

## Рьоне Жирар\*

**Ч**овек е неспособен да желае от само себе си: непременно трябва обектът на неговото желание да му бъде посочен от някой трети. Този трети понякога е страничен за романното действие, като например рицарските романи за Дон Кихот, но в повечето случаи той взема участие в него. Тогава между героя и посредника — проводника — подбудителя — подстрекателя, т. е. медиатора, се създават тънки, но здрави връзки с най-разнообразна окраска.

Ние, заявява Рьоне Жирар, си мислим, че сме свободни и независими в своя избор. Романтична илюзия! В действителност избираме все неща, които вече са били пожелавани от друго. . . Авторът открива навсякъде това желание с тригълна структура.

Книгата на Р. Жирар „Романтична заблуда и романна истина“ е оригинален анализ на най-известните романи за всички времена, чрез който авторът се опитва да даде отговор на един от най-спорните въпроси: за скритите мотиви, от които се ръководи на пръв поглед свободното човешко поведение.

*Мария Георгиева*

---

\* Рьоне Жирар е роден през 1923 г. в Авињон, Южна Франция. Понастоящем е професор по литература в Държавния университет в Ню Йорк, САЩ.

Рьоне Жирар

## Световете на Пруст

**К**омбре представлява затворена вселена. Детето живее там под покровителството на родители и фамилни идоли в същата блажена задушевност, както средновековното село в сянката на черковната камбанария. Целокупността на Комбре е духовна преди да бъде географска. Комбре е общо за всички семейни членове гледище. На действителността е наложен своеобразен порядък, който се е слял с нея. Основният символ на Комбре е магическият фенер, чиито изображения, приели формата на предметите, върху които са прожектирани, безстрастно биват връщани от стените на стаята, абажура и металните ръкохватки.

Комбре представлява затворена култура в етноложкия смисъл на термина, същински Welt<sup>1</sup>, както биха се изразили немците, „малка затворена вселена“ според думите на писателя. Още на ниво септивни възприятия зейва пропагата между Комбре и външния свят. Между осезанието на Комбре и това на „варварите“ съществува специфична разлика, чието разкриване съставлява същинската задача на автора. Двете позвънявания на входната врата ни предоставят по-скоро първия символ, а не толкова илюстрация на това различие. Звукът, който всеки от домашните произвежда, влизайки „без да звъни“ и „двукратното колебливо, провлачено и мелодично трепване на звънчето за външните хора“, очертават два несъизмерими свята.

На определено и все тъй повърхностно равнище Комбре си остава способно да извади наяве несъвпадението на възприятията. Комбре долавя различието между двата вида позвънявания. На Комбре също така му е известно, че *неговата* събота притежава специфичен цвят и тоналност. През този ден обедът се поднася един час по-рано от обичайното.

<sup>1</sup> Свят (нем.) — Б. пр.

„Настъпването на тази асиметрична събота бе едно от онези дребни вътрешни, локални, кажи-речи граждански събития, които при спокойно ежедневие и затворено общество създават един вид национална връзка и се превръщат в любима тема за разговори, закачки и преувеличения донемай-къде; ако някой от нас притежаваше епическа дарба, то той имаше на разположение готов сюжет за цикъл легенди.“

Обитателите на Комбре се солидаризират и побратимяват, щом открият нещо, което ги противопоставя на външните хора. Особено прислужницата Франсоаз изпитва това чувство за общност. Нищо не я забавлява повече от дребните недоразумения, породени от забравянето не толкова на асиметричната събота, ами на факта, че чуждите хора не знаят за нейното съществуване. „Варваринът“, слисан от промяната в дневното разписание, за която не е бил предупреден, става донейде смешен. Той не е *посветен* във веруюто на Комбре.

„Патриотичните“ ритуали се пораждат именно в тази междинна зона, където различията между *Нас* и *Другите* стават преодолими, без да изчезват напълно. Недоразумението все още е наполовина умишлено. На едно по-дълбоко ниво то не е такова изцяло и авторът разказвач едничък е в състояние да преодолее пропастта между противоречивите перцепции на *едни* и *същи* обект. Например не е по силите на Комбре да разбере, че редом с услужливия еснаф Суан, с когото всички са свикнали, съществува и друг Суан, елегантен и аристократичен, достъпен единствено за сетивата на светските люде.

„Очевидно в този образ на Суан, който си бяха създали, родителите ми от незнание бяха пропуснали да включат маса характерни особености от светския му живот, които бяха причина други хора в негово присъствие да съзират как върху лицето му властва изтънченост и съвсем естествено се съсредоточава в орловия нос; ала те бяха успели да натрупат върху това, лишено от собствения си престиж, пусто и просторно лице, вдън обезценения поглед, онзи смътен и сладостен остатък — полуспомен, полузабравя — от свободните часове, прекарани заедно. . .“

Писателят се стреми да ни накара да съзрем, да докоснем, да усетим онова, което хората по правило не съзират, не докосват и не усещат никога: две колкото категорични, толкова и противоречиви възприятелни очевидности. Между Комбре и външния свят е останала да съществува само привидна връзка. Недоразумението е тотално, ала последствията от него са по-скоро комични отколкото трагични. Друг пример за комично недоразумение виждаме в недо-

ловимите благодарности, които лелите Селин и Флора отправят към Суан за изпратения от него подарък. Намеците са толкова смътни и отвлечени, та никой не ги схваща. Обаче двете моми за нищо на света не допускат, че рискуват да останат неразбрани.

Откъде произтича невъзможността за комуникация? В случая с „двамата Суановци“, изглежда, всичко се дължи на интелектуални причини, чисто и просто на информационен недостиг. Определени изрази на автора като че ли потвърждават тази хипотеза. Именно *невъжеството* на родителите дава живот на онзи Суан от Комбре. Разказвачът вижда в този домашен Суан една от чаровните *грешки* на своята младост.

Обикновено грешката е инцидентна. Тя изчезва веднага, щом се е привлече върху нея вниманието на онзи, който греши, и му се предоставят средства да я поправи. Обаче в случая със Суан признаците ще се множат, истината ще блясва от вси страни, без това да повлияе върху мнението на родителите, и особено на старата леля. Става известно, че Суан общува с аристократи. Във „Фигаро“ се изброяват платната в „колекцията Шарл Суан“. Старата леля остава непоклатима в убежденията си. Най-сетне, разкрива се, че Суан е приятел на госпожа дьо Вилпаризис, но вместо да извиси Суан, тъкмо наопаки — в съзнанието на старата леля тази новина води до снижаване престижа на госпожа дьо Вилпаризис: „Какво! — обръща се старата леля към бабата. — Тя се познава със Суан? И туй ми било, ако те слуша човек, роднина на Мак-Махон!“ Истината подобно нахална муха безспир се връща и каца на носа на старата леля, но едно махване с ръка е достатъчно да я прогони.

Прустианската *грешка* следователно не може да се сведе до собствените ѝ интелектуални първопричини. Трябва да се внимава и да не се съди за Пруст по изолиран термин, и особено по специфичния смисъл, в който един или друг философ би ограничил този термин. Думите трябва да се пожертват в името на романната материя. Суановата истина не прониква в Комбре, защото влиза в противоречие с обществените вярвания на семейството и със схващанията му за буржоазната йерархия. Пруст сочи, че фактите нямат достъп до света, където властват предубеждения. Те нито са ги породили, нито са в състояние да ги унищожат. Очите и ушите се затварят, щом здравето и целостта на собствената вселена са застрашени. Майката се вира в бащата, но не прекалено настойчиво, за да не разгадае „тайната на неговото превъзходство“. Лелите Селин и Флора притежават в още по-висока степен неоценимата способност да не възприемат: те престават да чуват, щом в тяхно присъствие се завързва разговор за неща, които не ги интересуват.

„Слухът им (. . .) даваше отдик на рецепторните органи, излагайки ги по този начин на явна опасност от атрофия. Ако в такъв момент на дядо се наложило да привлече вниманието на двете сестри, то той трябвало да прибегне до физическите способности, прилагани от лекарите по душевни болести спрямо болезнено разсеяни пациенти: да почука няколко пъти по чашата с ножа, като същевременно ги извика рязко по име и впи поглед в тях.“

Тези защитни механизми очевидно произтичат от медиацията. На етапа на отдалечаването на медиатора в лицето на Комбре те съответстват не толкова на сартрианската „недобронамереност“, колкото на „органичната измама“, за която говори Макс Шелер в „Злопаметният човек“; фалшификацията на опита не се извършва съзнателно, както в случая с обикновената измама, ами още преди всякакъв съзнателен опит, при самото изработване на представи и чувства с особена стойност. „Органичната измама“ е налице всеки път щом човек приема да *види* само онова, което обслужва собствения му „интерес“, или каквото и да било друго предразположение на инстинктивната му избирателност, чийто предмет е модифициран дори и в паметта му. Човекът, който се самоизмамва по този начин, няма нужда да лъже.

Комбре обръща гръб на опасните истини подобно на здравия организъм, който отказва да приема онова, което може да навреди на здравето му. Комбре прилича на око, което изхвърля дразнещите пращинки. Следователно в Комбре всеки е свой собствен цензор. Но тази автоцензура не само че не е мъчителна, ами се слива с покаяна на Комбре и със щастието да принадлежиш към Комбре. И в изконната си същност тя е неразривно свързана със синовните грижи, с които е заобиколена леля Леони. Всеки се стреми да скрива от нея всичко, което би могло да наруши спокойствието ѝ. Марсел бива строго мъмрен заради необмисленото си твърдение, че по време на една разходка са срещнали „някакъв непознат“.

В очите на детето стаята на леля Леони се явява духовен център, истинско светилище в бащиния дом. Нощното шкафче, отрупано с бутилки минерална вода, лекарства и религиозни атрибути е истински олтар, където свещеноедействия с помощта на Франсоаз върховната жрица на Комбре.

Привидно лелята изглежда пасивна, ала именно тя преобразява хетерогенната даденост и я превръща в „комбреанска материя“, като прави от нея лесноусвояима, богата и вкусна храна. Тя идентифицира минувачите и безименните кучета и свежда непознатото до познато. Благодарение именно на нея всяко познание и всяка истина принадлежат на Комбре. Комбре, което „останки от средно-

вековни крепостни зидове обграждаха тук-таме с безукорна дъга подобно градче от картина на примитивист<sup>4</sup>, представлява свършена сфера, а леля Леони, прикована в постелята си, е центърът на сферата. Лелята не участва в семейните дейности, ала именно тя ги осмисля. Нейният *делник* прави хармонично въртенето на сферата. Семейството се трупа край лелята, както селските къщи около черквата.

\* \* \*

Наблюдават се поразителни аналогии между органическата структура на Комбре и структурата на светските салони. Същата сферична визия, същата вътрешна спойка, акцентувана от система от ритуални жестове и слова. Салонът Вердюрен не е обикновено сборно място, той е начин на виждане, на чувстване и на преценка. И салонът е „затворена култура“. Следователно салонът неминуемо отхвърля всичко, което заплашва духовната му цялост. Той притежава „елиминаторска функция“, аналогична на функцията на Комбре.

Паралелът между Комбре и салона Вердюрен в този пункт се улеснява, още повече, че „чуждото тяло“ и в единия, и в другия случай е клетият Суан. Неговата любов към Одет привлича Суан у семейство Вердюрен. Декласирането на Суан, неговият космополитизъм и аристократичните му връзки у Вердюренови изглеждат още по-пагубни отколкото в Комбре. „Елиминаторската функция“ се упражнява с голяма жестокост. За да посрещне неясното притеснение в лицето на Суан, старата леля се задоволява със сравнително безобидни саркастични забележки. Добросъседските отношения не са застрашени и Суан си остава *persona grata*<sup>2</sup>. Положението стои различно в салона Вердюрен. Когато Патронката си дава сметка, че Суан е неприемлив, усмивките биват заменени от криви зловни гримаси. Върховното афоресване е налице, вратите на салона се затварят с трясък. Суан е изхвърлен в мрака отвън.

