мені не раз випадало замислюватись над анатомією та фізіологією цих уявних організмів, які утворюють найхарактернішу поетичну фауну останніх ста років. Якби фахівці, котрі знаються на цьому краще,— романісти й літературознавці,— зробили ласку й виклали свої міркування на цю тему, я ніколи б не наважився видрукувати думки, що випадково мене навідали. Сподіваюсь, відсутність більш ґрунтовних міркувань надає певної вартісності ось цим думкам, що я їх викладаю, як Бог на душу поклав, і без наміру когось повчати.

## Занепад жанру

Видавці нарікають на зубожіння романного ринку. Справді, романів спродується менше, ніж давніше, а попит на книжки ідеологічного змісту, як на те, зростає. Якби не існувало інших, глибших підстав для висновку про занепад цього літературного жанру, вистачило б уже цих статистичних даних. Коли я чую від котрогось із своїх друзів, надто ж від письменника-початківця, що він пише роман, мене вкрай дивує його спокійний тон. Мені здається, що на його місці мені було б моторошно. Може, й даремно, але мені годі дати тому раду, бо я вбачаю у цій незворушності [273] неабияку безжурність. Адже написати добрий роман завжди було непросто. Але давніше досить було мати на те хист.

Відтоді труднота незмірно побільшала, оскільки мало мати талант романіста, щоб створити добрий роман.

Злегковаження цього сприяє згаданій мною безжурності. Хто нехтує можливість вичерпання певного літературного жанру, той мало міркував над сутністю мистецького витвору. Вважати, що мистецький твір залежить лише від суб'єктивної та особистої здатності, пойменованої натхненням чи хистом,— це самохіть будувати марні химери й виказувати цілковиту байдужість до цього питання. В такому разі занепад жанру був би зумовлений винятково випадковою відсутністю геніальних людей. Будь-якої миті раптова поява генія автоматично спричиняла б новий розквіт найбільш занепалого жанру.

Але просторікування про генія та натхнення — це чистісінька магія, застосування котрої слід звести до мінімуму, якщо бажано вияснити справжній стан справ. Уявіть собі геніального лісоруба в пустельній Сахарі. Його еластичні м'язи й нагострена сокира аж ніяк йому не придадуться. Лісоруб без лісу, на без-дрів'ї — це звичайнісінька абстракція. Те ж саме відбувається в мистецтві. Хист є лиш суб'єктивною схильністю, яка втілюється в певному матеріалі. Цей матеріал не залежить від індивідуальних здібностей, і коли його бракує, то геній і вправність не мають жодної ваги.

Будь-який літературний твір належить до певного літературного жанру, як кожна тварина — до своєї відміни. (Ідея Кроче, котрий заперечує існування мистецьких жанрів, не залишила ані найменшого сліду в естетичній науці). І мистецький жанр, і зоологічна відміна означають обмежений репертуар можливостей. Але оскільки мистецьку вартість мають лиш такі можливості, які, з огляду на велику різницю між собою, годі вважати повторенням одна одної, то виходить, що мистецький жанр являє собою вкрай обмежений арсенал можливостей.

Не годиться уявляти собі роман (мова, насамперед, про сучасний роман) як безкраїй Всесвіт, з котрого можна повсякчас видобувати нові форми. Ліпше уявити його як величезну, але не безмежну, рудню. Існує

[274] певна кількість можливих романних тем. Видобувачі першої черги без особливих зусиль натрапили на нові брили, нові образи, нові теми. Сьогочасним трударям випадає, натомість, розробляти дрібні й глибокозалеглі кам'янисті жили.

З цим репертуаром об'єктивних можливостей, яким і є жанр, працює талант. Коли рудня вичерпується, талант, хоч би який великий, не годен нічого вдіяти. Звісно, ніколи не можна з математичною точністю сказати, що котрийсь жанр геть вичерпався, але в деяких випадках це можна твердити з достатньою певністю. Принаймні іноді доводиться з цілковитою очевидністю визнавати, що матеріалу бракує.

Саме це, на мою думку, й відбувається нині з романом. Знайти нові теми практично неможливо. Це перший чинник величезних об'єктивних, а не особистих труднощів при спробі написання роману, що відповідав би вимогам сьогочасності.

Протягом певної епохи романи могли жити лише з самої новизни своїх тем. Всяка новизна механічно, немов під дією електронапруги, продукує індукований струм, який додається до вартості матеріалу. Тому колись зачитувалися книжками, які сьогодні годі вчитати. Недаремно сам жанр називається "новела", тобто "новина". До цієї трудноти — знайти нові теми — додається інша, можливо поважніша. Що більше розроблялася скарбниця можливих тем, то чуйнішим і вимогливішим ставав читацький загал. Те, що передучора сприймалось як належне, вчора вже не годилось. Вимагалися кращі й кращі, незвичайніші, ще новіші сюжети. Таким чином, рівночасно з вичерпанням нових тем зростає потреба в ще новіших темах, доки, зрештою, читач не знечулюється до нових вражень. Це другий чинник труднощів, яких зазнає нині цілий жанр.

Те, що причина теперішнього занепаду лежить не в недосконалості сьогочасних романів, а значно глибше, свідчить той факт, що чим важче їх писати, тим гіршими або не такими добрими видаються славнозвісні давні чи "класичні" твори. Обмаль їх щасливо уникло знудження читача.

Це неминуче явище не повинне знеохочувати авторів. Навпаки. Врешті-решт, поступове виховання читацького загалу, шліфування сприйнятливості і рафінування смаку залежать від письменників. Кожен твір, досконаліший [272] за передніший, перекреслює цей останній та всі інші такого ж рівня. Як у січі звитяжцем завжди стають коштом загибелі своїх супротивників, так і в мистецтві перемога вимагає жорстокості. Здобувши перемогу, твір автоматично нищить легіони творів, що перед тим були шановані.

Назагал я вважаю, що жанр роману, якщо й не вичерпався остаточно, то, безперечно, доживає свого віку. Він зазнає такого браку можливих сюжетів, що письменник вимушений компенсувати його вишуканістю решти необхідних для цілісності роману компонентів.

Присутність

По щирості кажучи, великий Бальзак видається нам сьогодні, за винятком однієї-двох книжок, нестерпним. Наші очі, призвичаєні до більш точних і автентичних видовищ, ураз виявляють умовну, фальшиву природу, а peu pres * світу "Людської комедії". Якби мене спитали, чому для мене неприйнятна творчість Бальзака (сам Бальзак як особистість є чудовим взірцем людини), я відповів би: "Бо змальована ним картина — звичайнісінька мазанина". Чим різниться мазанина від доброго малювання? Добре малювання подає зображуваний об'єкт, так би мовити, навіч, в усій цілісності його буття і немов в абсолютній присутності. У мазанині, навпаки, об'єкт відсутній, про нього на полотні чи дошці нагадують лиш деякі дрібні й несуттєві натяки. Що довше ми її роздивляємось, то більше пересвідчуємось у відсутності об'єкта.

* Приблизність (фр.).

Ця відмінність між звичайним позначенням і правдивою присутністю і є, на мою думку, вирішальною в будь-якому мистецтві, надто ж у романі.

Сюжет "Червоного й чорного" можна викласти в кільканадцяти словах. Чим же різниться сюжет у нашому переказі від самого роману? Тільки не кажіть, що різниця полягає у стилі, бо це все пусте. Річ у тім, що коли ми кажемо: "Пані Реналь закохується в Жульєна Сореля", ми лиш позначаємо цей факт, тимчасом [276] як Стендаль не позначає його, не переповідає, а подає його в безпосередній та очевидній дійсності.

Якщо окинути поглядом еволюцію роману з часу його виникнення до сьогодні, ми пересвідчимося, що жанр розвивався від простої оповіді, яка була лиш позначальною, до достеменного показу. Спершу новизна теми давала читачеві змогу тішитись із звичайної оповіді. Його вабила пригода, як нас вабить те, що відбувається з коханою людиною. Але невдовзі самі по собі теми перестають вабити, тепер приємність справляє вже не так доля чи пригоди персонажів, як сама їхня присутність. Нам до вподоби спостерігати за ними зблизька, перейматися їхнім внутрішнім життям, розуміти їх, занурюватися в їхній світ. З оповідного чи дотичного жанр ставав описовим або безпосереднім. Ліпше сказати, жанром репрезентуючим. У довжелезному романі Емілії Пардо Басан сотню разів торочиться, що один з персонажів дуже дотепний, та оскільки він анітрохи нас не забавляє, роман просто дратує. Імператив роману — особисте спостереження. Нам геть нічого невідомо про персонаж, ми потребуємо бачити його на власні очі.

