



## За безумието на Дон Кихот — гледна точка на една реалистична концепция

Сервантес не е само „Дон Кихот“, той е моралистичният повествовател на „Назидателните новели“, сантименталният от „Галатея“, поетът, също драматургът, трябва да се прибави и човекът с житейските несгоди, съпътствували го до самата смърт. Именно човекът се поддава трудно на традиционното сравнително уравнивяване с другия гений съвременник. Шекспир имал дарбата или късмета да си обезпечи добро съществуване, едно почти буржоазно охолство. Нещо по-важно — ако контрастът помага на тази експозиция, — човекът Шекспир стои така встрани от твореца, щото е по-удобно връзката да се отстрани, за да не се насилят към неистина нито животът, нито делото. При Сервантес те са отворени един към друг. Затова „Дон Кихот“ така леко става синоним на комплекса от значения, натрупан около името Сервантес. Романът поглъща не само останалото му творчество — вмъкнатите новели са най-очевидното, но и жизнения опит, несгодите на войника, на чиновника, на непригодния бедняк със знатен произход, надмогнал враждебните обстоятелства в достойнството на толкова възвисен идеализъм.

Затова подмяната на проблема „Дон Кихот“ с проблема Сервантес не бива да се мисли за изкуствена. По-романен от античния, в първата си класическа проява в „Дон Кихот“ романът на новото време ни се явява като по-отворен текст — между другото към жизнения опит на своя автор. Това, че Сервантес се обажда от време на време, за да сподели свои преценки с читателя, според Унамуно значително по-ограничени от смисловата сила на цялото<sup>108</sup>, свидетелствува не толкова за автора, колкото за полифонията на романната форма, допускаща той да се обажда и поставяща неговия глас над, под или встрани, но трудно в смисловото ядро на творбата.

Виктор Шкловски е нарекъл „Дон Кихот“ роман иконостас и роман енциклопедия<sup>109</sup>. Това трябва да се разбира и конкретно. В романа си Сервантес синтезира едва ли не целия предишен жанров опит. „Дон Кихот“ напомня и рицарски, и пасторален, и мошенически роман, без да е нито едно от трите. Той следва и „Безумният Орландо“ на Ариосто, щом така сериозно предава подобна трагическа съдба. В „Дон Кихот“ се открива стилистично разно-

образие с най-широк диапазон" — от научния стил на Аристотел до съвременния на автора маниеризъм, от грубото площадно слово до простия разказен стил. Това не е следствие на писателската суета да се покаже ученост или на ренесансова склонност към пълнокръвие, доминантата на раблезианския гигантизъм. По-скоро е израз на нуждата от художествена форма, способна да контактува с реалността. В така осъзнат вид тази нужда не се е явявала по-рано в никоя друга епоха. Вероятно това е причината „Дон Кихот“ да бъде смятан за първа голяма проява на западноевропейския роман.

Проблемът сам се поставя в рамките на реализма. Но поставянето не е решение. От реализма на пародията и площадното веселие на Рабле до реализма на Такъри има епохи и национални своеобразия, разнообразие на стилове, избор на особени средства, които правят от реализма особено труден предмет.

Така както е изпълнен, „Дон Кихот“ изглежда по-функционален от романните творби, създадени в Западна Европа по-рано. Реалността, с която той влиза в контакт, е значително по-обхватна. Поне в това отношение „Декамерон“ и „Гаргантюа и Пантагрюел“ изглеждат погълнати от романа на Сервантес. У Бокачо има много частна действителност, количество, каквото у Сервантес не се открива. Карнавално витален, реализмът на Рабле напосоки поправя живота, като го облагородява в стихията на пародията и утопията; Рабле е верен функционално. Уловена в нереалното отношение на един герой към нея, действителността в „Дон Кихот“ става цялостно ясна, без да се налага позитивното ѝ изчерпване или да се мисли прекалено за поправянето ѝ. В този роман реалността се явява два пъти — веднъж ограничена като самата тя, втори път в проекцията на едно странно съзнание, което я преобразува идеално. Но би било повърхностно да се твърди, че романът само контактува с една действителност. В „Дон Кихот“ тя не просто се изобразява, по-скоро се конструира отношението, което ще направи възможно възприемането ѝ като реална. Истинският предмет на тази книга са апорните около осъзнаването на реалния свят, или, както казва един критик, в нея се изследва самият проблем за действителността<sup>110</sup>. Изявената романна форма е винаги изследване, експериментиране и съотнасяне, а не чисто построен свят. В „Дон Кихот“ това става възможно благодарение на странната художествена идея да се изпита в реалния свят един нереален герой.