В духовната цялост на салона има нещо напрегнато и сурово, което отсъства в Комбре. Тази разлика е особено отчетлива на ниво религиозни образци, символизиращи тази цялост. Образците, които рисуват същността на Комбре, обикновено са заимствани от примитивните религии, от Вехтия завет и средновековното християнство. Атмосферата е присъща за младите общества, където процъфтява епическата литература, където вярата е силна и наивна, където

<sup>2</sup> Желано лице (лат.) — Б. пр.

чужденците неизменно се явяват варвари, ала в никакъв случай не са ненавиждани.

Колекцията от образци на салона Вердюрен е съвсем различна. Доминират темите от Инквизицията и „лова на вещици“. Целостта като че ли е в постоянна опасност. Патронката винаги е нащрек, готова да отблъсне атаката на „неверниците“, задушва схизмите в зародиш, непрестанно караули покрай приятелите си, заклеждава развлечението, консумирани независимо от волята ѝ, изисква абсолютна лоялност, изкоренява сектанството и ереста, компрометиращи правоверността на „кланчето“.

На какво се дължи тази разлика между понятията за святост при Вердюренови и в Комбре? Кои са божествата на Комбре? Както видяхме по-горе, божествата на Марсел са родителите му и прочутият писател Бергот. Това са божества „далечни“, с които е невъзможно всякаво метафизично съперничество. Ако погледнем край разказвача, навред откриваме тази *външна медиация*. Божествата на Франсоаз са роднините, и особено леля Леони; божеството на майката е онзи баща, в когото не бива да се вираш прекалено настойчиво, за да не прескочиш барьерата на респекта и обожанието, което те дели от него; божеството на бащата е дружелюбният, но недостъпен господин Дьо Норпоа. Тези божества са винаги достижими, винаги готови да откликнат на зова на своите привърженици, да удовлетворяват разумните искания, ала те са разделени от простосмъртните с непреодолима духовна дистанция, която изключва всякаво метафизично съперничество. На страниците на „Жан Сантъой“, където се скицира първоначално образът на Комбре, се натъкваме на същинска алегория на тази колективна *външна медиация*. Един лебед символизира медиатора в полуфеодалната вселена на буржоазното детство. В тази затворена и охранявана вселена доминиращото усещане е чувството на радост:

„Радост, на която бе подвластен (. . .) лебедът, който се носи бавно по реката, също тъй понесъл светлината и радостта върху бляскавото си тяло (. . .), без да смущава околното ликуване, издавайки със щастливия си вид, че го усеща, но от това плавният му и спокоен ход с нищо не се променя, тъй както *благородницата* гледа с удоволствие възрадаваните си слуги и *преминава с усмивка край тях, не презира веселието им, не го смущава, ала и не взема участие в него, освен чрез спокойната благосклонност и величественото очарование, което преминаването ѝ пръска навред.*“ (Курсивът е наш.)

А сега кои са божествата на салона Вердюрен? Отговорът не изглежда труден. Най-напред в качеството им на второразредни божества се нареждат художниците, музикантите и поетите, които

посещават салона: възплъщение повече или по-малко ефимерно на върховната божественост, този ART, чиито най-незначителни еманации са достатъчни да накарат госпожа Вердюрен да се гърчи в пристъп на екстаз. Официалният култ не рискува да остане незабелязан. Тъкмо в негово име биват отлъчвани „беотийците“ и „досадниците“. Светотатството се наказва по-сурово отколкото в Комбре, скандалът избухва за нищо и никакво. Значи, изкушаваме се да заключим, че вярата у Вердюренови е по-силна отколкото в Комбре.

Разликата между двата „затворени свята“ и по-строгата затвореност на салона следователно като че ли се обясняват с известно засилване на *външната* медиация. Във всеки случай такава е заключението, което ни подсказват привидностите. Ала привидностите лъжат и авторът отхвърля това заключение. Зад божествата на външната медиация, които у Вердюренови вече не притежават никаква реална мощ, се забелязват скритите същински божества на *вътрешната* медиация, божествата на омразата, а не на любовта. Отлъчането на Суан се извършва в името на официалните божества, но всъщност в това трябва да се съзира наказателна мярка срещу неутомимия медиатор, срещу високомерните Германтови, които затръшват вратата си за госпожа Вердюрен и към чийто свят, както се установява в един момент, принадлежи Суан. Именно в салона на Германт царуват истинските божества на Патронката. Но тя по-скоро би се самоубила вместо открито, пък било то и лицемерно, да им отдаде изискуемата почит. Ето защо тя се придържа към ритуалите на фалшивия естетически култ с плам еднакво френетичен и неискрен.

От Комбре до салона Вердюрен като че ли структурата на „малката затворена вселена“ не се променя. Най-явните черти на тази структура само се подсилват и акцентират; привидностите, така да се каже, стават по-видни отвсякога. Салонът е карикатура на органичната цялост на Комбре по същия начин, по който мумифицираният лик окарикуатурява живото лице и акцентува чертите му. Ако се взрем отблизо, забелязваме и това, че елементите на структурата, бидейки идентични на двете места, са градирани различно. В Комбре негативното отношение към варварите неизменно е подчинено на утвърждаването на Божествата. При Вердюренови е обратното. Ритуалите на единението представляват ритуали на камуфлирано разделение. Тези ритуали вече не се съблюдават, за да общуваш с хора, които ги съблюдават по подобен начин, ами за да се разграничиш от хора, които не ги съблюдават. Омразата към всемогъщия медиатор взема превес над любовта към единовърците. Несъразмерното място, което заемат проявите на тази омраза в съществу-

ването на салона, представлява единственият, но затова пък неопровержим белег на метафизичната истина: ненавистните чужденци са истинските божества.

Почти идентичните привидности прикриват два твърде различни типа медиация. Вече не на ниво личност, а на ниво малък затворен свят наблюдаваме понастоящем преход от външна към вътрешна медиация. Детинската любов от Комбре отстъпва място на яростната конкуренция на възрастените, на метафизичното съперничество на снобите и любовниците.

Колективната вътрешна медиация репродуцира достоверно чертите на индивидуалната медиация. Щастието да бъдеш „сред себеподобни“ е също толкова малко реално, колкото и щастието да бъдеш сам себе си. Агресивното единство, което салонът Вердюрен представлява външно, е чисто и просто фасада; салонът храни към самия себе си само презрение. Именно това презрение разкриват гоненията, чиято жертва е клетият Саниет. Този персонаж е най-верният от правоверните, непорочната душа на салона Вердюрен. Той играе, би трябвало да играе, ако салонът бе наистина онова, за което претендира, роля донейде сходна с ролята на леля Леони в Комбре. Но вместо да бъде почитан и уважаван, Саниет е засипван с обиди; той е изкупителната жертва на Вердюренови. Салонът не съзнава, че сам себе си презира в лицето на Саниет.

Дистанцията между Комбре и салонния живот не е дистанция, която разделя „истинските“ от „мнимите“ божества. Тя не е също тъй и дистанция, която отделя набожната и полезна лъжа от хладнокръвната истина. Нека не заявяваме и ние като Мартин Хайдегер, че божествата са се „отдалечили“. Божествата са по-близки отвсякога. Различията между неоромантичката рефлексия и романия герой в случая се проявяват пределно ясно. Неоромантиците шумно прогласяват престорения характер на култа, запазен единствено за официалните ценности и овехтелите идоли в буржоазния свят. Горди със своята проникателност, тези мислители не прекрочват никога отвъд първоначалните наблюдения. Те се уповават чисто и просто в пресъхваването на изворите на светостта. Никога не се питат какво би могло да се крие зад буржоазното *лицемерие*. Едничък романистът повдига измамната маска на официалния култ и се добира до скритите божества на вътрешната медиация. Пруст и Достоевски не дефинират нашия свят чрез отсъствието на светостта, както постъпват философите, а чрез перверзната и корумпирана святост, която полека-лека отравя изворите на живота.

Колкото повече се отдалечаваме от Комбре, толкова позитивната цялост на любовта клони към негативната цялост на омраза-

та и мнимото единство, което прикрива двойствеността и множествеността.

Ето защо е достатъчно едно-единствено Комбре, но са необходими множество съперничаещи си салони. Това са, най-напред, салонът на Вердюренови и салонът на Германтови. Всеки салон съществува само като функция на друг. При общностите, които едновременно обединява и разделя двойната медиация, откриваме една диалектика на господаря и роба, подобна на тая, която регулира отношенията между индивидите. Салонът Вердюрен и салонът Германт воюват подмолно за светско господство. През по-голямата част от романа именно херцогиня Дьо Германт запазва господството. Високомерна, равнодушна и саркастична, херцогинята с профил на граблива птица упражнява такова пълно господство, че се явява почти в качеството на универсален салонен медиатор. Ала подобна власт, както и всяка власт, се оказва пустославна и абстрактна. Госпожа Дьо Германт естествено не гледа на своя салон с очите на онези, които желаят да се доберат до него. Ако буржоазката госпожа Вердюрен, официално влюбена в изкуството, всъщност бълнува единствено за аристокрацията, то аристократката госпожа Дьо Германт лелее мечти само за литературна и артистична слава.

Госпожа Вердюрен отдавна губи битката, която я прогивопоставя на салона Германт. Ала тя отказва да признае поражението и упорито прикрива желанието си. „Героичната“ лъжа в случая, както и навсякъде, в крайна сметка дава плодове. Играта на вътрешната медиация налага госпожа Вердюрен да завърши пътя си в двореца на принц Дьо Германт. Колкото до херцогинята, прекалено разглезената *господарка* злоупотребява с могъществото си и прахосва престижа си. В края на краищата тя изгубва положението си в обществото. Законите на романа налагат подобно двойно пропадане.

\* \* \*

Комбре неизменно бива описвано като патриархален строй, за който човек не би могъл да каже дали е авторитарен, или либерален, защото функционира съвсем сам. Обратно, салонът Вердюрен е френетична диктатура; Патронката е глава на тоталитарна държава, която управлява с умело съчетаване на демагогия и жестокост. Когато Пруст разкрива лоялността, която се излъчва от Комбре, той говори за *патриотизъм*, а когато се обръща към салона Вердюрен, говори за *шовинизъм*. Дистанцирането на патриотизма от шовинизма доста добре предава едновременно тънката и катего-

рична разлика между Комбре и салоните. Патриотизмът произтича от външната, а шовинизмът — от вътрешната медиация. Патриотизмът е вече самовлюбеност, но освен това е и искрен култ към героите и светците. Неговата пламенност не се определя от съперничеството с други отечества. Обратно, шовинизмът е плод на такова съперничество. Това е негативно чувство, което се гради върху омразата, сиреч — върху тайното обожание на *Другия*.

Независимо от крайната предпазливост бележките на Пруст относно Световната война издават дълбок потрес. Шовинизмът с небесносин цвят произтича от медиация, сходна с тази при снобизма. Шовинистът ненавижда могъщата, войнствена и дисциплинирана Германия, защото и той бълнува само за война, могъщество и дисциплина. Националистът-реваншист черпи жизнени сокове от Барес и слави „земята и мъртвците“, ала земята и мъртвците не му влизат в сметките. Той се смята за човек с дълбоки корени, докато всъщност се носи в сферите на абстракцията.

В края на „По следите на изгубеното време“ избухва войната. Салонът Вердюрен се превръща в генерален шаб на светския екстремизъм. Всички правоверни възприемат войнственото поведение на Патронката. Бришо поддържа хроника на военните събития в голям парижки вестник. Няма човек, включително и цигуларят Морел, който да не желае да „изпълни дълга си“. Светският шовинизъм намира допълнително поле за изява в гражданския и национален шовинизъм. Образът на шовинизма следователно надхвърля представата за него. Между микрокосмоса на салона и макрокосмоса на вояващата нация неизменно съществува разлика само в мащабите. Стремежът е един и същ. Метафорите, които непрестанно ни прехвърлят от една величинна скала към друга, привличат вниманието върху структурната идентичност.