Візьміть-но давніші романи, які не втратили пошанування справжніх читачів, і пересвідчитеся, що всі вони застосовують цей метод показу. Надто ж "Дон Кіхот". Сервантес обдаровує нас правдивою присутністю своїх героїв. Ми слухаємо їхні справжні розмови і бачимо їхні реальні порухи. Сила Стендаля — того ж походження.

Не оцінюючи

Треба, щоб ми бачили життя романічних героїв, а не тільки слухали оповідь про них. Всякий переказ, розповідь лиш підкреслює відсутність того, про що йдеться й розповідається. Де є події, слова зайві.

Отже, найбільша помилка романіста полягає в описуванні своїх персонажів.

Завдання науки — у виробленні визначень. Будь-яка наука полягає в методичному силкуванні уникнути об'єкта і осягнути знання про нього. Втім, знання чи визначення — це лиш низка понять, а поняття, своєю чергою, є тільки ментальною познакою об'єкта. Поняття [277] "червоного" не містить нічого червоного; це чистісінький порух думки до названого так кольору, його знак або познака.

Якщо я не помиляюсь, Вундт сказав, що найпростіша форма поняття — вказівний жест пальцем. Немовля тягнеться до всіх предметів, які йому видаються поблизькими внаслідок недостатнього розуміння зорової перспективи. Зазнавши невдач, воно вже не намагається вхопити самі предмети, а вдовольняється хапальним жестом, витягуючи руку й немов показуючи на об'єкт. По суті, поняття — це звичайний знак або позначення. Для науки важать не речі, а знакова система, яка може їх заступити.

Мистецтво має супротилежне завдання і йде від звичного знака до самої речі. Ним рухає чудова жадоба бачити. Важко не погодитися з Фідлером, котрий каже, що мета малярства — дати нам цілісніше й повніше бачення об'єктів, ніж ми на те здатні у щоденному з ними контакті.

Гадаю, те саме відбувається і з романом. При його зародженні вважалося, що найважливіше для роману — його сюжет. Згодом стали завважувати, що важливе не те, що видно, а те, щоб добре було видно будь-що, аби тільки воно стосувалося людини. З погляду сьогочасності примітивний роман видається нам більш оповідним, ніж теперішній. Але

це потребує уточнення. Можливо, це помилка. Може, тогочасний читач романів уподібнювався дитині, яка в кількох штрихах, у простій схемі враз бачить, немов навіч, цілісний об'єкт. (Пластичне примітивне мистецтво і деякі нові психологічні відкриття величезної ваги це підтверджують). У такому разі роман, властиво, не змінився: його теперішня описова або, краще сказати, репрезентативна форма є тільки новим засобом, зумовленим необхідністю викликати у сьогочасного читача такі ж почуття, які в гнучкіших душах викликала оповідь.

Коли я читаю в романі: "Педро був похмурий", то автор немов припрошує мене реалізувати в моїй уяві похмурість Педро, спираючись на авторське визначення. Тобто, романіст змушує мене бути його Я. Гадаю, дійовіше було б зовсім протилежне: щоб він дав мені явні факти, а я власним зусиллям і не без втіхи відкрив та визначив Педро як похмурого чоловіка. Назагал, він має діяти як маляр-імпресіоніст, котрий кладе на полотно [278] необхідні мазки, щоб я побачив яблуко і мав можливість надати цьому матеріалові остаточної довершеності. Відтак виникає ефект свіжості, яким завжди відзначаються малювання імпресіоністів. У нас складається враження, що предмети на картині перебувають у вічному status nascens *. Так і кожна річ має на своєму віку дві миті найвищого драматизму та непере-вершеної динамічності — час народин і час смерті, або status evanescens **. Малярство неімпресіоністське, хоч би які інші, найдосконаліші чесноти воно мало, хибує на те, що подає викінчені предмети, безживні своєю завершеністю, застиглі, змуміфіковані і немов давноминулі, їм повсякчас бракує теперішності, живої присутності речей, що є в творах імпресіоністів.

* Стан народження (латин.).

** Стан згасання (латин.).

Роман — жанр неспішний

Згідно з цим, роман має бути сьогодні повною протилежністю казки. Казка — це проста оповідь про мінливість долі. На цьому робиться притиск у фізіології казки. Гадаю, пригоди цікаві дитячій простодушності тим, що дитина навіч бачить те, чого ми неспроможні актуалізувати. Нині нас не обходять пригоди, вони цікавлять хіба що внутрішню дитину, яку ми заховуємо в собі у формі варварського забутку. Решта нашої особистості не переймається механічним захватом, що часом охоплює нас при читанні пригодницької книжки. Тому, дочитавши дешевий роман, ми відчуваємо якийсь неприємний смак, немов насолоджувались чимось ницим і негідним. Вигадати сьогодні якусь пригоду, здатну зачепити наші вищі почуття,— річ дуже непроста.

Таким чином, пригода, сюжет є лиш приводом, своєрідною ниткою, на яку нанизуються перлини, утворюючи намисто. Ми ще пересвідчимося в необхідності цієї нитки. Але на часі я хотів би привернути увагу до однієї помилки літературознавства, яке пояснює наше знудження від читання якогось роману "не дуже цікавим сюжетом". У такому разі цей літературний жанр мав би відмерти. Бо кожен, хто бодай трохи замислиться [279] над цим, визнає, що сьогодні практично неможливо змислити нові цікаві сюжети.

Ні, нас вабить не сюжет та подальші події. Доказом цього є те, що сюжет будь-якого роману переповідається кількома словами. Тож не він нам цікавий. Побіжна оповідь нам не потрібна, нам треба, щоб автор загаявся і докладно ознайомив нас із персонажами.

Лише зглибившись у життя героїв та їхнє оточення, сприйнявши їх як своїх давніх знайомих, про котрих ми знаємо все і котрі щиро діляться з нами всіма своїми таємницями, ми зазнаємо втіхи. Ось чому роман є жанром властиво неспішним, як казав чи то Гете, чи Новаліс. Я додав би, що сьогодні він є і має бути неспішним жанром, на відміну від казки, романів із продовженням та мелодрами.

Якось я намагався з'ясувати походження втіхи — безперечно скромної,— що її справляють деякі американські фільми, розтягнуті на багато серій, які новітній іспанський буржуа називає "епізодами". (Твір, що складався б лише з епізодів, те саме, що обід з самих перекусок або вистава з самих антрактів). І як не дивно, я постеріг, що ця втіха завжди спричиняється не примітивним сценарієм, а самими персонажами. Мене приваблювали фільми із симпатичними, цікавими дійовими особами. Фільм про симпатичного детектива та юну американку можна дивитись нескінченно, не втомлюючись. І не важить, що вони роблять. Нам подобається дивитись, як вони заходять, виходять, рухаються. Вони нам цікаві не тим, що роблять, а навпаки, нам цікаво все, хоч би що вони робили, бо це роблять вони.

Згадайте-но тепер найвідоміші давні романи, які досі відповідають високим вимогам сьогочасного читача, і ви завважите, що наша увага прикута здебільшого до самих дійових осіб, а не їхніх пригод. Нас розважають Дон Кіхот і Санчо, а не те, що з ними відбувається. Уповні можна уявити іншого "Дон Кіхота" такої ж вартості, де з лицарем та його служкою відбуватимуться геть інші пригоди. Те ж саме стосується і Жульєйа Сореля чи Девіда Коперфілда. [280]

## Функція і дистанція

Отже, наше зацікавлення змістилося від сюжету до дійових осіб, від дій до персонажів. Це зміщення, до речі, збігається з подібним явищем, започаткованим два десятиліття тому у фізиці і, особливо, у філософії. Від Канта до початку нашого століття панує окреслена тенденція до витручання з теорії субстанцій і заміни їх на функції. У Стародавній Греції та в Середні віки говорили: operari sequitur esse, тобто дії є наслідком і похідним від сутності. У XIX столітті за ідеал малося супротилежне: esse sequitur operari, тобто сутність — це лиш єдність дій чи функцій.

Чи ж не повертаємось ми сьогодні від дій до особи, від функції до субстанції? Це було б рівнозначно симптомові відроджуваного класицизму.

Але це заслуговує трохи докладнішого розгляду і спонукає нас збагнути конфронтацію класичного французького театру і народного іспанського театру.

Два театри

Мало що може так чітко показати суттєву відмінність у долях Іспанії та Франції, як структурна різниця між класичним французьким і правдивим нашим театрами. Останній я не називаю класичним, оскільки, анітрохи не применшуючи його гідності, він не має жодних ознак класицизму. Це насамперед народне мистецтво, і не думаю, щоб в історії щось народне було водночас класичним. Натомість французька трагедія — це мистецтво для аристократії. Воно різниться від нашого театру, в першу чергу, публікою, якій призначається. Його естетичний намір — доволі інший, ніж той, яким керуються наші народні драматурги. Ясна річ, я говорю про обидва стилі в цілому, не заперечуючи, що в одному й другому бувають винятки, котрі, як ведеться, лиш підтверджують правило.