Може би не е съвсем общо правило мисълта на Томас Ман, че великите произведения израстват от скромни замисли<sup>111</sup>. Отнесено към „Дон Кихот“, това твърдение изглежда абсолютно вярно. Сервантес възнамерявал да създаде пародия на рицарските романи и наистина до седмата глава на първата част романът е само пародия. Но откритата структура сама налага задачата, която ѝ съответствува. Пародията прераства в роман. Така че предмет на книгата е също и процесът на ставането на романа. Първо-

начално весела, а после поучителна история за неразбиращите се идеална нереалност и неидеална действителност, във втората си част „Дон Кихот“ е роман, който знае за себе си, текст, който сам се превръща в свой контекст. Оттук впечатлението за живостта и проблематичността, накарало Флобер да каже за произведението като „Дон Кихот“: „Колкото повече се вглеждаш в тях, те се извисяват подобно на пирамиди и в края на краищата започват да плащат“<sup>112</sup>. Но дали този процесен гигантизъм не е присъщ на самата романна форма?

Ако основната заслуга на „Дон Кихот“ е улавянето на отворена и ставаща действителност, това се дължи и на особената концепция на Сервантес, оказала се толкова добра гледна точка за отношение към реалността. Идеята да осмее изкуствеността на рицарския идеализъм наложила на автора да приеме за положителен ъгъл на зрение съвременната буржоазна делничност. Но очевидно това е било невъзможно за Сервантес. Той приел за ъгъл на зрение и това, което решил да осмее. Съвременността се оказала също наблюдаема и разисквана. Тази двойственост и подвижност на гледната точка и обекта на наблюдение създали възможност съвременността да се мисли в романа и като жива реалност, също както в буржоазните новели на „Декамерон“. Но, от друга страна, също както в трогателните истории у Бокачо, тя можела да се разбира и като нещо несвършено, лишено от идеали и в този смисъл по-нереално от нереалното свършенство, ако от друга гледна точка, принадлежаща на миналото, на средновековието, презентността на идеала е всъщност истинската реалност. Така Сервантес превърнал в структура това, което в „Декамерон“ е само контрапункт.

Колкото и да е разискван въпросът за смисъла на „Дон Кихот“ от философи и специалисти литератори на миналото, на съвременната наука принадлежи методическото положение, без което не може да се удовлетвори тази амбиция. Смисълът е нещо комплексно, той е система от възгледи, която се носи от цялото произведение. „Дон Кихот“ може да даде добър пример за пригодността на това положение. Основен белег на структурата на романа, двойствеността на гледната точка, фактът, че в него действува едно смислово ниво за непригодността на безумния идалго, попаднал в реалния свят, роман за действителността, и друго за несвършенството на тази действителност, попаднала в съзнанието на асоциалния герой, т.е. роман на съзнанието, същата двойственост може да се открие в диспозицията на образите и в съчетаването на стиловете, които използва Сервантес. „Дон Кихот“ не защитава определена идея, нито е опровержение на една истина чрез друга. В своята смислова динамика той изпитва две правди — на феноменологическото съзнание на новото време и на онтологическото съзнание на странствувания рицар, което привидно принадлежи на миналото<sup>113</sup>.

Макар и да е старомодно литературата да се свежда до ге-

рои (един Фокнър също предпочита да си припомня по-скоро човешки образи, а не книги, още по-малко автори), това е прехният път на въздействието. Героят е идеалното присъствие на човека в литературата, най-общителна и най-лесна за възприемане страна на литературното произведение. Както проблемът Сервантес лесно подменя проблема „Дон Кихот“, така на свой ред този проблем лесно се подменя от проблема за героя Дон Кихот. Ставащ и незавършен, романният свят допуска подобна замяна, стреми се да не изглежда различен от света на героя. Оттук илюзията, че героят е по-действителен от автора, на която така вдъхновено се е поддал Мигел де Унамуно<sup>14</sup>. Днес ни се струва възможно да обясним спецификата на тази съблазън. Дон Кихот изглежда толкова жив, защото е романен герой. Аурата на незавършеното настояще поначало ни го предлага така подготвен за идентифициране. Преди да послужи на Унамуно и на всеки чувствителен читател, той е послужил за същото на своя създател. С вътрешно критичното си същество, постоянно преобръщащо текста в контекст, романната форма допуска известното в края на „Дон Кихот“ признание на Сервантес: „За мене се роди Дон Кихот и аз за него. Той съумя да действа, аз — да пиша. Ние двамата с него сме едно...“

Тази искреност, която нарушава художествената илюзия, но се поддържа от романната форма, стремяща се да бъде литература, а не творба, дава идеята за анализ, чиито изход е самият автор. В други случаи идентифицирането на героя с автора, особено когато не става дума за роман, е толкова трудно, щото може да се изпълни докрай само благодарение на нечия критическа самоувереност. В случая то има опора в романното самосъзнание на автора, че той и героят са две страни на цяло, което в крайна сметка е по-ценно от своите съставки.