Франция е спрямо Германия онова, което салонът Вердюрен е спрямо салона Германт. Прочее госпожа Вердюрен, заклетият враг на „досадниците“, в крайна сметка се омъжва за принц Дьо Германт и преминава с цялото си снаряжение и имущество в противниковия лагер. Строгийт паралел между светския и националния шовинизъм подтиква да се потърси в макрокосмичния порядък аналогия на този микрокосмичен театрален обрат, за който не е пресилено да се каже, че граничи с „предателството“. Ако романът не ни предоставя подобна аналогия, това е само защото завършва твърде рано. Необходими са още двамадесет години и една Втора световна война, за да се случи събитието, което би позволило на Пруст да допълни метафората си. През 1940 г. известен абстрактен шовинизъм подкрепя каузата на победоносна Германия, след като три четвърти

столетие е хвърлял гръм и мълнии срещу онези, които плахо са се застъпвали за *modus vivendi*<sup>3</sup> с един все още затворен в собствените си граници противник по рождение. По същия начин госпожа Вердюрен възпява терор в своето „кланче“ и афоресва „правоверните“ при най-малък знак на симпатия към „досадниците“ до деня, в който се омъжва за принц Дьо Германт, затваря вратите на салона си за „правоверни“ и ги отваря широко за най-отявлените сноби от Фобур Сен-Жермен.

Разбира се, някои критици откриват в резкия светски обрат у госпожа Вердюрен доказателство за нейната „свобода“. Чудесно, но ако не се позоваваха на тази т. нар. свобода, за да „реабилитират“ Марсел Пруст пред разни съвременни мислители и да изчистят от писателя петното на ужасното подозрение в „психологизъм“. „Вижте, казват те, госпожа Вердюрен е способна да захвърли принципите си, следователно тази литературна героиня е съвършено достойна да фигурира в екзистенциален роман, а Пруст също е писател на *свободата!*“

Очевидно грешката на тези критици повтаря тази на Жан Прево, който взема смяната на политическото кредо у господин Дьо Ренал за спонтанен жест. Ако госпожа Вердюрен е „спонтанна“, то и „ко-лаборационистите“ ентузиастични са също такива, защото в самото навечерие на войната са били яростни националисти. В действителност никой не действа спонтанно: и в двата случая действат законите на двойната медиация. Зрелищните репресии над преследваното божество неизменно отстъпват място на опит за „единение“, когато обстоятелствата изглеждат благоприятни. Именно така човекът на подмолното, притворно действие изоставя проектите си за отмъщение, за да пише на офицера, който го е обидил, страстно писмо. Всички тия привидни „конверсии“ не допринасят нищо ново. Никоя свобода в случая не утвърждава всемогъществото си чрез автентично скъсване с предишната ситуация. Новопокръстеният дори не е сменил медиатора си. Храним илюзия за промяна, защото не сме разпознали една медиация, чиито единствени плодове са били „завистта, ревността и безсилната злоба“. Горчивината на тези плодове е скрила от нас божественото присьствие.

\* \* \*

Духовната идентичност на двата вида шовинизъм се разкрива за пореден път в отлъчването на барон Дьо Шарлюс. Събитието напом-

<sup>3</sup> Взаимно разбирателство (лат.) — Б. пр.

ня промеждието на Суан, но в по-наситени краски. Шарлюс е привлечен у Вердюренови от Морел, Суан — от Одет. Суан е приятел на херцогиня Дьо Германт, Шарлюс е неин девер. Следователно баронът е във висша степен „досадник“ и пагубен елемент. „Елиминаторската функция“ на салона бива упражнена срещу него с особена жестокост. Несъгласията и противоречията, които поражда метафизичното желание, са още по-явни и мъчителни отколкото в „Една любов на Суан“, защото медиаторът много се е доближил.

Войната е започнала; изложението на мотивите, което съпътства изпълнението на присъдата, е обогатено от атмосферата на епохата. Към традиционната квалификация „досадник“ се прибавя и „германски шпионин“. Микро- и макрокосмическите аспекти на „шовинизма“ се различават едва-едва и госпожа Вердюрен скоро ще ги обърка. Тя обявява на всичките си посетители, че Шарлюс „не е преставал да шпионира“ в нейния салон в продължение на две години.

Изречението разкрива чудесно систематическата деформация, на която метафизичното желание и омразата подлагат реалността. Именно тази деформация създава субективното единство на перцепцията. Изречението обрисова Патронката твърде добре, веднага си помисляме ние, за да полага същите грижи и за обекта: барон Дьо Шарлюс. Ако трябва да се търси индивидуалната същност в едно неделимо „различие“, изречението не може да разкрие същността на госпожа Вердюрен, без да предаде неточно същността на барон Дьо Шарлюс. То не може да съдържа тези две несъвместими същности.

И все пак тъкмо това чудо извършва то. Твърдейки, че Шарлюс в продължение на две години не е преставал да се занимава със шпиониране в салона ѝ, госпожа Вердюрен сама се обрисова, ала обрисова и барона. Шарлюс очевидно не е шпионин. Патронката преувеличава безумно, но твърде добре съзнава какво върши: стрелата улучва Шарлюс в най-уязвимото място на съществуването му. Шарлюс е ужасен пораженец. Не му е достатъчно тихомълком да презира „промиването на мозъци“. Той се впуска в подстрекателски речи дори и на публични места. Неговото германофилство не му дава мира.

Пруст анализира надълго пораженството на Шарлюс. Той размножава обясненията, ала най-главното е хомосексуализмът. Шарлюс жадува безнадежно в Париж да плъпнат красиви войници. Недостижимите военни за него са „прелестни палачи“. Те автоматически се свързват със Злото. Войната, която разделя света на два противникови лагера, подхранва инстинктивния дуализъм на ма-

зохиста. Тъй като съюзническата кауза е кауза на злите преследвачи, Германия по принуда се свързва с преследваното Добро. Шарлюс до такава степен смесва собствената си кауза с каузата на вражеската нация, че физически германците му вдъхват истинско отвращение: той вече не прави разлика между тяхната и собствената си грозота и между техните военни и собствените си любовни поражения. Шарлюс има чувството, че сам се оправдава, като оправдава хулелата Германия.

Тези чувства по същество са негативни. Любовта на Шарлюс към Германия е много по-малко пламенна отколкото омразата му към съюзническите сили. Трепетното внимание, което отделя на шовинизма, е внимание на субект към медиатора.

Единството на съществуването на Шарлюс става още по-явно, ако изследваме оная зона между сексуалния живот и пораженията на барона, каквато е зоната на светския живот.

Шарлюс е един от членовете на рода Германт. Той е обект на идолопоклонничество в салона на снаха си, херцогиня Дьо Германт. Прогласява при всеки удобен случай, особено пред своите приятели от простолюдието, превъзходството на родната си среда, но Фобур Сен-Жермен далеч не упражнява върху него същото хипнотично въздействие, както върху снобите от буржоазията. По правило метафизичното желание никога не се насочва към постижимо. Следователно не към благородническия квартал са устремени желанията на барона, а към презряното „простолюдие“. Тъкмо този „низходящ“ снобизъм обяснява любовта към Морел, който е доста отблъскващ персонаж. Ореолът на лошия престиж, с който Шарлюс кичи музиканта, хвърля своите отблясъци над салона Вердюрен като цяло. Високопоставеният благородник едвам-едва отличава буржоазния нюанс от по-ярките цветове, които представляват обичаен декор на тайните му похождения.

Шовинистичният, безнравствен и буржоазен салон на Вердюренови е хипнотично свърталище в лоното на онова по-просторно свърталище, каквото е също тъй шовинистичната, безнравствена и буржоазна Франция. Салонът Вердюрен дава подслон на съблазнителния Морел, воюващата Франция е изпълнена с великолепни офицери. Баронът не се чувства „у дома си“ както в салона Вердюрен, тъй и в шовинистична Франция. А живее тъкмо във Франция и тъкмо към салона Вердюрен го тласка желанието му. Салонът на Германт, който е аристократичен и добродетелен до втръсване, играе в светската система на барона роля, паралелна с ролята на скъпата, ала далечна Германия в неговата политическа система. Любовта, светският живот и войната са трите кръга на това съвършено единно,

или по-точно съвършено двойствено в собственото си противоречие съществуване. Всички нива се свързват помежду си и потвърждават натрапчивата логика на барона.

На „шовинистичната“ обесия на госпожа Вердюрен се противопоставя следователно „антишовинистичната“ обесия на Шарлюс. Въпросните обесии не изолират двамата, както диктува здравият разум. Те не ги затварят в два несъизмерими свята, а ги сближават за единение в омразата.

Тези две съществувания събират същите елементи, но ги съчетават по обратен начин. Госпожа Вердюрен претендира, че е лоялна спрямо салона си, ала със сърцето си е при Германтови. Шарлюс претендира, че е лоялен към салона Германт, но сърцето му е при Вердюренови. Госпожа Вердюрен превъзнася „кланчето“ и презира „досадниците“. Шарлюс превъзнася салона Германт и презира „нищожествата“. Достатъчно е да се разместят знаците, за да се получи преход от единия свят към другия. Противоречието между двете действащи лица се явява чудесно съгласие с отрицателен знак.

Тъкмо тази симетрия позволява на госпожа Вердюрен да изрази своето веруи и веруюто на барона под гротескна, но вълнуваща форма в едно и също изречение. Обвинението към Шарлюс, че е шпионин за госпожа Вердюрен представлява таен протест срещу презрението на рода Германт. Здравият разум не вижда какъв интерес биха могли да представляват в очите на германския генерален щаб разни „обстойни доклади относно устройството на кланчето“. Здравият разум следователно вижда безумието на госпожа Вердюрен, ала колкото повече се вира в това безумие, толкова повече рискува да изгуби от погледа си паралелното безумие на Шарлюс. Госпожа Вердюрен се доближава до барона дори само по това, че се отдалечава от здравия разум. Безумието на единия се носи към безумието на другия, без да зачита преградите, които здравият разум издига между светския живот и войната. Ако шовинизмът на госпожа Вердюрен е насочен срещу салона на Германт, то поражението на Шарлюс е насочено срещу салона на Вердюрен. Сиреч на всекиго е необходимо само да следва безумието си, за да познае *Другия* с познание едновременно действено и ограничено. . . Действено, защото страстта тържествува над фетишизирането на обекта, което парализира здравия разум, и ограничено, защото страстта не забелязва тригълника на желанието, тя не разпознава покрусата зад гордостта на *Другия* и привидното му самообладание.

Пруст ни позволява да надзърнем в сведената до пет думи сложност на връзките, които може да изплете омразата между два индивида. Изречението на госпожа Вердюрен представлява едновременно

познание и заслепление, прозорлива истина и най-долна лъжа; то е толкова богато на асоциации и всевъзможни тълкувания, колкото и стих от Маларме, ала писателят нищо не измисля. Неговият гений черпи направо от една междусубектова истина, игнорирана почти напълно от психологическите и философски системи на нашата епоха.

Това изречение разкрива, че отношенията в областта на салоните и вътрешната медиация са твърде различни от онези, които се установяват, или по-точно не могат да се установят, на етапа на външната медиация. Както видяхме, Комбре е царството на недоразумението. След като автономията е реална, отношенията с външния свят по принуда са повърхностни. Никаква трайна интрига не може да се завърже. Сценките в Комбре, досущ както и приключенията на Дон Кихот, са независими една от друга. Последователният ред почти няма значение, защото всяко приключение съставлява смислова цялост, чиято същност е недоразумението.

В сферата на вътрешната медиация на човек би могло да му се стори, че общуването е още по-невъзможно, понеже индивиди и салони се сблъскват едни с други с растяща сила. Като че ли с подчертаването на *различията* невъзможни стават всички връзки между все по-затворените едни за други малки светове. Точно в това нещо се стремят да ни убедят всички писатели романтици. Романтизмът търси това, което е изцяло и безразделно наше във всичко, което ни противопоставя най-силно на другите. Той дели индивида на две части: една повърхностна, където споразумението с *Другите* е възможно, и друга, по-дълбока, където такова споразумение не е възможно. Ала това разделение е измамно. Писателят го доказва. Усложняването на онтологичното заболяване не превръща индивида във фалшива зъбчатка, която престава да се зацепва с противоположната. Шовинизмът на госпожа Вердюрен и антишовинизмът на Шарлюс се сглобяват великолепно един с друг, защото единият е вдлъбнат там, където другият е изпъкнал. *Различията*, с които парадира романтикът, представляват зъбците на механизма: тъкмо и единствено те привеждат машината в действие, те дават живот на *романен свят*, който не е съществувал досега.