У французькій трагедії дія зводиться до мінімуму. І не тільки в розумінні трьох єдностей (ми ще пересвідчимося в їх пожитковості для "справжнього" роману), а й тому, що в її основу покладено коротеньку історію. Натомість наш театр збирає докупи чи не всі можливі пригоди й знегоди долі. Помітно, Що автор вимушений [281] розважати публіку, спраглу незвичайних, скрутних і небезпечних пригод. Французький же трагік прагне, використовуючи канву загальновідомої і самої по собі малоцікавої "історії", виокремити лиш три-чотири най-значніші моменти. Він уникає чисто зовнішніх пригод та авантюр: події слугують йому тільки для порушення певних глибоких проблем. Автор і публіка тішаться не самими пристрастями дійових осіб та драматичними поворотами, а скоріше дослідженням цих пристрастей. Натомість у

нашому театрі досить рідкісним або принаймні неважливим є психологічне анатомування почуттів та характерів. Наш театр відштовхується від них, беручи їх укупі й поверхово, використовуючи їх як трамплін для потужного й пружного стрибка драми чи пригоди. Щось інше лише знудило б глядачів іспанського "вертепу" — простодушних і більш емоційних, ніж споглядальних.

Втім, психологічний аналіз не є головним наміром французької трагедії. Це лиш засіб, що споріднює її з грецьким і римським театрами. (На класичну французьку драматургію величезний вплив справили трагедії Сенеки). Шляхетна публіка тішиться зразковістю й усталеністю трагічної події. Вона дивиться сценічний твір не стільки для того, щоб поспочувати трагічній долі Федри чи Аталії, скільки для того, щоб надихнутися шляхетністю цих персонажів. Своєю глибинною суттю французький театр є етичним спогляданням, а не життьовою одержимістю, властивою нашому театрові. Перед нами постає не просто дія чи ряд етично нейтральних подій, а взірцевий тип реакцій, набір унормованих жестів перед крутими поворотами долі. І справді, персонажі французького театру позначені героїчною поставою, вишуканістю, величчю, одне слово, standard для людини. Тож для такого театру годилися лиш королі та можновладці — люди, вільні від буденних життьових турбот, що дозволяє їм присвятитися чисто моральним проблемам. Навіть не знаючи тогочасного французького суспільства, ми можемо уявити із змісту тих трагедій їх глядачів, які прагнули опанувати вищі манери поводження і досягти власної досконалості. Стиль завжди вивірений, техніка виважена, тут недоречне ні простацтво задля колориту, ані шаленство. Пристрасть ніколи не переступає прийняті межі, суворо додержуючись усталеного зразка, як то [282] велять закони поетики, чемності й навіть граматики. Мистецтво французької трагедії — це мистецтво стриманості або, краще сказати, повсякчасне прагнення до унормування порухів і висловлювань. Отже, в ньому прозирає бажання добору, вдумливого удосконалення, що дало Франції змогу з покоління в покоління гранку —вати своє життя і расу.

Оргаїстичність і буяння властиві всьому "народному". Так, народні релігії споконвіку справляли оргаїс-тичні ритуали, проти яких завжди виступала релігія добірної меншини. Брахман змагається з магією, мандарин-конфуціанець — з даосистською забобонністю, католицький собор — з містичними екстазами. Годилося б підсумувати сказане про дві украй супротилежні життьові постави. Для однієї — шляхетної, вимогливої — ідеал життя полягає в стриманості, униканні оргії, тимчасом як для другої — народної — жити означає віддаватися полону емоцій і шукати в пристрасті, ритуалі чи алкоголі шаленства й забуття.

Саме цього прагла іспанська публіка в жагучих драмах, що їх писували наші поети. Дещо несподівано це підтверджує одвічну вдачу, "простолюдність" іспанців, яку мені вдалося свого часу простежити в цілій національній історії. Не добірність і стриманість, а жагучість і шаленство. Безперечно, цій п'янкій жазі нестями бракує величі. В мої наміри не входить порівнювати тут расові чи стильові чесноти, а лиш побіжно змалювати два супротилежні темпераменти.

Назагал, чоловічі й жіночі образи в нашому театрі годі назвати виразистими. Найбільший інтерес викликають не вони, а їхні вимушені поневіряння по світах у круговерті пригод. Заблукані у горах бідолашні панії ще вчора з'являлись чепурненькі в тьмяно освітлених вітальнях, а взавтра, перебрані мавританками, опиняються в константинопольській гавані... Неспогадані чари кохання, яким спалахують легковажні серця! Ось що вабило наших предків. У Асоріна є чудовий нарис про виставу мандрівного театру в провінційному містечку. Герой-коханець у хвилини смертельної небезпеки освідчується своїй дамі в грайливих, іскристих, як смолоскипи, віршах, сповнених пишномовності барок-кових окрас, образів, в котрих схрещується чи не вся фауна і флора. Це нагадує постренесансне різьбярство — консолі з образками трофеїв, плодів, прапорців [283] та цапиних чи баранячих голів. І на все це дивиться, погладжуючи свою сиву борідку, п'ятдесятилітній ліценціат з палаючими очима на зеленаво-жовтому обличчі. Цей нарис Асоріна сказав мені більше про іспанський театр, ніж усі прочитані книжки разом. Наш театр був запальним матеріалом, що вкрай суперечить нормі

довершеності французького театру. Добропорядний кастілець ішов на французьку комедію не задля споглядання чогось взірцевого, він жадав віддатися поривові й захмеліти у вирі пригод та небезпек, що їх зазнають персонажі. По звивистій і нечіткій канві інтриги поет вишивав свій химерний візерунок, аж надто заквітчаний осяйними метафорами, лексикою, сповненою глибоких тіней і відблисків, мов у пишно оздоблених вівтарях тієї ж доби. Окрім усеосяжного панування пристрастей, глядач зустрічався в театрі з гарячковою уявою, чарівним штучним вогнем катренів Лопе де Веги та Кальдерона.

Сутність насолоди від нашого театру має те саме діонісійське походження, що й містичний екстаз ченців та черниць епохи — великих жерців екзальтації. Повторюю, тут навіть мови не може бути про споглядальність. Вона потребує байдужості й дистанції між нами та об'єктом. Хто хоче споглядати бурхливий потік, найперше мусить убезпечити себе від нього.

Отже, ці два театри являють собою два супротилежні мистецькі наміри: в кастильській драмі головним є мінливість долі та пишномовність ліричного вірша. У французькій трагедії найважливіше — сам персонаж, його зразковість і взірцевість. Тому Расін видається нам холодним і однобарвним. Він, так би мовити, запрошує нас до саду, де перед нами постають ожилі статуї, ще й намагаються нас повчати. Натомість для Лопе де Веги характерне скоріше малювання, а не різьбярство. Велике полотно, сповнене тіні й світла, дихає колоритом і виразністю: шляхта й простолюд, архієпископ і капітан, королева і горянка, невпокійний галасливий люд навіжено метушиться, нехтуючи ранги і норми, мов ті інфузорії у краплині води. Щоб бачити всю красу нашого театру, не слід широко розплющувати очі, роздивляючись контури фігури; краще їх примружити, як то робить маляр, скажімо, Веласкес, дивлячись на двірцевих дам, карликів та королівське подружжя. [284]

Гадаю, що така точка зору дозволяє нам сьогодні поглянути на наш театр прихильнішим оком. Знавці іспанської літератури (не про мене

мова) можуть це перевірити. Можливо, це виявиться плідним і скерує критику до правдивих вартостей величезного поетичного ужинку.

Я хотів лиш показати різницю між мистецтвом образів та мистецтвом пригод. І здається мені, що роман високого стилю має сьогодні повернутися, вже вдруге, до першого. Знову й знову вигадувати цікаві сюжети — річ практично неможлива. Тож ліпше творити привабливі образи.

Достоєвський і Пруст

Тимчасом як одні великі світила котяться до вечорового пруга з волі всемогутнього часу, на небосхилі з'являється зоря Достоєвського. Можливо, його твори й не варті такого умлівання, і я залюбки висловлюсь щодо них іншим разом. В усякому разі, не може бути сумніву, що Достоєвський вирятувався із світової катастрофи, якої зазнав роман минулого століття. Але це той випадок, коли причини, якими звичайно пояснюють цей тріумф, цю здатність вижити, видаються мені сумнівними. Інтерес до його романів приписують використовуваному ним матеріалу, тобто загадковому драматизмові дії, украй патологічному характерові персонажів, екзотизму слов'янських душ, таких відмінних своєю хаотичною вдачею від наших — чепурних, гранованих та ясних. Ясна річ, усе це не може не вплинути на інтерес до Достоєвського; але цього замало. Більше того, такі складники слід було б визнати негативними чинниками, які мусили б справляти скоріше відворотний ефект. Хто читав ці романи, визнає, що до втіхи від їх читання несамохіть додається якесь болісне, прикре й тривожне почуття.