Нека не звучи прекалено казуистично въпросът, дали Сервантес би писал, ако имаше възможност да действа. Отговорът „вероятно не би писал“ се налага автоматично. Делата на героя Дон Кихот, така излиза според финалното признание на Сервантес, са заместител на действоването на автора, онова най-съкровено човешко състояние, без което съществуването става непълноценно. Действоването е смисълът фокус, най-краткото и най-простото отношение в общата концепция на романа. Това взаимодействие на автор и герой е един вид извинение, че един сериозен човек, един воин се е заел с не съвсем сериозната дейност писането. Но ако останалите човешки дейности изглеждат в определена епоха лишени от смисъл, писането, макар и привидно, се оказва достатъчно всеобща дейност, в която човек не се чувства чужд на същността си. Сервантес споделя като че ли с читателя мотива да се отдаде на художественото творчество — за него то е дейност сублимация, която се налага от непреодолимата двойна необходимост — от нагона на даровитата личност към обемна дейност и невъзможността за автора

да намери поприще за такава дейност в условията на тогавашна Испания.

Великите произведения предлагат неизчерпаема възможност за конструкции. Съден съобразно това положение, „Дон Кихот“ е вероятно най-великото. Отношението герой — автор отвежда към друго — към отношението на Алонсо Кихана и Дон Кихот, на здравия и лудия. Лиричната гледна точка на пишещия за себе си се превръща в гледната точка на обективно съществуващия романен герой. Авторът се преобразува в това, което не би могъл да бъде, и така косвено повишава своя реален статус. По същия начин повишава своя статус Алонсо Кихана, като се превръща в Дон Кихот, който е луд, деятелен, свършен и смешен. Докато Сервантес заедно с Алонсо Кихана са нормални, недействителни, несвършени и не будят смях. Те са в самата действителност, а в романа се явяват в началото и в края като човешко състояние рамка, което свързва героя с действителния човек. Затова и за романа, и за Дон Кихот може да се каже, че са представени в текста и малко преди възникването, и малко след края на романното си съществуване. На поболяването на Алонсо Кихана в началото симетрично съответствува оздравяването на Дон Кихот в края. Казано на един език, който има предимството да бъде по-ясен и неудобството да изглежда ненаучен, полудяването е процесът на образуването на героичността, оздравяването — на нейното унищожаване. Така че умирането на Дон Кихот не е просто неподходящ край, както смята Томас Ман<sup>15</sup>, или трагичен изход от интерсубективната авантюра, както смята Алфред Шюц<sup>16</sup>, а един вид излизане извън условията на романа, рамка, продължението на творбата в творбата, нещо характерно за романа, който обича да закача текста си за някакъв контекст. И не за друго, а за да се премахне условността и да се представи за действителност.

Не всички човешки образи в литературата притежават своя вътрешна логика. Класически пример предлага Хамлет. Колкото и да се открояват аналитизмът и скептицизмът му, те са по-скоро драматургично целесъобразна смес от интелект и традиционен характер, безспорно заразителна като въздействие. Но в героя Хамлет няма система. Неговият вътрешен свят е маса от мотиви за нещо по-важно, за това, че в края на пиесата трябва да се осъществи едно етически целесъобразно събитие. Поставен до Хамлет, Дон Кихот се отличава с вътрешната си логичност, и затова не бива да се хвали Сервантес, а Шекспир да се укорява. Причината е в различния тип отношение на герой и сюжетна структура в романа и в драмата. Колкото по-романен е един роман, толкова по-неимперативен е сюжетният смисъл. Както е и в „Дон Кихот“ — идалгото е гледна точка, от която зависи сюжетният смисъл. Породил се от неподвижността на конкретен реален човек на онова време, от неподвижността на своя автор, той става подвижен, става герой, задвижвайки се в

магически лекото пространство на своя илюзорен свят на чисти същности. Хамлет преодолява преградите към мигновено движение, подготвяно дълго в пречешото реално пространство. В „Дон Кихот“ има постоянно събитие, лудостта, която е причина да се породят цяла поредица от събития в един иначе напълно безсъбитен свят. Приключенията и прежеждията на рицаря се създават от постоянното несъответствие, те се порождават от съзнанието на героя. Така че романът обуславя свободата в отношението на героя и събитията и възможността в образа да има повече нему присъща система, отколкото в драматическия персонаж.

ds. Привидно двата термина на тази система си противоречат — разумът и лудостта. Геройният свят се гради като че ли от нещо невъзможно, от противоречие, което прераства в особено подвижно иносказание.