Комбре е действителна автономия, но салоните не са такива. Те са толкова по-малко автономни, колкото по-остро изискват автономия. В сферата на вътрешната медиация общността, както и индивидът, престава да бъде абсолютен източник на сведения. Вече няма друг начин за разбиране на салоните освен да се противопоставят на съперническите им салони, да се интегрират в цялото, от което всеки измежду тях е само елемент.

В сферата на външната медиация съществуват единствено „малки затворени вселени“. Връзките са толкова хлабави, че все още не съществува *романен свят* по същество, досущ както преди седемнайсти век не е съществувало „европейско съгласие“. Това „съгласие“ е плод на конкуренция в национален мащаб. Нациите са погълнати и преследвани от мисли едни за други. Техните отношения с всеки изминал ден стават все по-тесни, ала тези отношения често приемат негативен облик. Също както самолюбването стои в основата на индивидуализма, тъй и колективното самолюбване поражда един „колективен индивидуализъм“, който се нарича национализъм, шовинизъм и дух на *Autarkie*<sup>4</sup>.

Индивидуалистките и колективистките митове са братя, защото винаги забуват противопоставянето на Едно и Също. Досущ както желанието да бъдеш себе си, желанието да бъдеш „сред себеподобни“, прикрива желанието да бъдеш *Другия*.

Малките затворени вселени представляват неутрални частици, които нямат никакво въздействие едни върху други. Салоните са положителни и отрицателни частици, които едновременно се привличат и отблъскват както съставките на атома. Вече не съществуват монади, а подобия на монади, които образуват просторна затворена вселена. Целостта на тази вселена, също тъй строга и неумолима, както целостта на Комбре, се основава на обратен принцип. В Комбре любовта си остава по-силната; светът на салоните е породен от омразата.

В преизподнята на „Содом и Гомор“ триумфът на омразата е абсолютен. Робите гравитират около господарите си, а самите господари са роби. Индивиди и общности едновременно са неделими и съвършено изолирани. Сателитите гравитират около планетите, а планетите — около звездите. Подобно представяне на романния свят като космическа система често се среща у Пруст и извиква представата за романиста-астроном, който изчислява орбитите и извежда законите.

Именно тези закони на вътрешната медиация изграждат спойката на романния свят. Едничко познаването на тия закони позволява да се отговори на въпроса на Вячеслав Иванов в труда му за Достоевски: „Как, пита руският критик, разделянето може да се превърне в обединяващ принцип, как омразата може да държи обединени същите ония, които мразят?“

<sup>4</sup> Самоизоляция, базирана върху самозадоволяване (гр.) — Б. пр.

\* \* \*

Преминаването от Комбре към света на салоните се извършва посредством продължително движение без осезаеми преходи. Не бива да се противопоставя *външната* на *вътрешната* медиация, както мазохистът противопоставя Злото на Доброто. Ако наблюдаваме Комбре малко по-отблизо, ще открием там, макар и в зародиш, всички пороци на светските салони.

Подигравките на старата леля спрямо Суан се явяват първоначална и повърхностна скица на мълниците, които по-късно ще мятат госпожа Вердюрен и госпожа Дьо Германт. Дребните преследвания, на които е подложена невинната баба, предизвестяват жестокостта на Вердюренови към Саниет и ужасната студенина на госпожа Дьо Германт по адрес на нейния голям приятел Суан. Майката на Марсел еснафски отказва да приеме госпожа Суан. Самият разказвач осквернява светостта, въплътена в личността на Франсоаз, която се опитва да „демистифицира“. Той упорства да разруши наивната ѝ вяра в леля Леони. Самата леля Леони злоупотребява със свръхестествения си престиж, подхранва безплодно съперничество между Франсоаз и Йолали, превръщайки се в жесток тиранин.

Негативният елемент вече е налице в Комбре и благодарение на него малката затворена вселена се затваря в себе си. Той осигурява елиминирането на опасните истини. Тъкмо този негативен елемент постепенно расте и в крайна сметка поглъща всичко в светските салони. А този негативен елемент както винаги се корени в гордостта. Гордостта пречи на старата леля да признае общественото положение на Суан, гордостта не позволява на майката на Марсел да приеме госпожа Суан. Тази гордост е новородена и твърде млада, ала нейната същност не ще се промени до самия край на романа. Разрушителното дело едвам е започнато, но окончателният избор вече е направен. В Комбре са налице кълновете на „Содом и Гомор“. За да преминем от един свят в друг, е достатъчно да се оставим да ни увлече наклонената плоскост, онова безспир ускоряващо се движение, което неминуемо отдалечава от мистичния център. Това движение е почти недоловимо при леля Леони, прикована в постелята си, но вече е доста бързо при детето, което се вира прекалено втрещено в божествата на Комбре и е готово да предаде Богу дух при всяко по-необикновено нещо.

Какво представлява този център, до който човек никога не се добира и от който безспир се отдалечава? Пруст не отговаря директно, но символизъмът на творбата му говори вместо него и понякога — против него. Центърът на Комбре е черквата, която „резюмира

града, представлява го, говори за него и от негово име на пришествието“. В черковния център се издига камбанарията на Сент-Илер, която за града е онова, което е спалнята на леля Леони за бащиния дом. Камбанарията придава „на всички градски занимания, часове и гледни точки лице, смисъл и святост“. Всички божества на Комбре са сбрани в подножието на тази камбанария.

„Неизбежно беше завръщането към нея, тя неизменно се извишаваше над всичко, увенчаваше сградите с неочаквания си връх, изправена пред очите ми като пръст Божий, докато тялото Господне оставаше скрито в човешката гмеж, без обаче да се слива с нея.“

Камбанарията се вижда от вси страни, ала черквата винаги е празна. Човешките и земни божества на външната медиация вече са се превърнали в идоли; те не се подреждат по вертикала на камбанарията. При все това обаче стоят доста близо до нея, за да може с един поглед да се обгърнат и Комбре, и неговата черква. Колкото медиаторът се доближава до желанния субект, толкова трансцендентността се отдалечава от вертикала. Именно изкривената трансцендентност осъществява творбата. Тя увлича разказвача и романиния му свят все по-далеч и по-далеч от камбанарията, в поредица от концентрични кръгове, озаглавени „Запленен от момичета в цвят“, „Обществото на Германт“, „Содом и Гомор“, „Пленницата“ и „Бегълката“. Колкото по се отдалечаваме от мистичния център, толкова по-мъчително, френетично и нелепо ще става оживлението и бързането, докато се стигне до „Възврънатото време“, което ще обърне посоката на движението. Тъкмо това двойно движение на бягане и завръщане предизвестяват гарваните на Сент-Илер със своите вечерни полети.

„От двата прозореца на кулата си (камбанарията) пускаше на равни интервали ята гарвани, които почваха да кръжат с пронизителен грак, като че ли старите камъни, които наблюдаваха с пълно безразличие боричкането им, внезапно бяха станали необитаеми и ги бяха пропъдили, излъчвайки някаква сила, пораждаща неспирно движение. После, след като бяха нашарили във всички посоки теменужното кадифе на вечерното небе, те се завръщаха неочаквано укротени и изчезваха в кулата, загубила враждебността си и станала наново гостоприемна.“

\* \* \*

Дали творбата на Пруст притежава социологическа стойност? Често се повтаря, че „По следите на изгубеното време“ отстъпва от тази гледна точка на „Човешка комедия“ и „Ругон-Макарови“.

Пруст, както твърдят някои, се интересува единствено от потомствени благородници. Сиреч на творбата му не достигат „широта и обективност“. Зад тези неблагоприятни съждения откриваме старото реалистко и позитивистко схващане за изкуството на романа. Гениалният романист прави подробна инвентаризация на хора и вещи: той трябва да изложи колкото е възможно по-пълна панорама на икономическата и социална действителност.

Ако се отнесем сериозно към подобна концепция, Пруст ще се окаже още по-посредствен романист, отколкото се твърди. Обвиняват го; че „ограничава търсенята си в рамките на Фобур Сен-Жермен“, но това е по-скоро комплимент. Пруст не предприема никакви систематически дирения, дори в тясната област, която му приписват. Той споменава, че Германтови са богати или че тия и тия са разорени. Там, където съзнателният романист би ни засипал с купища книжа, завещания, списъци, счетоводни тефтери, съдебно-изпълнителски подвизи, портфейли с акции и облигации, Пруст небрежно ни предава бъбренето на един или друг на чаша чай. На всичко отгоре никога не го предава заради него самото, ами винаги по повод на нещо друго. В това няма нищо, което да заслужава гръмкото заглавие *анкета*. Пруст дори не се опитва да подсказва с категоричността на тона си или с изброяването на разнородни предмети, че е „изчерпал документацията“.

Никой от въпросите, които интересуват социолога, сякаш не спира вниманието на Марсел Пруст. От това се вади заключение, че романистът не се интересува от проблемите на обществото. Подобно безразличие, независимо дали е осъдително, или похвално, неизменно си остава негативно поведение, форма на изопачаване в услуга на своеобразна естетика, нещо като насилственото отстраняване на простонародните слова в класическата трагедия.

Ние сме достатъчно сведущи, за да отхвърлим подобно ограничително схващане за изкуството на романа. Истината за романиста е тотална. Тя обхваща всички аспекти на индивидуалното и колективното съществуване. Дори ако романът пренебрегва донейде някои от тия аспекти, той сто на сто сочи перспективата. Социолозите не откриват нищо у Пруст, което да напомня собственото им поведение, защото противопоставянето между романната социология и социологическата социология е основополагащо. Това противопоставяне се отразява не само върху методите за решаване, а и върху условието на проблема за разрешаване.

В очите на социолога Фобур Сен-Жермен е миниатюрен безспорно, но съвсем реален сектор от социалния пейзаж. Границите му изглеждат толкова ясно очертани, та никой никога не си задава въпро-

си по повод на тях. Ала тези граници се размиват и объркват с навлизането в творбата на Пруст. Разказвачът е ужасно разочарован, когато най-сетне прониква в дома на Германтови. Той констатира, че там се разсъждава и говори досущ както в останалите домове. Същността на Предградието сякаш помръква. Салонът Германт губи своята индивидуалност и се присъединява сред мъглява сивота към вече познати среди.

Не е възможно Предградието да се дефинира посредством традицията, защото тази традиция вече не се осмисля от един толкова значителен и толкова пошъл персонаж като херцог Дьо Германт. Не може да се дефинира Предградието и посредством произхода, защото буржоазка като госпожа Льороа се ползва там с по-блестящо светско положение отколкото една госпожа Дьо Вилпаризис. От края на XIX век Предградието не представлява истинско средище на политическа или финансова мощ, макар богатството там да е в изобилие и влиятелните хора да са многобройни. Предградието не се отличава също така със специфична духовна нагласа. Хората в него са реакционери в политиката, ретрогради в изкуството и невежи в литературата. Там няма нищо, което да отличи средата на Германт от другите богати и паразитстващи среди в началото на XX век.

Социологът, когото Фобур Сен-Жермен интересува, не би трябвало да хвърля око на „По следите на изгубеното време“. Този роман не само е безполезен, но може да бъде и опасен. Социологът може да смята, че е овладял обекта на диренията си, но ето че този обект му се изплъзва от ръцете. Предградието не е нито класа, нито групировка, нито среда: никоя от обичайните социологически категории не може да се приложи за него. Подобно на някои атомни частици Предградието изчезва, когато се насочат към него инструментите на учения. Невъзможно е да се изолира този обект. От сто години вече Предградието не съществува. И все пак е налице, щом като разпалва най-силни желания. Къде започва и къде завършва Предградието? На нас не ни е известно. Но е известно на сноба: той не познава колебание. Ще речеш, че снобът притежава шесто чувство, което много точно преценява светската стойност на един салон.

Предградието съществува за сноба и не съществува за не-сноба. Нека се изразим по-точно, че не би съществувало за не-сноба, ако последният не се осланяше на свидетелствата на сноба, за да изясни въпроса. Предградието съществува в пълна мяра единствено за сноба.