Матеріал ніколи не рятує мистецький твір, і золото, з якого зроблено статую, її не освячує. Мистецький твір живе більше із своєї форми, ніж з матеріалу, своїм чаром він зобов'язаний структурі, внутрішній будові. Саме це є власне мистецьким у творі, і саме на це має бути скерована мистецька та літературна критика. Хто має тонке естетичне чуття, може вчути в цьому притиску [285] на "темі" щось філістерське. Звісно,

без неї немає мистецького твору, як немає життя без хімічних процесів. Але так як життя не зводиться до них, а стає життям, коли до хімічного закону додається первинна складність нового порядку, так і мистецький твір є таким завдяки формальній структурі, котра підпорядковує матеріал чи тему.

Мене завжди дивувало, що навіть фахівці не хочуть визнати правдивою субстанцією мистецтва форму, яка простакові видається чимось абстрактним і ефімерним.

Точка зору автора чи критика не може збігатися з точкою зору необізнаного читача. Йому важить лиш остаточне й цілісне враження, яке на нього справляє твір, а до аналізу походження свого вдоволення йому байдуже.

Отже, про те, що відбувається в романах Достоєвського, сказано задосить, а про їх форму — майже нічого. Незвичність дії та почуттів, що їх описує цей чудовий письменник, притягує до себе всю увагу критика, лишаючи поза нею суть книги, котра, як і завжди в мистецькому витворі, видається чимось необов'язковим і поверхневим,— саму структуру роману. Відтак виникає цікава оптична ілюзія. Шаленство й одержимість героїв Достоєвського приписуються самому романістові, і з нього роблять ще одного персонажа його романів. Ці образи видаються породженими в демонічному екстазі якоюсь первісною й анонімною силою — блискавицею та борвієм.

Та все то магія й фантасмагорія. Проникливий розум тішиться всіма тими космогонічними образами, але не бере їх наповажне і, зрештою, віддає перевагу ясним думкам. Цілком можливо, що Достоєвський-людина був бідолашним шаленцем або, якщо вам більше до вподоби, пророком; але Достоєвський-романіст був homme de lettres, сумлінним майстром своєї справи, і край. Я неодноразово, хоча й не зовсім успішно, намагався переконати Бароху, що Достоєвський був, перш за все, чудовим романістом, одним з найбільших новаторів романної форми.

Важко знайти кращий приклад неспішності, властивої цьому жанрові. Чи не всі книжки Достоєвського великі обсягом, але їх дія звичайно украй нетривала. Часом йому треба два томи, щоб змалювати триденну, якщо не кількагодинну, подію. А проте годі знайти [286] деінде дію такої інтенсивності. Для цього аж ніяк не обов'язково нагромаджувати події. Геть навпаки: досить небагатьох, але чимбільш деталізованих, тобто реалізованих. Як і в усьому іншому, тут теж придатне правило non multa sed multum *. Густина осягається не нанизуванням пригод, а розширенням кожної з них шляхом докладного подання найнезначніших компонентів.

* Не багато, але докладно (латин.).

Концентрація інтриги в часі й просторі, властива перу Достоєвського, примушує нас знову замислитися над безперечним сенсом загальновідомих "єдностей" класичної трагедії. Цей, так би мовити, заклик до поміркованості й обмеження стає тепер плідним засобом досягнення внутрішньої густини, своєрідного атмосферного тиску всередині роману.

Достоєвському нічого не вартувало мережати сторінку за сторінкою нескінченними діалогами своїх персонажів. Цей невтримний потік слів заполонює нас їхніми душами, вигадані персонажі набувають явної тілесності, якої годі досягти описовістю.

Так і підбиває звинуватити Достоєвського в підступності. На перший погляд може видатись, що автор дає кожному із своїх персонажів характеристику. І справді, знайомлячи нас з новим героєм, він майже завжди починає з короткого викладу його біографії. І робить це так, що ми вже вважаємо його своїм знайомим. Та варто йому почати діяти чи заговорити, і ми почуваємося спантеличеними. Персонаж поводиться не так, як ми того чекали з уваги на його попередню характеристику. На зміну першому, піднесеному нам автором концептуальному образові приходить інший, геть протилежний, який діє незалежно від авторської волі. Звісно, читач тут-таки починає непокоїтись, що персонаж не

дається йому на перехресті цих суперечливих оцінок, і несамохіть кидається його переслідувати, силкуючись витлумачити протиріччя задля осягнення цілісного образу, тобто сам береться скласти йому ціну. Саме це відбувається з нами в щоденних контактах з людьми. Випадок являє їх нам, уводячи їх у наш особистий внутрішній світ, і ніхто й гадки не має накидати нам певний їх образ. Ми повсякчас протистоїмо складній реальності інших людей, а не спрощеним [287] поняттям про них. І те, що ми ніколи вповні не осві-домлені в їхньому потаємному, що ближній, так би мовити, опирається тому, щоб цілковито відповідати нашому його розумінню, унезалежнює його від нас, змушуючи сприймати його як щось реальне, дійсне, непідвладне нашій уяві. Відтак ми доходимо несподіваного висновку, що "реалізм" (назвемо це так, щоб не ускладнювати) Достоєвського полягає не в речах і вчинках, про які ходить, а в способі їх трактування, до якого змушується читач. Його "реалізм" — не життьовий матеріал, а життьова форма.

Вдаючись до хитрощів, аби збити читача з пантелику, Достоєвський виявляє жорстокість. Адже він не тільки не дає свого розуміння героїв, а й примушує їх до постійних метаморфоз, показуючи нам різні поличчя кожного з образів, які відтак формуються на наших очах. Достоєвський уникає стилізації характерів і тішиться їх двоїстістю, як це і буває в реальному житті. Читач змушений знову й знову, вагаючись, збиваючись на манівці і повертаючись назад, вибудовувати остаточний образ цих мінливих створінь.

Цим та іншим хитрощам Достоєвський завдячує надзвичайну своєрідність своїх книжок — кращих чи гірших, які ніколи не здаються фальшивими й умовними. Читач ніколи не стикається з театральними лаштунками, а відразу занурюється в чарівну квазіреальність — завжди автентичну й дійову. Бо роман не хоче, на відміну від інших жанрів, щоб його сприймали як роман, щоб бачили його лаштунки й кін. Читаючи сьогодні Бальзака, ми що не кожної сторінки скидаємося з нашого романічного сну, наштовхуючись на риштування романіста. Втім, найважливішу структурну особливість романів Достоєвського не так

просто пояснити, і мені доведеться повернутися до цього питання трохи згодом.

Слід зазначити, що звичай уникати характеристик або, так би мовити, збивати читача з пантелику, повсякчасна мінливість характерів, конденсація в часі й просторі, зрештою, ця неспішність, tempo lento, не є властивими виняткова Достоєвському. Всі романи, які досі користуються популярністю, дещо в цьому схожі. У західноєвропейській літературі — це всі відоміші твори Стендаля. Біографічний роман "Червоне і чорне" розповідає про кілька років з життя людини і складається [288] з трьох-чотирьох картин, кожна з котрих нагадує своєю внутрішньою структурою цілий роман російського письменника.

Останній великий роман — славнозвісний твір Пру-ста — ще більше виявляє цю глибинну структуру, доводячи її до скрайнощів.

У Пруста неспішність, повільність сягає граничної межі і обертається низкою статичних картин без будь-якого руху, поступальності й напруги. Читаючи його, ми пересвідчуємося, що він втрачає міру доречної неспішності. Сюжет і драматичний інтерес майже зникають. Роман зводиться до чистої безрухової описовості, стає вкрай розпливчастим, ефірним, не показує конкретної дії, властивої цьому жанру. Ми помічаємо, що йому бракує кістяка, твердої й пружної основи, не менш необхідних романові, як шпиці — парасолі. Безкоста плоть роману перетворюється на безформну хмару, химерну плазму. Ось чому я вважаю, що, попри мінімальну роль у сучасному романі сюжету чи дії, цілковито відкидати сюжет не годиться. Адже він виконує, бодай механічно, функцію нитки, на якій тримаються перлини намиста, парасолевих шпиць, кілочків похідного намету.