Няма да е излишно да се попита на каква реална лудост прилича Донкиховата. Маниакалност, свръхценностни идеи, характерни за манийното съзнание, комплекс за преследване, някаква параноя? Всичко това би могло да се каже за състоянието на Дон Кихот. Но за разлика от всяка лудост тези състояния имат за център винаги едно и също нещо — един висш разум<sup>117</sup>.

Шизофренията, тази най-крайна лудост, казва психиатрията, представлява болестно израждане на комплекса за цел, деформация на психологическия корелат на социалността вътре в съзнанието на човека. В една или в друга степен лудостта е отчуждение от човешката целева същност, здравето състояние от своя страна — равновесие в комплекса на целите, хармония на малките и големите цели, на релативното и нормативно идеалното, способност човек да структурира своето двойно положение в света: единичността си и мощта, която прелива в него благодарение на свързаността му с човешкото общество и света, това пулсиращо усещане за слабост и сила, за преходност и непреходност. Именно тяхното разкъсване е психологическата основа на лудостта.

Но едно е, когато целевият комплекс е цялостно разкъсан поради болестни причини в един индивид, а друго, когато се наблюдава социално обусловено откъсване на конкретната от генералната целевост. Когато е съдба за цяло поколение, то е по-скоро норма и може да се нарече болест само в относителен смисъл. От тази гледна точка еднакво нездравно е състоянието на Дон Кихот, у когото усещането на всичко свръхцелно така подчертано има надмощие над всякаква дребна всекидневна дейност, над болката и глада, над всяко самосъхранение, и състоянието на другите, тези, които му се надсмиват, у които чувството за далечна и голяма цел е потиснато от усещането, че реалността се изразява в гоненето на близки цели.

Новият рицар е луд, доколкото не е присъщо на съвременната буржоазно-еснафска норма да има високи цели, и здрав,

ако истинското здраве не се състои само в приемането на тази норма, но и в подготвянето на друга, която не изключва високата цел. Благодарение на лудостта за Дон Кихот бива запазено това най-човешко, най-разумно и следователно най-здрavo положение, че истинското съществуване предполага благото на другите хора, което приема нравствената форма на голяма и далечна цел.

Четенето на рицарските романи е само поводът за лудостта, която е така необходима, за да се съхрани истинското здраве на Дон Кихот, както и най-типичната му проява — волята за висока дейност. Наистина тя се осъществява в илюзорния свят на персонафицирани ценности, на лоши и добри сили, магьосници и великани. Но всъщност те са обективизираните, екстраполирани сили на действителността. В това е и трагедията на разума, така висш и така непригоден, на това „черно-бяло“ мислене — то не познава, а знае. И когато действителността му се яви в истински вид, то умее само да я понесе поради силата на разумните положения, на които вярва абсолютно, но не и да бъде в нея. Неговото съвършенство е в особеното му отделно съществуване, вън от реалния свят, като пример. Този механизъм, познат още от Платоновата философия, е процесът на идеализирането, на обособяването на ценността като зрим идеал. С нуждата от зримост това обособяване обикновено се съпътствува от комизъм или трагизъм, който се подсилва от деятелната намеса на идеала в неидеалната действителност. Странствуващ, флуиден човек, Дон Кихот е и извън реалния свят не само за да се подчертае по този начин неговата неидеалност, а и за да бъде възможна геройната намеса в нея. Той е герой, защото е в състояние да прекрачва границата на разни действителности и да ги съотнася.

Оттук трагикомизмът на героя. Най-смешното, дългнестата фигура, е потенциално най-трагичното. Като тип Дон Кихот направо се покрива с издължените фигури на Ел Греко, телата пламъци, устремени нагоре, деформирани от благочестиво спиритуалистично напрежение. Но приликата е все пак формална. Макар и съвършен, Дон Кихот не следва точно трагичната антителесност на барокото изкуство. Той е и пародия. Неговата трагикомична откъснатост от света е в много пунктове непоследователна. Благодарението му често е така практически мъдро, че събеседниците му забравят за неговата лудост.