Обвиняват Пруст, че се изолира в прекалено ограничена среда, ала никой по-добре от Пруст не е опознал и разкрил тази ограниченост. Пруст ни разкрива нищожеството на „висшия свят“ не само от интелектуална и човешка, а и от *социална гледна точка*: „Светски-

те люде си правят илюзии относно общественото значение на тяхното име.“ Пруст отива много по-далеч от своите демократски цензори в „демистифицирането“ на Фобур Сен-Жермен. Първите всъщност вярват в обективното съществуване на магическия обект. Пруст непрекъснато повтаря, че обектът не съществува. „Светът е царство на небитието.“ Трябва да схващаме това твърдение буквално. Писателят постоянно подчертава контраста между обективното небитие на Предградието и магическата реалност, която то приема в очите на сноба.

Писателят не се интересува нито от нищожеството на обекта, нито дори от преобразения обект, ами от самия процес на преобразяването. Великият романист винаги е бил такъв. Сервантес не се интересува нито от бръснарския леген, нито от шлема на Мамбрино. Него го вълнува това, че Дон Кихот е в състояние да обърка най-обикновен бръснарски леген с шлема на Мамбрино. Онова, което вълнува Марсел Пруст, е фактът, че снобът взема Фобур Сен-Жермен за приказно царство, където всеки мечтае да се озове.

Социологът и писателят натуралист се стремят към една-единствена истина. Те натрапват тази истина на всички възприемащи субекти. Онова, което те наричат *обект*, се явява блудкав компромис между несъвместимите перцепции на желанието и не-желанието. Достоверността на този обект произтича от средищното му положение, което тушира всички противоречия. Вместо да притъпява остротата на тези противоречия, гениалният писател ги изостря колкото е възможно повече. Той подчертава метаморфозата, извършена от желанието. Натуралистът не забелязва тая метаморфоза, защото не е в състояние да критикува собственото си желание. Писателят, който разкрива тригълното желание, не може да бъде сноб, ала трябва да е минал през това. Трябва да е изпитвал желание и вече да не го изпитва.

Предградието представлява вълшебен шлем за сноба и бръснарски леген за не-сноба. Всекидневно ни се повтаря, че светът е движен от „конкретни“ желания: богатство, благоденствие, власт, петрол и т. н. Писателят поставя един привидно безобиден въпрос: „Какво представлява снобизмът?“

Блъскайки си главата върху снобизма, романистът посвоему си блъска главата върху скритите пружини на социалния механизъм. Но учените вдигат рамене. Въпросът е твърде лековат за тях. Ако някой ги притисне да отговорят, сигурно ще изместят въпроса. Ще заявят, че подбудите на романиста да се интересува от снобизма са съмнителни. Сам той е сноб. Или по-скоро бил е такъв. Това е факт, но въпросът си остава. Какво представлява снобизмът?

Снобът не търси никаква конкретна облага, неговите радости, и особено страданията му са чисто метафизични. Нито реалистът, нито идеалистът, нито марксистът могат да отговорят на въпроса на писателя. Снобизмът е оная пращинка, която попада в зъбците на науката и поврежда механизма.

Снобът жажда небитието. Когато конкретните различия между хората изчезват или минават на втори план в определен сектор на обществото, появява се абстрактната конкуренция, ала нея дълго време я бъркат с предишни конфликти, чиято форма възприема тя. Не бива да объркваме абстрактния ужас на сноба с класовото потисничество. Снобизмът не принадлежи към йерархичното минало, както се смята обикновено, а към настоящето и в още по-голяма степен — към демократичното бъдеще. Фобур Сен-Жермен по времето на Марсел Пруст е в авангарда на една еволюция, която къде по-бързо, къде по-бавно преобразява всички слоеве на обществото. Романистът се обръща към снобите, понеже тяхното желание съдържа „повече небитие“ отколкото обикновените желания. Снобизмът е карикатурата на тези желания. И като всяка карикатура снобизмът подсилва щриха и ни заставя да видим онова, което никога не бихме съзрели в оригинала.

Псевдообектът, какъвто се явява Фобур Сен-Жермен, следователно играе привилегирована роля в романното изложение. Бихме могли да сравним тази роля с ролята на радия в съвременната физика. В природата радият заема толкова нищожно място, колкото и Фобур Сен-Жермен във френското общество. Ала това твърде рядко вещество притежава изключителни свойства, които опровергават редица принципи на старата физика и все по-често объркват всички перспективи на науката. По същия начин и снобизмът опровергава някои принципи на класическата социология. Той разкрива мотиви за действие, които научната мисъл никога не е подозирала.

Романният гений у Пруст е надмогнатият снобизъм. Тъкмо снобизмът насочва писателя към най-абстрактното място в едно абстрактно общество, към най-възмутително безличния псевдообект, сиреч към най-подходящото за романно изложение място. Снобизмът се слива в ретроспекция с началните стъпки на гения; той притежава тяхната непогрешимост в оценките и неудържимия им порив. Трябва снобът да е бил изправен на крака от някаква огромна надежда, трябва да е страдал от огромни разочарования, за да може разминването между обекта на желанието и на не-желанието да се натрапи на вниманието му, и за да може това внимание да възтържествува над препятствията, които всеки път издига пред него поредното ново желание.

След като е обслужила писателя, карикатурната сила на снобизма би трябвало да послужи и на читателя. Да четеш, означава да изживееш наново духовния опит, чийто облик романът възприема стриктно. След като се е добрал до своята истина, писателят може да се спусне отново от Фобур Сен-Жермен в по-малко разводнени области на социалния живот подобно физик, който разпростира върху „обикновените“ вещества истините, изтръгнати от онова „необикновено“ вещество, каквото е радият. В по-голямата част от сферите на буржоазното и дори на простонародното съществуване Марсел Пруст открива триъгълната структура на желанието, безплодното противопоставяне на противоположностите, омразата към скритото божество, отлъчванията и кастриращите табута на вътрешната медиация.

Тъкмо това прогресивно разширяване на романната истина води до разпростиране на термина снобизъм и върху най-разнообразни професии и среди. В „По следите на изгубеното време“ съществува професорски, лекарски, съдийски, и даже слугински снобизъм. Прустиянската употреба на думата снобизъм определя една „абстрактна“ социология, чието приложение е универсално, ала принципите ѝ са особено действени в най-богатите и най-паразитни среди на обществото.

Следователно Пруст далеч не е безразличен към социалната реалност. В известен смисъл той говори само за нея, защото вътрешният живот вече е социален за писателя на триъгълното желание, а социалният живот неизменно е отражение на индивидуалното желание. Но Пруст се противопоставя радикално на остарелия позитивизъм на Огюст Конт. Както се противопоставя на марксизма. Марксихеската *алиенация* е аналогична на метафизичното желание. Но алиенацията отговаря единствено на външната медиация и на висшите стадии на вътрешната медиация. Марксихеският анализ на буржоазното общество е по-задълбочен от редица други, но в основата си той е опорочен от една нова илюзия. Марксистът си въобразява, че ще ликвидира алиенацията с унищожаването на буржоазното общество. Той не държи сметка за най-острите форми на метафизичното желание, които описват Пруст и Достоевски. Марксистът е подведен от предмета; неговият материализъм е само относителен напредък спрямо буржоазния идеализъм.

Творбата на Пруст разкрива новите форми на алиенация, които заместват предходните, когато „нуждите“ са задоволени и конкретните различия престават да определят отношенията между хората. Както вече видяхме, снобизмът издига абстрактни прегради между индивидите, които ползват еднакви доходи и принадлежат на една

и съща социална класа и на една и съща традиция. Някои предположения на американската социология позволяват да се осмисли изобилието от прустинска гледна точка. Понятието „conspicuous consumption“<sup>5</sup>, разработено от Торстейн Веблън, вече се явява тристранно. То нанася смъртоносен удар на материалистическите теории. Стойността на консумирания предмет вече зависи единствено от погледа на *Другия*. Едничко желанието на *Другия* може да породи желание. Стойкики по-близо до нас, Дейвид Райсман и Вейнс Пакарт доказват, че огромната средна американска класа, също тъй освободена от своите нужди и още по-унифицирана от средите, описвани от Марсел Пруст, по същия начин се състои от абстрактни подразделения. Тя умножава табутата и отлъчванията сред съвършено подобни и противопоставящи се една на друга единици. Незначителни различия изглеждат чудовищни и водят до непредвидими последствия. *Другият* неизменно определя съществуването на индивида, но този *Друг* вече не е, както при марксистическата алиенация, класов потисник, а съсед, събрат по класа, професионален съперник. *Другият* става все по-хипнотичен с приближаването си до *Мене*.

Марксистите ще кажат, че в случая става въпрос за „остатъчни“ явления, свързани с буржоазната структура на обществото. Подобно разсъждение би прозвучало по-убедително, ако не се наблюдаваха аналогични явления и в съветското общество. Буржоазните социолози само разместват картите, когато твърдят, изправени пред наличието на тези явления, че „в СССР отново се образуват класи“. Класите не се образуват наново: нови алиенации се появяват там, където изчезват старите.

Дори и в най-дръзките си предположения социолозите никога не успяват да отхвърлят напълно тиранията на обекта. Те до един стоят под равнището на романната рефлексия. Склонни са да смесват остарелите класови различия, наложени отвън, с вътрешните, които произтичат от метафизичното желание. Объркването се улеснява от факта, че преминаването от една алиенация към друга включва дълъг преходен период, през който двойната медиация напредва подмолно, като никога не засяга външните привидности. Социолозите не успяват да се домогнат включително и до законите на метафизичното желание, защото не разбират, че самите материални стойности в крайна сметка потъват, погълнати от двойната медиация.

Снобът не желае нищо конкретно. Писателят си дава сметка за това и открива на всяко стъпало от индивидуалния и колективния живот пустославните симетрични противодействия на снобизма.

<sup>5</sup> Забележително потребление (англ.) — Б. пр.

Той сочи, че абстракцията тържествува в частния, професионалния, националния, и дори интернационалния живот. Той показва в лицето на Световната война не последния от националните конфликти, а първия от големите абстрактни конфликти на XX век. Марсел Пруст подхваща в общи линии историята на метафизичното желание в онази точка, в която Стендал я изоставя. Той разкрива двойната медиация, която пресича националните граници и приема онези планетарни размери, на които сме свидетели днес.

След като е описал светските съперничества с термини от военното дело, Пруст обрисова военните действия с изрази от светския живот. Доскорошната картина се е превърнала в обект, а обектът — в изображение. Досуц както в съвременната поезия двата изобразителни термина са взаимозаменяеми. От микрокосмоса до макрокосмоса тържествува едно и също желание. Структурата е същата, само поводът е различен. Прустианските метафори отклоняват вниманието от обекта и пренасочват от праволинейната към триъгълната форма на желанието.

Шарлюс и госпожа Вердюрен смесват светския живот със Световната война; писателят надскача това безумие, както безумието вече е надскочило „здравия разум“. Той вече не смесва двете сфери, а методично ги уподобява една на друга. Сиреч писателят рискува да мине за повърхностен в очите на специалистите. Могат да го укорят, че обяснява големите събития с „незначителни каузи“. Историците настояват историята да се взема насериозно и не могат да простят на Сен-Симон, загдето обяснява някои войни на Луи XIV с дворцови интриги. Те забравят, че нищо от онова, което опира до благосклонността на монарха, при Луи XIV не е „незначително“.

Разстоянието между обикновената дреболия и дреболията, която води до катаклизми, е едва доловимо. Сен-Симон го съзнава, романистите също. Между другото не съществуват ни велики, ни незначителни „каузи“, съществува безкрайно активното небитие на метафизичното желание. Световната война, както и войната на салоните, е плод на това желание. За да се убедим, достатъчно е да наблюдаваме двата лагера. Натъкваме се на едно и също негодувание, на едни и същи театрални похвати. Всички слова си приличат: за да се направят възхитителни или ужасни, достатъчно е според аудиторията да се разменят имената на личностите. Германци и французи старателно си подражават. Някои текстови прилики доставят на Шарлюс поводи за горчиви подигравки.