На мою думку (не кваптеся відкидати її, оскільки вона варта уваги), так званий драматичний інтерес не має в романі естетичної вартості, а є лиш його механічною доконечністю. Ця доконечність грунтується на особливостях психіки людини, що заслуговує бодай короткого розгляду.

Дія та споглядання

Понад десять років тому в "Роздумах про Дон Кіхо-та" я назвав головним завданням новочасного роману зображення атмосфери. У цьому його відмінність від інших епічних форм — епопеї, казки, пригодницького роману, мелодрами та роману з продовженням, в яких розвивається конкретна, цілеспрямована дія. На відміну від конкретної дії, яка прагне свого фіналу, атмосфера означає щось невиразне й непорушне. Дія бентежить нас своїм драматичним перебігом; натомість атмосфера припрошує до звичайного споглядання. В малюванні краєвид уособлює атмосферу, де "нічого не [289] відбувається", тим часом історичне полотно змальовує цілком певний подвиг, подію у довільній формі. Не випадково саме краєвид спричинився до виникнення техніки plein air, тобто атмосфери.

Згодом я лиш утвердився в своїй думці, бо вишуканий смак добірного загалу і кращі здобутки новочас-них авторів щораз очевидніше засвідчують призначення роману як розлогого, велемовного жанру. Останнє осягнення високого стилю, яким є творчість Пруста, робить цю проблему гранично очевидною: недрама-тичний характер роману сягає своєї вершини. Пруст категорично відмовляється зваблювати читача динамізмом дії, відводячи йому чисто споглядальну роль. Утім, такий радикалізм створює для читача певні труднощі й незручності. Чи не на кожній сторінці так і хочеться попросити в автора трохи драматизму, хоча ми й розуміємо, що зовсім не це пропонує нам письменник з такою дивовижною щедрістю, а куди чудовішу потраву. Він пропонує нам мікроскопічний аналіз людських душ. Бодай крапелина драматизму,— бо, ми, власне, задовольнилися б мализною,— надала б Пру-стові довершеності.

Але як це узгоджується? Чому ми цінуємо в романі дещицю дії, не цінуючи її саму? Гадаю, кожен, хто прискіпливо придивиться до свого вдоволення від читання великих романів, зіткнеться з цією суперечністю.

Необхідність якоїсь речі ще не означає, що вона справді цінна. Донощик корисний для того, щоб засвідчити злочинство, але всі їх мають за ніщо. Мистецтво — це подія, яка відбувається в нашій душі, коли ми роздивляємось картину або читаємо книжку. Для того щоб ця подія відбулася, повинен добре функціонувати наш психологічний механізм. Сукупність його механічних вимог стає обов'язковим, але не доконче естетично вартісним компонентом мистецького твору. Драматичний інтерес — це, так би мовити, психологічна необхідність роману, і не більше, а втім, ясна річ, і не менше. Хоча так думають не всі. Вважається, що привабливий сюжет є одним з головних естетичних чинників твору, і що він запаморочливіший, то краще. Я ж гадаю, геть навпаки: оскільки дія являє собою лиш механічний елемент, то в естетичному розумінні — це мертвий вантаж, а відтак мусить бути зведений до [290] мінімуму. Але разом з тим, і всупереч Прустові, я вважаю, що цей мінімум обов'язковий.

Це питання виходить за межі теорії роману і навіть мистецтва в цілому, прибираючи більших масштабів у філософії. Пригадую, що мені не раз доводилось доволі докладно зачіпати цю тему в моїх університетських лекціях.

Йдеться не про що інше, як про антагонізм і взаємозв'язок дії та споглядання. Два типи людей протистоять один одному: один прагне чистої споглядальності, другий воліє діяти, втручатися, захоплюватися. Людина пізнає дійсність лише споглядаючи її. Інтерес огортає споглядання серпанком, змушуючи нас брати чийсь бік, бути сліпим до одного і водночас надміру перейматися іншим. Наука звичайно прибирає споглядальної постави, прагнучи достовірно відобразити ба-гатоманіття космосу. Відтак мистецтво — це втіха від споглядання.

Таким чином, споглядання та інтерес постають як дві полярні, взаємовиключні форми свідомості. Тому людина дії — звичайно невдатний, а то й нікчемний мислитель, а ідеал мудреця, приміром у стоїцизмі,— бути цілковито незалежним від довколишнього,

незворушним, з душею, що, мов гладенька поверхня затоки, байдуже віддзеркалює грайливі хмаринки.

Але таке радикальне протиставлення, як і всякий радикалізм, є утопією геометричного духу. Чистого споглядання немає і не може бути. Якщо ми поглянемо на Всесвіт без певного конкретного інтересу, то навряд чи щось добачимо. Адже кількість речей, які з рівним правом претендують на нашу увагу,— незліченна. Не мавши підстав зосередитись на чомусь одному, наші очі байдуже блукають туди-сюди, без ладу й перспективи ковзаючи по обширах усесвіту, не годні на чомусь спинитися. Геть забуто загальновідому істину — для того щоб бачити, треба дивитися, а щоб подивитися, треба спинити погляд, тобто покласти увагу. Увага — це перевага, яку ми суб'єктивно віддаємо одним речам за рахунок інших. Неможливо покласти на щось увагу, не відвернувшись від решти. Отже, увага стає прихильним променем, який ми наводимо на певну зону предметів, полишаючи довкола неї зону присмерку й нехтування.

Чисте споглядання претендує на цілковиту безсторонність [291] погляду, обмежуючись відображенням спек-такля реальності і не дозволяючи собі ані найменшого втручання чи деформації. Але ми вже знаємо, що необхідною передумовою споглядання є механізм уваги, який скеровує погляд ізсередини суб'єкта і надає речам перспективи, форми та ієрархії. Ми звертаємо увагу не на те, що бачимо, а навпаки — добачаємо лиш те, на що уважаємо. Увага — це психологічне a priori, що діє на основі афективних переваговіддань, тобто інтересів.

Нова психологія змушена була парадоксально змінити традиційний лад мислення. Схоласт, як і грек, зазначав: ignoti nulla cupido — незнане не вабить, не цікавить. Та, скоріше, все навпаки: ми добре знаємо лиш те, що нас чимось вабить, або, краще сказати, те, що нас справді цікавить. Можливість зацікавлення в незнаному — це парадокс, який я намагався пояснити в моїй праці "Вступ до теорії поцінування".

Не варто зараз вдаватися до розгляду такого складного питання. Досить буде, якщо ви самі виявите у власному минулому, за яких саме обставин світ найбільше відкрився вашим очам. Звісно ж, не тоді, коли ви просто дивилися. Той краєвид, яким ми милуємося як туристи, ми бачимо не найкращим чином. Усім відомо, що турист добре не досвідчується анічого. Він ковзає поглядом по міських чи сільських краєвидах, навіть не силкуючись засвоїти їх сутність. Утім, здавалося б, саме турист, заглиблений у споглядання, мусив би взяти для себе щонайбільше. По другий край маємо селянина з суто заінтересованим ставленням до землі. Кожен, кому доводилося мандрувати у краї, дивом дивувався, що селянин не знає власної землі. Він знає з довколишнього лиш те, що стосується його чисто ужиткового інтересу хлібороба.

Це означає, що ситуація, практично оптимальна для пізнання, тобто для засвоєння більшого числа й кращої якості об'єктивних елементів,— десь поміж чистим спогляданням і нагальним інтересом. Якийсь життєвий інтерес, не надто вузький і вбогий, мусить упорядкувати наше споглядання, виокремлюючи його, обмежуючи і вкладаючи в нього перспективу уваги. Що до ландшафту, то, певна річ, мисливець-аматор coeteris pari-bus * звичайно краще знає місцевість, входить у тісніший [292] контакт з розмаїттям фауни краю. Точнісінько так, чи не найкраще ми знаємо міста, де були закохані. Кохання обдаровує нас гіперчу ллявістю щодо довколишнього і збирає наш дух на предметі захоплення, свідомо не обираючи його центром бачення.

* За інших рівних умов (латин.).

Найбільше враження справляють на нас не ті картини, "подивитись" які ми ходимо до музею, а, скажімо, скромний офорт у кімнаті готелю, куди нас закинула доля у справах. В концерті ми байдуже слухаємо музику, від якої у нас тьохкає в грудях, коли ми раптом чуємо її на вулиці у виконанні сліпого музики.

Звісно, призначення людини не є суто споглядальним. Тим-то помилково було б уважати, що краща умова для споглядання — це

покласти собі споглядати, тобто відштовхуватись від споглядання. Геть навпаки. Відводячи спогляданню другорядну роль і маючи в душі динамізм певного інтересу, ми, схоже, здобуваємось на максимальну пізнавальну здатність.