Но най-важното — той сам се мени и сам бива повлечен в известна степен от неидеалната действителност. Отначало налудно твърд и противопоставен на света на всекидневното, след това философ, който обяснява този свят като резултат от намесата на лоши сили, и най-после объркан кое е истина и лъжа и герой на съзнанието, може би трагичен според Хегеловото разбиране за „мещастно съзнание“<sup>118</sup>, но във всеки случай с поглед, подготвен да гледа света. Реалният свят е спечелен в авантюрата на тази релация, в откритата възможност за подвижност на

гледната точка. Дон Кихот преминава през развитие, на чийто привидно тъжен край се различават контурите на реалистичното съзнание.

Неговата налудна свръхконцепция за света се оказва ефикасна — ефикасността на самия роман, който опитва вътре в себе си своето външно битие. Ефикасно е и това, че Дон Кихот забавлява и разведрява, че увлича другите в играта на гледните точки, игра, често пъти жестока за героя и в края на краищата придобиваща значението на празник на изпитването и на другите. Но ако всички останали от света на близките цели все пак остават смеещи се зрители, един от тях — Санчо Панса, се отваря за света на високата цел. Постепенно той като че ли се променя от общуването със злополучния рицар и пренася в своя реален свят нещо от неговите нереални съвършенства. В съдбата на Санчо се долавя реалното духовно благополучие, възможният път към трудното и радостно облагородяване, към възстановеното равновесие между света на близката и на далечната цел, щастлива перспектива с оптимистично внушение, връщаща идеала в единствено възможното обиталище, в самата действителност. В това контрапунктово движение на двата образа и на трагично-комичното, което преминава в сериозно-възвишено-оптимистичното настроение на книгата, трябва да се търси хуманистичният ефект на Сервантесовия реализъм.

Много прояви има реализмът в романа на Сервантес — и в блестящите късове съвременност, и в хумора на народното здравомислие, и в критичните нотки спрямо съвременна Испания, и в съотношението между идеално човешкото и незадоволителното реално съществуване, но най-вече в това възстановено равновесие на идеал и действителност, което изключва и хумора, и трагиката. Перспектива, която надхвърля Сервантесовото време. Най-трудното е да посочим истинския ѝ извор. Да я отнесем към гения на Сервантес е най-мързеливото обяснение, да я отнесем към романичната форма, която действително ѝ дава контур, изглежда недостатъчно. По-скоро срещата на романа с авторовия импулс определя пораждането на този реализъм. Но дали сме в състояние да опишем коректно подобни срещи и не предпочитаме ли, за да се отървем от трудната задача, да посветим реторична похвала на писателя<sup>119</sup>?



## Стендал, романът и реалистическият почерк

Стендал принадлежи на световната култура някак направо. Не защото е по-велик от Юго или от Балзак — да се търсят степени във величието е изкуствено. Но може би поради упорството да гледа своя свят с нефренски очи. В началото то е може би само юношеско недоволство от бащата роялист, подсилвано от испанското потекло по майчина линия. Добавят се възпитанието на един дядо републиканец, любовта към Италия и неуспехите му в годините на Реставрацията, чийто дух ненавижда. Всичко това го отвежда до твърдението, че родината е там, където човек > среща най-много хора, които му приличат. Отчужден от френското, той не само се държи и мисли по-универсално, но почели и дистанцията, нужна, за да гледа на своя свят обективно критично. Макар и свързан с френската традиция, с романите на Русо и Дьо Лакло, любимите автори на детството му, с Молнер, когото се опитва да подражава като младеж, с философите просветители, отношението на Стендал към отечествените модели е толкова своеобразно, че по-скоро го отделя от френската литературна следа<sup>120</sup>.

Неразбран приживе — към това трябва да се прибави непопулярен след смъртта си. Надгробната му плоча в гробището в Монмартър е вдигната едва в 1890 г. В 1834 г. той признава, че неговият почерк се превърнал в шифър. В тези години Стендал разказва също тъй необичайно за образованото френско ухо, както в 1856 г. Флобер и в 1920 г. Пруст. Поне до края на 19 век има нужда от усилията на талантиливи почитатели, за да се подготви творчеството му за бъдещата слава. Иполит Тен е един вид негов откривател. В 1880 г. приятелите му са повече. Между тях има и един писател — Пол Бурже, който прави много за неговото популяризиране. Но това е изключение. Останалите или го четат трудно, или като Флобер изобщо не го смятат за писател.

Времената и вкусовете се менят. От петдесетте години на нашия век във Франция съществува клуб на почитателите му. В двадесети век творчеството на Стендал се разбира не само от широката публика, с което се събдват неговите думи, че ще го оценят в 1930 г., но също и от интелектуално настроени писате-