Допреди няколко години човек можеше да се усмихне на подобен универсален снобизъм. Писателят, бидейки пленник на своята светска обсеся, изглеждаше отдалечен на хиляди левги разстояние от

съвременните ужаси и страхове. Но Пруст трябва да се препрочете в светлината на близкото историческо развитие. Навред се противопоставят симетрични *блокове*. Гог и Магог си подражават и се ненавиждат страстно. Идеологията вече е само претекст за яростни и тайно съгласувани противостояния. Интернационалът на национализма и национализмът на интернационала се пресичат и кръстосват в непоправим хаос.

В своя роман „1984“ английският писател Джордж Оруел илюстрира директно някои аспекти на тази историческа структура. Оруел прекрасно долавя, че тоталитарната структура винаги е *двойна*. Но той не посочва връзката между индивидуалното желание и колективната структура. От неговите творби човек често остава с впечатлението, че „системата“ е наложена *отвън* на невинните тълпи. Дьони дьо Ружмон отива по-далеч в „Любов към Запада“ и се приближава още повече до романната визия, когато позволява да блеснат колективните воли за власт и тоталитарните структури на онази индивидуална гордост, породила най-напред различните мистики на страстта.

„Ясно е, че тези конфронтирани воли за власт — тъй като съществуват вече *множество* тоталитарни държави — всъщност единствено могат да се сблъскат фанатично. Те се превръщат в *пречка* една за друга. Реалната, премълчавана, фатална цел на тия тоталитарни екзалтации, следователно, е войната, което означава смъртта.“

Пруст, както се твърди, пренебрегва най-важните аспекти на съвременния социален живот и описва само някакви живописни останки от отминали епохи, следи, обречени на изчезване. В известен смисъл това е вярно. Тесният прустински свят се отдалечава бързо от нас. Ала просторният свят, в който започваме да живеем, с всеки изминал ден все повече *заприличва* на него. Декорът е различен, мащабите са различни, но структурата е същата.

Именно това двусмислено историческо развитие за четвърт век превърна една сравнително трудна и недостъпна творба в ясно произведение. Критиците проследиха нарастващата яснота на романия шедьовър и съзряха в нея плод на лъчевата му мощ. Романът сам ще формира своите читатели и ще пръска все повече и повече светлината на собственото си осмисляне. Подобно оптимистично схващане е свързано с романтическата концепция, която вижда в артиста ковач на нови стойности, един нов Прометей, който покорява небесния огън, за да го дари на признателните хора. Такава теория очевидно не е приложима към романа. Романът не допринася нови стойности: той мъчително се добира до стойностите на предходните му романи.

„По следите на изгубеното време“ престана да изглежда недо-  
стъпен, но никак не е сигурно, че е по-добре *разбиран*. Духовното  
въздействие на великите романни творби е твърде слабо и както  
знаем, почти никога не се упражнява в посоката, набелязана от пи-  
сателя. Читателят влага в творбата онези значения, които влага и  
в заобикалящия го свят. Подобно влагане се улеснява от количест-  
вото на изминалото време, понеже творбата има „аванс“ пред об-  
ществото, което полека-лека я догонва. В тайната на този аванс  
няма нищо мистериозно. Писателят е преди всичко човек на силно-  
то желание. Желанието му го отвежда към най-абстрактните обла-  
сти и най-невзрачните обекти. Следователно желанието му го тла-  
ска почти автоматически към върха на общественото здание. Там  
именно онтологичното заболяване винаги е най-остро. Симптомите,  
които наблюдава писателят, се разпространяват малко по малко  
и сред по-ниските слоеве на това общество. Метафизичните ситуа-  
ции, изобразени в творбата, стават познати и близки на голям  
брой читатели, романните стълкновения се сдобиват с точни ко-  
пия във всекидневие.

Писателят, който разкрива желанието на социалния елит, почти  
винаги се оказва *пророк*. Той описва междусубектови структури,  
които постепенно се банализират. Онова, което важи за Пруст, в ед-  
наква степен важи и за другите писатели. Почти всички велики роман-  
ни творби не устояват на магнетизма на аристократичните среди.  
Във всички романи на Стендал се открива едно двойно движение  
от провинцията към столицата и от буржоазното битие към изиска-  
ния живот. Приключенията на Дон Кихот отвеждат полека-лека  
героя към аристократичните среди. Ставрогин, универсалният ме-  
диатор на „Бесове“, е благородник. „Идиот“, „Бесове“, „Юноша“  
и „Братя Карамазови“ са „аристократически“ романи. Достоевски  
безброй пъти е обяснявал ролята, която играе руската аристокрация  
в неговото творчество. Нейният упадък и нравствената поквара го  
превърщат в увеличително огледало на руския живот изобщо с из-  
ключение на живота на селяните. Като се абстрахираме от езико-  
вите различия и различията от гледна точка на етиката, именно в  
в това се състои ролята, която играе аристокрацията в романите на  
Сервантес, Стендал и Пруст.

Великите творби се осъществяват в стерилната абстрактност на  
висшия свят, понеже цялото общество клони полека-лека към съ-  
щата тая абстрактност. Различни по дух творци, като Пол Валери и  
Жан-Пол Сартр, единодушно упрекуват Марсел Пруст за фриволно-  
стта на речта му. Отвред се повтаря, че този писател не познава Фран-  
ция и я бърка с Фобур Сен-Жермен. Критиката е основателна, но

в това гениално объркване трябва да се съзре една от главните тайни на творчеството на Пруст. Художниците на социалния елит са най-повърхностните или най-проникновените според това дали излъчват, или, обратно, дали успяват да разкрият метафизичното желание.

Единствено посредствените и гениите се осмеляват да напишат: „Маркизата излезе в пет часа.“ Обикновеният талант отстъпва пред подобна унизителна баналност или върховна дързост.

*Превод от френски: Мария Георгиева*

### Проблеми на техниката у Пруст и Достоевски

Комбре не е обект, а светлина, в която плуват всички обекти. Тази светлина е невидима както „отвън“, така и „отвътре“. Писателят не може да ни накара да плуваме в нея. Впрочем, ако можеше, нямаше да виждаме Комбре, а щяхме да принадлежим към него. Следователно писателят оперира единствено със серия красноречиви контрасти между перцепцията на Комбре и перцепцията на „варварите“.

Пруст сочи, че един обект никога не е еднакъв за Комбре и за външния свят. Писателят не разглежда обектите „под микроскоп“, за да ги анализира и „разчленява на нищожни частици“, тъкмо обратното — възстановява *субективни* възприятия, които нашето фетишизиране на обекта разлага на *обективни* дадености. Онзи Пруст, който „разчленява усещането на нищожни частици“, съществува единствено във въображението на някои съвременни критици. Заблудението на тези критици е двойно по-учудващо поради факта, че атомистката и сенсуалистката гледна точка, която би позволила да се разчлени анонимното възприятие на обективни частици, бива отхвърлена още в първите страници на романа.

„Дори най-простото действие, което наричаме „да срещнеш познат“, отчасти е интелектуален акт. Изпълваме физическата външност на личността, която виждаме, с всички наши представи за нея и в цялостния ѝ портрет безспорно именно те вземат превес. Те така съвършено закръглят бузите, така вярно прилепват към извивката на носа, така сполучливо нюансират тембъра на гласа, който е сякаш само материална обвивка, та всеки път, щом видим това лице и чуем този глас, ние всъщност виждаме и чуваме собствените си представи.“

Днес на Марсел Пруст му придирият за думи. В текста му се отбелязва присъствието на някой термин, който наскоро е бил отхвър-

лен, и победоносно се заявява, че цялото произведение е овехтяло. Но ортодоксалността на гениалния писател търси преди всичко неразбираемостта. Тя пет пари не дава за забраните, които философската мода налага една подир друга върху най-разнообразни дялове от френския език. Някои читатели добиват измъчено изражение, щом се натъкнат в „По следите на изгубеното време“ на толкова безобидни слова като *навик*, *усещане*, *хрумване* или *чувства*. Ако за малко изоставят своята философска прецизност и се постараят да вникнат в романната субстанция по същество, те ще констатираат, че най-плодоносните догадки на феноменоложката и екзистенциалната психология са заложили у Пруст. Следователно бихме могли да поддържаме твърдението си, че Пруст твърде много е *изпреварил* своето време. При все това обаче не бихме искали да ставаме за смях, приписвайки на нашата епоха откритието на човешки истини, кбито напълно биха убеждали на едновременните люде. Прустианската „феноменология“ само прави експлицитни и разработва някои догадки, характерни за всички велики романисти. Ала тези догадки не представляват обект на дидактически разработки у предшествуващите писатели. Те се възпяват в романни ситуации, чиято същина винаги клони към *недоразумението*. За разлика от водевилното недоразумение, което е инцидентно, романното недоразумение е същностно. То разкрива, противопоставяйки ги една на друга, спецификата на две перцепции. Дефинира две несъвместими индивидуални или колективни вселени, два перцепторни империализма до такава степен абсолютни, че не си дават никаква сметка за пропагата, която ги разделя.

Недоразумението между Дон Кихот и бръснаря разкрива качествена разлика в перцепциите. Дон Кихот съзира възшебен шлем там, където бръснарят вижда само прост леген. В току-що цитирания текст Пруст описва структурите на перцепцията, които правят недоразумението неизбежно. Той полага теоретическите основи на недоразумението по същество. Недоразуменията в Комбре не се различават основно от недоразуменията в „Дон Кихот“. Сервантес опростява и подсилва контрастите, за да постигне силен фарсов ефект. Ефектите у Пруст са в полутонове, но данните на романното изложение не са променени много. В „На път към Суан“ съществува една *comedy of errors*<sup>1</sup>, чийто принцип е същият като в приключенията на Дон Кихот. Вечерта със Суан е порой от недоразумения, в разговорен порядък аналогични на онова, което в действителен порядък представляват фантастичните ношувки в хана на Дон Кихот и Санчо.

<sup>1</sup> Комедия от грешки (англ.) — Б. пр.

Субективностите, които са пленници на желанието за преображение, сиреч на гордостта, са обречени на недоразумения. Те са неспособни „да се поставят на мястото на другото“. Писателят е в състояние да разкрие безсилието им само защото го е надмогнал. Той е победил империализма на перцепцията. Недоразумението ни разкрива пропастта, която разделя двама литературни герои, като ги кара да паднат в нея. Писателят може да конструира своето недоразумение само защото забелязва бездната и защото се е закрепил с крака на двата ѝ ръба.

Двете жертви на недоразумението се явяват теза и антитеза, а гледната точка на романиста е синтезът. Тези три момента представляват стъпала в духовната еволюция на писателя. Сервантес не би могъл да напише „Дон Кихот“, ако същият обект за него не е бил последователно вълшебен шлем и прост бръснарски леген. Писателят е човек, който е надмогнал желанието, и който, припомняйки си, *сравнява*. Именно този процес на сравнение разказвачът дефинира в началото на романа „На път към Суан“.

„Мен ми се струва, че се разделям с един човек и се насочвам към друг, когато минавам мислено от Суан, когато опознах съвсем точно по-късно, към онзи първи Суан, у когото намирам отново пленителните заблуждения от юношеските си години, и който, между другото, прилича много по-малко на истинския Суан, отколкото на хората, които съм познавал по същото време, като че ли нашият живот е своего рода музей, в който всички ликове от една и съща епоха имат вид на сродници.“

Прустовият разказвач подобно на всички писатели минава свободно от зала в зала във въображаемия музей на своето съществуване. Писателят-разказвач не е никой друг освен Марсел, отърсил се от всичките си заблуждения, сиреч отърсил се от своите желания, и обогатен с цялото романо изящество. Гениалният Сервантес също е един Дон Кихот, който се е отърсил от своите желания и е способен да гледа на бръснарския леген като на бръснарски леген, но не забравя, че навремето го е смятал за шлема на Мамбрино. Този проницателен Дон Кихот присъства в творбата само за кратък миг: това е умирацията на финала Дон Кихот. Прустовият разказвач също умира във „Възврънатото време“ и на свой ред оздравява в смъртта. Ала възкръсва като писател. Той се появява *персонално*, въплътен в тялото на своя роман.