Якби це було не так, то перша людина, опинившись перед усесвітом, прозирнула б його наскрізь, охопила б його цілком своїм поглядом. Але людство пізнавало всесвіт поступово, коло за колом, немов кожна життьова ситуація, прагнення, потреба та інтереси слугували йому своєрідним органом сприймання, за допомогою якого воно досліджує якусь частину довкілля.

Звідси випливає, що все, що видається перешкодою для чистого споглядання,— певні інтереси, почуття, потреби, афективні переваговіддання,— є його невід'ємним інструментом. Будь-яка людська доля, не остаточно скалічена, може бути чудовим апаратом споглядання, так би мовити, обсерваторією, яку не можуть замінити жодні інші, навіть кращі. Отже, най-нікчемніше і безпросвітне життя може мати високе теоретичне значення, місію глибинної мудрості, хоча лиш певні типи існування мають оптимальні умови для найкращого пізнання.

Та облишмо ці далечини і зупинімось на застереженні, що споглядання можливе лиш при мінімумі дії. Оскільки пропоновані нам у романі краєвид і фауна мають уявний характер, треба, щоб автор навіяв нам певний уявний інтерес, бодай трохи захоплення, які стали б динамічним опертям і перспективою нашій здатності бачення. Що більше розвивалася психологічна проникливість читача, то меншала його жага [293] драматизму. Це стало можливим тому, що сьогодні романіст стикається з неможливістю вимислити нові незвичайні сюжети для своїх творів. На мою думку, це не повинно його турбувати. Йому доволі трохи напруги й руху. Проте ця мализна обов'язкова. Пруст довів необхідність руху, написавши паралітичний роман.

Роман як "провінційне життя"

Отже, терміни слід поміняти місцями: дія чи сюжет — це не сутність роману, а його чисто зовнішня арматура, механічна основа. Суть романічного (йдеться лиш про новочасний роман) полягає не в подіях, а навпаки, в чистому існуванні, в житті-пожитті персонажів, взятих укупі, в їхньому середовищі. Це підтверджується тим, що ми звичайно пам'ятаємо не події та пригоди, яких зазнають герої кращих романів, а самих цих героїв. Називаючи певну книжку, ми немов називаємо якесь місто, в якому нам довелося колись жити, і враз згадуємо середовище, своєрідні пахощі міста, тамтешню говірку, типовий ритм існування. Лише потім у пам'яті зринає якась конкретна сцена.

Тому романістові не варто думати лиш про "дію". Годиться будь-яка. Класичним прикладом незалежності втіхи від сюжету для мене завжди був один твір, який Стендаль написав лиш наполовину і який публікувався під різними назвами: "Люсьєн Левен", "Зелений мисливець" тощо. Обсяг рукопису чималий, і втім у ньому нічого не відбувається. Молодий офіцер прибуває до головного міста департаменту і закохується в панію з вищого провінційного світу. Ми стаємо свідками поступового зародження прекрасного почуття персонажів, і то все. Коли ж дія починає ускладнюватись, рукопис уривається, але у нас лишається враження, що ми могли б читати й далі сторінку за сторінкою про той куточок Франції та про кохання тієї панії й молоденького офіцера у строї амарантового кольору.

Та й чи треба ще чогось? Скажіть, якщо ваша ласка, які ще "цікаві речі" чи прекрасні перипетії потрібні? Все інше для роману зайве (мова, звичайно ж, не про романи з продовженням чи наукову фантастику на зразок По, Уелса і т. д.). Життя — це повсякденність. [294]

І не десь поза нею роман шукає особливої чарівності, а в звичайній прекрасній миті(2). Не гоже зацікавлювати нас романом через розширення нашого повсякденного обрію, змальовуючи нам незвичайні пригоди. Необхідно діяти навпаки — якомога звужуючи обрій читача. Можу це пояснити.

Якщо розуміти під обрієм певне коло людей та подій, які й утворюють світ кожного, то можна припуститися помилки, гадаючи, що існують обрії широкі, різноманітні, різнорідні, справді цікаві, а також інші — звужені й монотонні, не годні когось зацікавити. Та це звичайна ілюзія. Дівчина з comptoir * вважає, що світ герцогині куди драматичніший, ніж її власний, але насправді герцогиня так само нудьгує у своєму сліпучому світі, як і романтична дівчина у своєму вбогому й сірому помешканні. Бути герцогинею — це така ж форма повсякденності, як і всі інші.

* Конторка, каса, прилавок (фр.).

Насправді все навпаки. Немає такого обрію, що сам по собі, своїм окремішнім значенням, був би особливо цікавий. Кожен обрій, широкий чи вузький, світлий чи темний, різно— чи одноманітний, може зацікавити. Треба лиш перейнятися ним. Сила життя така щедра, що навіть у безживній пустелі знаходить підставу для порушення й збурення. Мешканці великого міста не розуміють, як можна окрилятися на хуторі. Але якщо нас закине туди випадок, то невдовзі ми побачимо з неабияким подивом, що нас втягнуто в місцеві інтрижки. Щось подібне буває з ідеалом жіночої вроди у Фернандо-По (Іспанська Гвінея). Прибувши туди, європейці спершу почувають відразу до тубілок, та за короткий час антипатія звітрюється, і жінки bubi видаються їм чи не князівнами з Вестфалії.

Як на мене, це має неабияке значення для роману. Тактика автора мусить полягати у виокремленні читача з його реального обрію й облаштуванні його у вужчому, герметичному й уявному світі роману. Одне слово, він має оселити читача в меншому світі, викликати в нього зацікавлення тим людом, який постає зі сторінок роману, але, попри всю свою привабливість, не може взаємодіяти з істотами з плоті й крові, що оточують читача і повсякчас домагаються уваги до себе. Робити з кожного читача тимчасового "провінціала" [295] є, на мою думку, великою таїною романіста. Тим-то я зазначав передніше, що замість прагнення побільшити обрій читача (та й чи може обрій або світ роману

бути ширшим і багатшим, ніж найскромніший з дійсно існуючих?), романіст мусить звужувати його і обмежувати. Так, і тільки так можна зацікавити подіями, змальованими в романі.

Жоден обрій, повторюю, не може цікавити лиш своїм матеріалом. Кожен цікавий своєю формою, формою обрію, тобто цілого світу. Мікрокосм і макрокосм є рівною мірою космос; вони різняться лиш довжиною радіуса. Але для мешканця кожного з них він має постійну абсолютну довжину. Ейнштейна колись надихнув Пуанкаре своєю гіпотезою: "Якби наш світ стиснувся й поменшав, ми б цього просто не помітили".

Відношення між обрієм та інтересом (у кожного обрію свій інтерес) є закон життя, що в естетичному плані уможливлює роман.

З цього закону випливають певні засади жанру.

Герметичність

Пригляньмось-но до себе тієї миті, коли дочитуємо якийсь великий роман. Ми немов виринаємо з іншого життя, залишаємо світ, ніяк не сполучений з нашим, автентичним. Ця несполучність виявляється в тому, що ми неспроможні вловити мить переходу. Ось ми були в Пармі з графом Моска і Сансеверіною, Клелією і Фабриціо, жили поруч них, переймаючись їх знегодами, зануривши в їхню атмосферу, простір і час. І враз опиняємось у своєму помешканні, у своєму місті, у своєму часі, й нас уже обсідають звичні клопоти. Існує якась невловима й хистка мить. Іноді рвучкий помах крила спогаду вмить повертає нас у вир життя роману, і ми мусимо борсатись у ньому, намагаючись добутися до берега нашого існування. У таку мить ми немов скидаємось зі сну.

Літературний твір, який дає такий ефект, я й називаю романом. Це окремішнє новочасне мистецтво має магічну, гігантську, унікальну

владу. Роман, нездатний на це, є поганим романом, хоч би які були його інші чесноти. Велика життєдайна сила роману, що помножує наше існування, дає нам волю і обдаровує щедрими перевтіленнями! [296]

Але перш ніж досягти такого ефекту, автор мусить звабити нас замкненим світом свого роману, а потому відрізати нам шлях до відступу в світ реальності. Першого досягається легко. Піддавшись навіянню, ми простуємо шляхом, який нам показує романіст. Другого досягти складніше. Авторові необхідно створити герметичну місцину, з якої годі розгледіти обрій реальності. Це звичайна річ. Якщо нам вільно порівнювати внутрішній світ книги і з зовнішнім реальним життям, то масштаби, проблеми й захоплення, пропоновані нам романістом, настільки змаліють у наших очах, що весь престиж уявного світу розвіється. Це все одно, що роздивлятися в саду картину із зображенням іншого саду. Мальований сад квітне й зеленіє лиш у помешканні, на безбарвній стіні, де він пробиває бреш в інший, осяйний світ.