Писателят е герой, излекуван от метафизичното желание. Романът упражнява своята мощ невидимо преди Пруст и видимо — у Пруст. Писателят е преобразен персонаж. Той е толкова отдалечен от първоначалния образ, колкото го изисква трансцендентността на

„Взвърнатото време“, и толкова близък до него, колкото го изискват нуждите на романното изложение. Творецът присъства в своята творба и стъпка по стъпка ни я коментира. Намесва се по собствено желание не за да множи „дигресиите“, както често се твърди, а за да обогати неимоверно романните описания, да ги изтласка в известна степен до втория план. Както видяхме, например Пруст не се задоволява с поднасянето на многозначителни недоразумения, а ни развива теорията си за тях. Обясненията, които някои критици биха искали да окастрят от творбата на Пруст, представляват великолепно въведение към всички велики романни произведения.

„По следите на изгубеното време“ е роман и тълкувание на този роман. Романната материя се явява обект за една рефлексия, която преобразява в могъща река тясното скокливо поточе на предходните романи. Подобна метаморфоза предизвиква изненада и тъкмо нея някои се опитват несръчно да интерпретират, твърдейки, че Пруст „разчленява усещането на нищожни частици“. И отново виновник за тая грешка е реалистското предубеждение. След като всеки роман бива замислен като фотография на действителността, в прустиянския роман се открива едно *уголемяване* на предходните клишета, едно най-обикновено увеличение, което позволява да се доловят извънредно дребни детайли. Но не от реалистичното или натуралистичното копие трябва да се тръгне, за да се определи какъв е приносът на „По следите на изгубеното време“ в изкуството на романа, а от Сервантес и Стендал. Ако Пруст беше супернатуралист, перцепцията при него щеше да има абсолютна стойност; писателят нямаше да знае, че тъкмо метафизичното желание поражда у собствените си жертви интерпретации, неизбежно различни от действителността, и щеше да бъде неспособен да построи своите същностни недоразумения. Творбата му щеше да бъде също толкова лишена от хумор, колкото и романите на Емил Зола и Ален Роб-Грийе.

\* \* \*

Присъствието на автора-разказвач позволява да се вплъти в творбата цяла една рефлексия, от която предходните романни шедеври не са съхранили никаква следа. Това присъствие отговаря също така и на други изисквания, които този път зависят непосредствено от типа метафизично желание, разкрито в прустиянския роман.

След Комбре на ред идва Париж; старият селски дом отстъпва място на Шанз-Елизе и на салона Вердюрен. Медиаторът се приближава и желанието се преобразява. Занапред неговата структура ста-

ва толкова сложна, че се налага писателят да улови читателя за ръка и да го поведе в лабиринта. Всички предходни романни техники се оказват неизползваеми, защото истината никъде не е изложена наготово. Съзнанието на литературните герои е толкова измамно, колкото и външността.

Госпожа Вердюрен например твърди, че изпитва непреодолимо отвращение към средата на Германтови. И няма нищо нито в нейното поведение, нито в съзнанието ѝ, което да опровергава подобно твърдение. Патронката ще види и ще пати, докато признае пред другите и *най-вече пред себе си*, че страстно желае да бъде приета у Германт. Стигаме до етапа, когато въздържането на желанието е престанало да бъде доброволно. Просветеното лицемерие на Жулиен Сорел е заменено с онова почти инстинктивно лицемерие, което Жан-Пол Сартр нарича „недобронамереност“.

От това следва, че вече не е достатъчно да се проникне с взлом в съзнанието на героите. Всички техники на предходниците романисти са безсилни пред тая подмолна двойственост. Жулиен Сорел прикрива своето желание от Матилд, но не го крие от себе си. На Стендал, значи, не му остава друго освен да упражни натиск върху вътрешния свят на героите си, за да ни разкрие истината за техните желания. Подобно средство занапред е недостатъчно, обективното описание не застъпва вече действителността дори когато заличава границите между вътрешно и външно, дори когато писателят се разхожда свободно от съзнание в съзнание.

Настоящият момент представлява обширна пустиня, лишена от указателни знаци: тя няма какво да ни предложи. За да разберем, че омразата на госпожа Вердюрен крие тайно обожание, трябва да се обърнем към бъдещето, да сравним яростната Патронка на „кланчето“ с бъдещата Принцеса дьо Германт, с възхитената домакиня на всички онези „досадници“, които навремето е смятала абсолютно непоносими: трябва да се сближат етапите на тази светска кариера, за да се улови тяхното истинско значение. Наблюденията трябва да обхващат дълъг период от време.

Онова, което важи за госпожа Вердюрен, важи в еднаква степен и за останалите персонажи, и на първо място — за самия разказвач. Когато Марсел вижда Жилберт за пръв път, той я посреща с ужасни гримаси. Единствено времето може наистина да ни разкрие обожателския подтекст на подобно странно поведение. Самото дете невинаги разбира от какво се ръководят действията му, така че не бива да търсим истината в това неизбистрено съзнание.

Проблемът за романното изложение може да се реши само като се добави едно ново измерение към всезнанието на романиста „реа-

лист“: времето. „Пространствената“ вездесъщност вече не е достатъчна, към нея трябва да се прибави времева вездесъщност. А това измерение не може да се добави без преминаване от безличен към личен стил. Специфичните модалности на прустинанското метафизично желание налагат присъствието в самото лоно на творбата на автора-разказвач.

Стендал и Флобер никога не изпитват истинска необходимост от бъдещето или миналото, защото техните персонажи още не са нито раздвоени против волята си, нито разчленени на множество последователни Аз-ове. Оме си е Оме и Бурнизиен си е Бурнизиен. Достатъчно е да се поставят тези две марионетки в присъствието една на друга, за да се приключи веднъж завинаги с тях. Няма значение кой е прав и кой крив: да вървят по дяволите и двамата с тяхната глупост. Те си остават завинаги в позата, в която ги е изненадал авторът. Една и съща сцена се повтаря с незначителни изменения от началото до края на романа.

Романистът от флоберов тип не се нуждае от измерението време като инструмент за непосредствено романно изложение. Обратно, Марсел Пруст не може без него, защото персонажите му са едновременно непостоянни и слепи. Единствено инвентаризацията на техните резки промени позволява да се разкрие истината за желанието им. А авторът едничък е в състояние да направи тази инвентаризация

Когато госпожа Вердюрен престъпва прага на Фобур Сен-Жермен, „досадниците“ се оказват „забавни“, а верноподаниците биват обявени за убийствено отегчителни. Всички възгледи от предходния период биват изоставени и заменени с противоположните. Внезапните *конверсии* не са изключение, а правило при героите на Пруст. Един ден Котар се отказва от своите ужасни игрословици и възприема „хладния стил“ на велик учен. Албертин променя речника и маниерите си веднага щом почва да общува с начетени приятели. Множество донейде подобни революции осейват съществуването на разказвача. Жилберт се отдалечава, друго някое божество я замества. Цялата вселена се пренастройва в зависимост от новия идол. Ново АЗ заема мястото на старото.

Трайността на тези Аз-ове е достатъчно продължителна и преходите — постепенни, за да се окаже самият субект първият заблуден. Той смята себе си завинаги верен на принципите и твърд като скала. Собствените му завои и преобръщания остават скрити за него благодарение на защитни механизми, които функционират великолепно. Именно по такъв начин госпожа Вердюрен никога няма да узнае, че е предала клетите си верноподаници. А отколешните антидрайфусисти, станали „екстремисти“ през войната, никога няма да

осъзнаят, че си противоречат най-безсрамно. Те обвиняват тържествено „германските варвари“ в пороци, които довчера са смятали за добродетели: войнствен дух, фанатична почит към традициите, презрение към „женствената култура“. Довчера още са обвинявали предателите драйфусисти, че искат да лишат Франция от подобни мъжествени добродетели. Ако се привлече вниманието на заинтересованите върху тези промени в схващанията, те ще отвърнат напълно сериозно, че „това не е едно и също“.

Действително никога не е едно и също. Героят Марсел е малко по-проницателен от другите персонажи: той предвижда и се бои от смъртта на настоящото си Аз, но в крайна сметка това не му пречи да забрави напълно въпросното Аз. И почти веднага се затруднява да повярва, че то някога е съществувало.

Единствен всезнаещият и вездесъщ писател може да събере фрагменти от времето и да ги сравни, за да разкрие противоречията, които убягват на самите персонажи. Мултиплицирането на медиаторите и специфичните модалности на медиацията изискват по същество историческа нагласа.

На един начален етап на прустинското изложение литературният герой внушава впечатление за постоянство и „вярност към принципите“, каквото се стреми да внуши и на себе си. Този начален етап чисто и просто е етапът на привидността. Той е последван от втори етап, на който еднородността отстъпва пред разнородността, постоянството — пред периодичността, предаността — пред вероломството. Сянката на истинските божества се очертава зад хартиените божества, признавани само от официалната религия.

Но вторият етап на свой ред е последван от трети. Впечатлението за разнородност и периодичност в известен смисъл е толкова измамно, колкото и впечатлението за еднородност и постоянство, което служи за отправна точка. Когато госпожа Вердюрен прекрачва прага на Фобур Сен-Жермен, всичко сякаш се променя, но в действителност нищо не се е променило. Схващанията на Патронката са били подвластни на нейния снобизъм и такива са си останали. Вятърът завърта ветропоказателя, но ветропоказателят не се променя: би се променил, ако престанеше да се върти. Героите на Пруст се въртят по вятъра на желанията си. Не бива да вземаме подобни въртения за автентични конверсии. Те неизменно се дължат единствено на променливите величини на една и съща медиация или най-много на някоя промяна на медиатора.

Следователно с преодоляването на разнородността и периодичността се очертава една нова форма на постоянство. Има само един начин мъжът да желае жените, да се стреми към любовта или ус-

пеха, сиреч към божеството. Ала подобно постоянство вече не е постоянство в битието, с което се перчи буржоазното съзнание, а постоянство в небитието. В действителност желанието никога не постига истинската си цел, то води към забрава, упадък и смърт.

При предходниците романисти не съществува преход при преминаването от субективната илюзия към обективната истина, от илюзорното постоянство в битието към ефективното постоянство в небитието. Прустианското изложение съдържа в по-голямата част от „По следите на изгубеното време“ един междинен етап, етап на разнородността и разпокъсаността, на хетерогенността и хаоса. Наличието на подобен допълнителен етап разкрива усложняването на онтологичното заболяване. Ето в какво се състои един във висша степен *модерен* етап; той може да се нарече *екзистенциалистки* поради изключителното значение, което му придава едноименното литературно течение.

Етапът на метафизичното желание, който току-що описахме, определя романната техника на Пруст, защото в „По следите на изгубеното време“ заема централна позиция. Но онтологичното заболяване продължава да се усложнява с напредването на творбата. Този централен етап е предхождан от Комбре и последван, както ще видим в последните части на романа, от един по-остър етап. Последниците от онтологичното заболяване стават тогава толкова радикални, че условията на романното изложение отново биват нарушени.

Едно сравнение между барон Дьо Шарлюс и госпожа Вердюрен ясно разкрива различието между двата последни етапа на прустиянското желание.

Госпожа Вердюрен не дава никакъв аванс, дори индиректен, на своя медиатор, не пише объркани писма. Когато преминава — телом и духом — в лагера на „досадниците“, едва ли би могло да се каже, че е капитулирала: тъкмо напротив, врагът слага оръжие и се предава безусловно.

Госпожа Вердюрен се вкопчва в своето „достоинство“; Шарлюс захвърля неговото на вятъра. Той вицаги е в нозете на обожавания мьчител. Не отстъпва пред никоя низост. Прочее именно тази липса на резерви и безсилието да прикрие желанието си превръщат Шарлюс в перманентен роб и жалка жертва зад обвивката на бляскавата господарска външност.