Я сказав би, що тільки той є романістом, хто має хист забутися про реальність, яку він лишає поза своїм романом, і змушує забути про неї і нас. І хай він вважає себе "реалістом", тобто засновує мікрокосм свого роману на якнайреальнішому матеріалі, але коли ми зживаємося з вигаданим світом, то геть забуваємо про реальність, яка лишається десь поза мурами.

Тому будь-який роман, обтяжений якимись іншими намірами,— політичними, ідеологічними, символічними чи сатиричними,— народжується мертвим. Адже природа подібної діяльності не дозволяє займатися нею уявно, вона існує лише відносно реального обрію кожної людини. Порушуючи такі проблеми, нас немов витручають з вигаданого романічного світу і змушують до злуки з абсолютним світом, від якого залежить наше реальне життя. Як я можу перейматися долею вигаданих персонажів, якщо автор ставить мене перед суворою проблемою моєї власної політичної чи метафізичної долі! Романіст

мусить, навпаки, знечулити нас щодо реальності, взявши нас у полон гіпнозу уявного існування.

Саме тут я бачу причину, яку досі обминали, великої суперечності, ба й нереальності так званого історичного роману. Намір надати уявному світові історичної вірогідності призводить до постійної колізії між двома обріями. А оскільки кожен обрій вимагає відповідного пристосування нашого візуального апарата, ми мусимо раз у раз міняти свою поставу; читачеві не вільно ані [297] спокійно снити романом, ані властиво міркувати про історію. На кожній сторінці він вагається: вважати подію і героя вигаданими чи історичними. Це призводить до того, що все прибирає химерного й умовного характеру. Спроба зробити обидва світи взаємопро-никними зумовлює лиш їх взаємозаперечення. Нам здається, що автор фальсифікує історію, надто її наближаючи, і водночас нівечить роман, надміру віддаляючи його від нас в напрямку абстрактної історичної правди.

Герметичність — це лиш форма, якої прибирає в романі загальний імператив мистецтва — самодостатність. Це бентежить необізнаних. Але нічого не вдієш — невблаганний закон говорить, що кожна річ мусить бути тим, чим є, і ніколи — чимось іншим. Є люди, котрі хочуть бути геть усім. Не вдовольняю-чись тим, що вони митці, хочуть бути політиками й повелівати та керувати юрбами, або пророками, і являти божественну мудрість, і панувати над свідомістю, їм вільно ставити до себе високі вимоги, але їхня амбіційність жадає від усього на світі такої ж багатоликості. Але навряд чи це можливо. Мистецтво не дарує тому, хто хоче з його допомогою стати чимось більшим, ніж митцем, тим самим занапащаючи свою творчість. Так, політика поета завжди обертається наївним безпорадним жестом.

Чисто естетична доконечність накидає романові герметичність, непідвладність впливові реальності світу. Одним з наслідків цього є те, що роман не може перебирати на себе роль філософії, політичної сатири, соціологічного дослідження чи проповіді. Бувши романом, він не може своєю суттю виходити поза певні межі. Так, ми прокидаємось тієї

миті, коли нам хочеться простягти руку у реальний світ і перенести якийсь предмет у світ наших марень. Наша рука уві сні — це примара, нездатна втримати бодай трояндову пелюстку. Обидва світи до такої міри взаємонепроникні, що від найменшого їх контакту один з них зникає. Ще в дитинстві ми не раз пересвідчувалися в марності спроби добутися пальцем середового райдужного світу мильної бульки. Ніжний ефірний космос нараз вибухав, полишаючи на хіднику піняву сльозу.

Інша річ, що роман, в який ми поринаємо мов у сомнамбулічний сон, породжує в нас розмаїття життьових [298] відгуків. Символізм "Дон Кіхота" не в його змісті. Ми його висновуємо іззовні, роздумуючи над прочитаним. Релігійні й політичні погляди Достоєвського не мають в його романах справжньої дієвості; це такі ж вимисли, як і зовнішність персонажів та їхня одержимість.

Романісте, поглянь-но на браму флорентійського баптистерію, що створив Лоренцо Гіберті! В низці невеличких образків — чи не весь світ: чоловіки, жінки, звірина, плоди, будівлі. Різьбяр тішився почерговим моделюванням усіх цих форм. Ми немов відчуваємо трепетну насолоду, з якою рука проводила завиток лоба агнця, що його Авраам призначив для пожертви, опуклість різьбленого яблука та віддалену хижу. Так і справжній романіст — це людина, яка почуває невтримний потяг до розповідання про неіснуючих чоловіків і жінок, вигадування розмов і пристрастей, усією душею віддається куванню увігнутої форми роману, не почуваючи жодної ностальгії за реальним життям, полишеним назовні, замикається в середовині роману, як гусінь у магічному коконі, й ретельно шліфує сере-дове склепіння, аби не залишити жодної пори, здатної пропустити повітря й світло реального.

Або, якщо простіше, романіст — це людина, котру, доки вона пише, уявний світ цікавить над усе. Якщо це не так, якщо він не цікавить його, то чи зможе він зацікавити ним нас? Сновида з божої ласки — романіст мусить навіяти нам свої щедрі сновидіння.

Роман — жанр щільного письма

Те, що я назвав герметичністю роману, стає очевидним при його порівнянні з лірикою. Ліричне диво справляє нам насолоду, бо ми бачимо, як воно зринає з дна реальності, мов штучний водограй. Лірика, мов та статуя чи старогрецький храм, призначена для споглядання іззовні. Вона не заходить у суперечність з нашою реальністю, а скоріше набуває особливої чарівності У протиставленні їй, з олімпійською незворушністю втверджуючи посеред реальності голизну своєї ірреальності. Натомість роман призначений для бачення з власного нутра, як то відбувається з дійсним світом, центром якого згідно з непорушним метафізичним законом, є кожен індивід у кожну мить свого життя. [299]

Щоб діставати втіху від роману, ми повинні почуватися оточеними ним зусебіч і не сприймати його мов якийсь предмет серед багатьох інших. Саме через свою "реалістичність" цей жанр цілковито несумісний з довколишньою реальністю. Щоб вдихнути життя у власну, внутрішню реальність, доводиться витрутити й знищити довколишню. Це головна передумова жанру.

З цієї головної вимоги жанру походять усі інші, зводячись, зрештою, до герметичності. Так, імператив ефекту присутності неминуче постає з потреби романіста заслонити реальний світ своїм вигаданим світом. Щоб не бачити якусь річ, сховати її, нам потрібна якась інша, що закривала б першу. Привид, як відомо, не відкидає тіні й анітрохи не застує Всесвіту. Ці дві прикмети засвідчують перед мешканцями потойбічного світу, до яких завітав Данте, його реальність. Тож автор повинен не описувати героя чи почуття, а оживити їх, щоб їхня приявність заслонила нам реальність.

Цього можна досягти лише шляхом щедрої деталізації. Найкращий спосіб ізолювати читача — щільно обложити його тонко підміченими подробицями. Хіба наше життя не є гігантським синтезом дрібничок? Хто не йме віри тому, що відбувається на його очах, вдається не до якогось героїчного засобу, а до найзвичайні-сінького щипка. Роман — це і є той самий щипок уві сні.

Оскільки 6vAb-flKim надмір змушує нас згадати про існування міри, творчість Пруста, переступаючи межі велемовності й деталізації, змушує нас постерегти, що всі великі романи були, по суті, дріб'язковими, хоча й в іншому вимірі. Книги Сервантеса, Стендаля, Дік-кенса, Достоєвського справді являють зразок щільного письма. Всі вони ущерть переповнені деталями. Ми повсякчас дістаємо більше інформації, ніж годні засвоїти, а втім, маємо враження, що за нею криється в потенції куди більше. Великі романи — це коралові острови, утворені міріадами дрібних істот, котрі, попри позірну нетривкість, витримують удари морських хвиль.

Тим-то романіст мусить писати лиш про те, щодо чого має багату інтуїцію. Творити слід ex abundantia *. Якщо письменник борсається в матеріалі, у нього нічого не вийде. [300]

* Від надміру (латин.).

Треба сприймати речі такими, якими вони є. Роман не слід вважати легким, невагомим жанром. Треба визнати як безперечний факт, що всі великі романи, яким ми сьогодні віддаємо перевагу, не такі прості для сприйняття. Поет може рушати в путь, прихопивши з собою ліру, тим часом романіст мусить нариштувати цілу валку, немов мандрівний цирк чи плем'я кочовиків. Він тягне на спині atrezzo * цілого світу.

* Реквізит (іт.).

Занепад і досконалість

Усі згадані ознаки лиш позначають контури роману, вказуючи, так би мовити, рівень моря на його континенті. Над ним вивищуються інші ознаки, які зумовлюють більшу чи меншу висоту твору.

Структуру романного організму утворюють найрізноманітніші деталі. Це можуть бути тривіальні загальники, узвичаєні серед обивателів, і найглибші спостереження, які можна видобути, лиш занурившись у

глибинні шари життя. Якість деталі залежить від рівня книги. Для великого романіста перший план його героїв не головний. Він немов заглиблюється в кожного й повертається назад на поверхню, стискаючи у жмені глибоководні перлини. Тим-то його важко зрозуміти пересічному читачеві.

На початку еволюції жанру добрі й погані романи не так різнились між собою. Оскільки нічого ще не було сказано, то одні й другі мали розпочати з розповіді про найочевидніше. Сьогодні, у велику добу його занепаду, добрі й погані романи різняться куди більше. Отже, з'явилась чудова, хоча й трудна нагода для створення шедеврів. Адже лиш легковажний розум міг припуститися такої помилки — вважати добу декадансу цілковито несприятливою. Скоріше навпаки: найзначніші твори завжди були витворами доби занепаду, коли поступово нагромаджуваний досвід до решти оголював творчі нерви. Занепад жанру, як і раси, дається взнаки лиш на пересічних творах та людях.

Це змушує мене, досить песимістично налаштованого щодо ближчого майбутнього мистецтва, як і світової політики (але не щодо науки чи філософії), вважати, [301] що роман належить до однієї з рідкісних ділянок, які ще здатні плодоносити, можливо навіть перевершуючи всі передніші врожаї. Є всі підстави зробити висновок, що як традиційне жанрове виробництво, як розроблювана рудня роман вичерпався. Потужні поверхневі жили, доступні для виробітку, виснажилися. Втім, лишилися приховані жили, ризиковані глибинні розробки, де, можливо, криються кращі кристали. Але це робота для духу добірної меншини.

Вищої довершеності, яка звичайно досягається останньої години, романові досі бракує. Ні його форма чи структура, ні його матеріал не зазнали ще остаточної кристалізації. Щодо матеріалу, то тут є деякі підстави для оптимізму.

Матеріал роману — це, властиво, психологія уяви. Вона робить поступ рівночасно з двома своїми посестрами — науковою психологією

та психологічною інтуїцією, якою ми повсякдень користуємось. В останні півста років в Європі чи не найбільший поступ зробила наука про душу. Нарешті започатковано наукову психологію, незнану в передніші часи. Водночас із нею набули розвитку рафінована чутливість щодо ближнього і розуміння власного внутрішнього світу. Цим психологічним знанням, здобутим чи то науковим, чи спонтанним шляхом, роман великою мірою завдячує свою поразку. Письменники, яких ще вчора визнавали видатними, сьогодні здаються наївними, оскільки читач куди обізнаніший за них у психології. (Хто знає, чи не тим же спричинена і політична криза в Європі, куди глибша й тяжча, ніж то здається? Хто знає, чи не несосвітенній тупості громадян завдячують новочасні держави своє існування?)

Іншим спорідненим феноменом є знехіть до читання класиків історичної науки. Психологічні обгрунтування, до яких вони вдаються, ми розцінюємо як недостатні, непереконливі й невідповідні нашим рафінованим смакам.

Чому ж ці здобутки психології не використовуються в романістиці та історичній науці? Усвідомлюючи свої бажання, люди завжди задовольняли їх. З достатньою вірогідністю можна стверджувати, що в ближчому майбутньому найбільші інтелектуальні емоції нам обіцяє не тільки філософія, а й історична наука та роман. [302]

Психологія уяви

Ці нотатки про роман виказують вперту тенденцію до безвіку, тож настав час якнайрішучіше покласти їм край. Сказано достатньо. Досі я прагнув у своєму викладі широких узагальнень, уникаючи будь-якої казуїстики. Власне кажучи, в естетиці, як і в моралі, загальні принципи — це лиш узагальнення конкретних випадків. Тут лежить неабияка спокуса, але не треба забувати, що це сфера безвічного. Тому слід виявити розважливість і зупинитись.

Проте я хотів би зробити останню заувагу. Я вже зазначав, що матеріалом роману є, насамперед, психологія уяви. Пояснити це в кількох словах нелегко. Прийнято вважати, що психологічні явища, як і експериментальна фізика, спираються на факти. Тому лишається тільки спостерігати і відтворювати людські душі в їх розвитку, а не уявляти чи вигадувати психічний світ, як уявляють і вигадують геометричні фігури. І все-таки втіха від читання романів має зовсім інше підґрунтя.

Коли романіст змальовує психологічний процес, він не прагне піднести його нам як низку фактів (хто може гарантувати їх реальність?), а вдається до сили унаочнення, подібної до тієї, що уможливлює математичне мислення. І не кажіть, що описаний процес видається нам переконливішим, коли нагадує дійсні випадки з нашого життя. Романістові негоже спиратися на випадковий досвід того чи іншого читача. Згадаймо-но, що особлива привабливість Достоєвського в екзотичності його героїв. Навряд чи котромусь читачеві з Севільї доводилося коли-небудь знати людей з такою хаотичною і бентежною душею, як Карамазови. І втім, хоч би який невразливий він був, психічний механізм цих душ видається йому таким неминучим, таким очевидним, як доведення геометричної теореми, в якій ідеться про ніколи не бачені тисячокутники.

Дійсно, в психології, як і в математиці, існує очевидність a priori, що в обох випадках уможливлює уявні побудови. Де закони існують лиш для фактів і немає закону уяви, будувати неможливо. Це було б звичайнісінькою безглуздою примхою.

Через незнання цього робиться дивний висновок, що романна психологія тотожна реальній, тож авторові [303] вільно її копіювати. Таке примітивне тлумачення звичайно називають реалізмом. В мої наміри не входить обговорювати тут цей заплутаний термін, який я завжди вживав у лапках, піддаючи сумніву. Але хто не погодиться з його неспроможністю, завваживши, що його не можна прикласти навіть до тих творів, яким завдячує свою появу цей термін! Персонажі цих романів настільки відмінні від реальних людей, що якби навіть вони

існували насправді, то анітрохи нас не зацікавили б. Романним образам зовсім не обов'язково уподібнюватись реальним; досить того, що вони можливі. Лише психологія можливих душ, яку я називаю психологією уяви, важить для цього літературного жанру. Що ж до намагання роману дати психологічну інтерпретацію реально існуючих типів та соціальних кіл, то це тільки одна пікантна його риса, та й годі. (Не будемо зараз з'ясовувати, чому цей літературний жанр здатний увібрати таку кількість чужих мистецтву елементів. Чого тільки немає в романі — наука, релігія, риторика, соціологія, естетичні погляди! Але хоча все це й міститься в романі, воно не має якогось окре-мішнього значення. Іншими словами, у творі може бути яка завгодно соціологія, але сам роман не може бути соціологічним. Питома вага сторонніх елементів у творі залежить зрештою від таланту автора. Це питання, либонь, належить до казуїстики, тож облишимо його).

Можливість творення духової фауни буде, певне, головною спружиною роману майбутнього. Йдеться до того. Інтерес до зовнішнього механізму сюжету сьогодні несамохіть сходить нанівець. Але це обертається на краще для вищого інтересу роману, який може зосередитися на внутрішній механіці персонажів. Краще прийдешнє романного жанру я вбачаю у вигадуванні не(4) "дій", а цікавих душ.

Епілог

Ось до таких міркувань про роман спонукала мене стаття Барохи. Повторюю: я не збирався повчати тих, хто знається на цих питаннях краще за мене. Можливо, сказане мною і не відповідає істині. Та навіть у такому разі це може надихнути письменників-початківців, які [304] серйозно ставляться до своєї творчості, до пошуків ще не виявлених можливостей, що їх заховує цей давній жанр.

Та навряд чи їм поталанить натрапити на сліди таких прихованих глибинних жил, якщо перш ніж узятися за перо вони не зазнають глибокого жаху. Від того, хто не збагнув, яку скрутну годину переживає сьогодні цей жанр, годі чогось сподіватися.

ПРИМІТКИ

1. У газеті "Ель Соль". Згодом він відповів на мої зауваги в теоретичній передмові до роману "Корабель шаленців".

2. Естетичне втвердження буденного і рішуче вилучення всього дивовижного — найсуттєвіша ознака жанру роману в прийнятому тут розумінні цього слова. Читач повинен розрізняти, коли це слово вживається на позначення рицарського роману, а коли — повної його протилежності, скажімо, "Дон Кіхота". Власне, щоб визначити, що таке роман у найсучаснішому розумінні слова, досить уявити, як може бути організований епічний твір, котрий відкидає все надзвичайне й дивовижне. [417]