Привличащата мощ на медиатора понастоящем е толкова силна, че баронът е неспособен да остане верен, дори външно, на своите домашни божества, на „отечеството“ Германт, на собствения си образ, който се стреми да наложи на другите. Медиаторът на Шарлюс

стои по-близо от този на госпожа Вердюрен. Ето с какво се обяснява безсилието на барона да се завърне в онова, което смята за свой лагер, ето какво довежда постоянното му изгнаничество в „противниковия“ лагер независимо дали врагът е шовинистична Франция, или салонът Вердюрен.

В сравнение с дълбоката вкорененост на Комбре Шарлюс възплава една липса на корени по-тотална и от вердюреновския шовинизъм, един трети етап на прустинското метафизично желание, който е преодоляване на втория, също както вторият е преодоляване на първия. Далеч без да е фактор за стабилност, неговата обществена позиция декласира барона досущ по подобие на пролетаризацията. Пруст не греши, като вижда в Шарлюс най-напред интелектуалеца, защото именно изтръгването от корена е определящо за интелектуалеца.

Както мнозина интелектуалци, измъчвани от метафизично желание, тъй и Шарлюс засвидетелства огромна проникновеност по отношение типове медиация, които сам той е преодолял *по пътя надолу*. Например прекрасно долавя, че единствено „недобронамереността“ позволява на буржоа от типа Вердюрен да поддържат култа към мъртвите божества. Раздразнението му се удвоява, като вижда колко ефикасно продължават да действат при тези посредствени създания всевъзможни хитрости, които не могат вече да излъжат него самия. Извънредно прозорливият му разум обаче не го предпазва от хипнотичното въздействие, което все така упражняват върху жертвите на метафизичното заболяване същества по-неуязвими от самите тях. Магията става още по-ужасна от факта, че жертвата е в състояние занаяпред да проникне в жалката ѝ тайна. Това вече е болезнената проникателност на потайния човек пред лицето на Зверков. Това е безсилната ярост на множество интелектуалци пред лицето на *буржоата*.

Шарлюс разтръбява нищожеството на обожавания мъчител с такова красноречие като че ли сам иска да се убеди в това. Той постъпва напълно „интелектуалски“, като се стреми да превърне разума си в оръжие срещу медиатора и срещу собственото си желание. Той би желал да разсече с помощта на убийствена прозорливост тази арогантна дебелищина и безсрамна инертност. Непрестанно трябва да се доказва, че сияйната власт, която медиаторът на пръв поглед демонстрира, е най-обикновена илюзия. За да се „демистифицира“ сам по-добре, Шарлюс прекарва времето в „демистифициране“ на другите около него. Той вечно иска да разруши „предразсъдъците“, които между другото са свършено реални, но които всичките му речи не биха могли да накрънят.

Следователно Шарлюс познава много по-добре госпожа Вердюрен, отколкото госпожа Вердюрен познава него. Портретите на Патронката, които той рисува, и критиката, на която подлага буржоазния шовинизъм, са великолепни с истината и яркостта си. Това възхитено познание за *Другия* е завладяващо, защото се основава върху познание за себе си. То е горделива карикатура на истинската мъдрост. Преодоляването надолу се извършва по подобие на преодоляването нагоре. Аналогията между изкривената и вертикалната трансцендентност никога не може да се опровергае.

Разкривайки веруюто на буржоата и желанията, които прикрива лицемерието, Шарлюс не подозира, че разкрива също така и собственото си желание. Както винаги прозорливостта се заплаща с удвояване на неведението по отношение на самия тебе. Психологическият кръг понастоящем е толкова тесен, че Шарлюс не може да осъди *Другия*, без да осъди сам себе си на всеослушание и пред очите на всички.

Противоречията, които остават скрити на етапа Вердюрен, понастоящем са изложени на показ. Шарлюс се е отказал да поддържа външната *привидност*. Той стои в нозете на медиатора с втрещен в него поглед и няма ни един от жестовете, ни една от фразите и ни едно от израженията му, които да не прокламират истината. . . След упоритото мълчание на буржоата порой от думи, често правдиви, а още по-често лъжовни, но винаги безкрайно поучителни, се излива от тая постоянно сгърчена в гримаса уста.

Шарлюс е светилник и хвърля светлина наоколо си. Разбира се, тази светлина е примесена с чернилка, това е саждивата светлина на лампа, която пуши, но нищо не пречи да сме ярко осветени. Разказвачът, значи, вече не е нужен за романното изложение. Когато Шарлюс излиза на авансцената, Марсел дискретно отстъпва. Още при първата поява на барона в „Запленен от момичета в цвят“ една чисто описателна техника, техника обективна и едва ли не бихейвиористка, заменя обичайната прустинанска техника. Шарлюс е единственият персонаж, когото разказвачът оставя да говори, без да го прекъсва. Дългите монолози на барона са уникално явление в „По следите на изгубеното време“. Те са самозадоволяваща се система. Някои слова на госпожа Вердюрен, Льогранден или Блок изискват цели томове тълкувания, но в случая с Шарлюс е достатъчно незабележимо уточнение, полуусмивка или просто намигане.

Различихме три основни етапа на метафизичното желание в прустинанския роман: Комбре, Вердюрен и Шарлюс. Тези три етапа явно са свързани с опита на разказвача и определят неговото духовно развитие до „Възвръщането време“ с изключение на спомена-

тото последно произведение. Всички герои на романа без бабата и майката участват в това фундаментално развитие. Те всички са в унисон с първенствущото желание. Някои от тях минават на втори план, когато творбата преодолява етапа на метафизичното желание, на който те остават приковани, други герои умират или изчезват с характерното за тях желание, трети се развиват едновременно със самия разказвач, най-сетне четвърти разкриват, когато му дойде времето, един аспект от самоличността си, който е оставал невидим на нетолкова острите етапи на онтологичното заболяване. Такъв е случаят със Сен-Лу, принц Дьо Германт и множество персонажи, които разкриват хомосексуализма си в последните страници на „Содом и Гомор“. Досуш както грешниците и праведниците у Данте са неизменно заобиколени от същества, носители на същите пороци и добродетели като тях, тъй и разказвачът винаги общува само с герои, чието желание носи белези на най-тясна аналогия с неговото собствено.

Третият етап на прустинското желание, обхващащ последните части, няма да бъде собственост единствено на Шарлюс. Любовта на разказвача към Албертин много прилича на любовта на Шарлюс към Морел. Между тези две любовни увлечения съществува същата аналогия, както между любовта на Марсел и буржоазните персонажи от типа Вердюрен. И наистина по времето на Жилберт разказвачът прибягва в любовния си живот до лицемерие, което силно напомня светската тактика на госпожа Вердюрен. Марсел се отдръпва от Жилберт, както Патронката се отдръпва от Германтови. „Принципите“ запазват известна ефикасност, привидностите оцеляват. Буржоазният порядък е съхранен. По времето на Албертин упадъкът на волята е пълен. Разказвачът не е по-способен от Шарлюс да подкрепя своя герой пред лицето на медиатора. Поведението безспир опровергава думите му и лъжата, толкова по-хиперболична, колкото е по-прозрачна, губи целия си ефект. Нито за миг Марсел не успява да заблуди Албертин: той става неин роб, също както Шарлюс става роб на Морел.

Ако разказвачът се развива в същата посока като барон Дьо Шарлюс, то техническите наблюдения, които направихме по повод последния, са еднакво приложими и за първия. Желанието, което разказвачът изпитва към Албертин, както и всички предходни желания, все пак ни е описано от гледна точка на „Възврътаното време“, сиреч от гледната точка на една истина, постигната доста след събитието. Ако анализите ни са точни, писателят би могъл на този трети етап да се задоволи с външно описание на поведение и слова. Истината би блеснала от очевидните противоречия. Обаче Пруст не променя

техниката си. Това е факт и той се обяснява лесно само като се замисли човек за спънките и недостатъците, които би представлявала подобна модификация в очите на писател, във висша степен загрижен за приемствеността и естетическата цялост, каквато е Марсел Пруст. Но тъй или иначе фактът си е факт и току-що поднесените разсъждения биха могли да се сторят твърде абстрактни и дори авантюристични, ако самият Пруст не потвърждаваше формално точността им. Пруст изпуска представилата му се възможност, но я предполага в едно любопитно разсъждение върху романните техники, което прекъсва разказа за напразните му усилия да отклони Албертин от целта:

(. . .) тъй че моите думи изобщо не отразяваха чувствата ми. Ако на читателя това не му е направило впечатление, то е, защото в качеството си на разказвач му излагам чувствата си и в същото време му повтарям думите си. Но ако криех от него първите и той разполагаше само с последните, то моите действия, които почти не съответстваха с тях, щяха толкова често да произвеждат впечатление за странни обрати, че може би щеше да ме сметне за луд. Поведение, което, между другото, в крайна сметка не би било много по-измамно от онова, което бях възприел, тъй като представите, които ме подтикваха да действам, колкото и противоположни да бяха на тях, които се очертаваха в думите ми, в момента бяха доста неясни; аз познавах твърде несвършено природата, от която се ръководех в действията си; днес познавам наизуст нейната субективна истина.“

Нека отбележим, че предимствата на едно директно изложение се натрапват на съзнанието на писателя едва в изпълнените с най-много боязън страници на „Пленницата“, сиреч в онази част на романа, където метафизичното желание е най-развито; „странните обрати“ вече са налице в областите, където властва едно по-умерено желание, но техният ритъм е много по-бавен. Краищата на противоречията са много раздалечени. Ако писателят се задоволява с външно и хронологическо изброяване, ние постепенно ще забравим — както и самите герои — и няма да схванем многозначителните противоречия. За да се осветли метафизичното желание на този етап от развитието му, нужно е писателят да се намеси собственолично: той се превръща в учител, който доказва теорема.

Обратно, в последните части онтологичното заболяване толкова се е влошило, та нека повторим — съществуването на героя изгубва своята устойчивост. Вече дори липсва измамна привидност на постоянство и еднородност. Екзистенциалният момент, моментът на разнородност и периодичност заанапред се смесва с привидно-

стта. Именно и само тогава елиминирането на писателя-разказвач става най-малкото допустимо. Можем да си представим изкуство на романа, което да почива върху най-обикновено хронологическо изброяване на противоречиви поведения и думи.

Способът, който се състои в „скриване на чувствата и изтъкване на думите“, не е характерен за Пруст, а за Достоевски в преобладаващата част от творчеството му. Именно техниката на Достоевски майсторски дефинира в предходния цитат авторът на „По следите на изгубеното време“. При все това обаче дори не се споменава за Достоевски. Изглежда, мисълта за руския писател дори не е осенила Марсел Пруст при редактирането на текста. Подобно нехайство не снижава, а тъкмо обратно — покачва стойността на прустиянските рефлексии, като не позволява да отдаваме достоевскиевското звучене на откъса на литературни реминисценции. Прекрасно е, че едно разсъждение върху изискванията на творбата насочва Марсел Пруст към техниката на Достоевски точно там, където той достига границата между собствените си владения и владенията на своя „следовник“. Съвпадението не може да бъде случайно, то потвърждава онова единство на романия гений, за което винаги сме твърдели. Далеч от мисълта да дълбае пропаст между великите писатели, изучаването на техниките разкрива една и съща дарба за приспособяване към безкрайно разнообразни романни възможности.

\* \* \*

Способът, който се състои в „скриване на чувствата и изтъкване на думите“, вече не е просто приемлив: той се налага като единствено адекватен, когато „странните обрати“, за които говори Марсел Пруст, се ускоряват още повече отколкото в края на „По следите на изгубеното време“ и когато представите, подтикващи към действие героите, станат толкова смътни и объркани, че всеки анализ само би фалшифицирал природата им. Такава е ситуацията у Достоевски в по-голяма част от творчеството му.

Основният метод на Достоевски се състои в поддържане на конфронтациите, които изчерпват всички възможни отношения между различните действащи лица в романа. Творбата се разделя на низ от сцени, между които писателят изобщо не си дава труда да подготвя преходи. Във всяка от тези сцени различни герои ни разкриват една или множество фасетки от своя вътрешен калейдоскоп. Никоя стена не може да разкрие цялата истина за литературния герой. Читателят може да се добере до тази истина само с цената на аналогични и сравнения, за каквито писателят му претостъпва грижата.

Именно читателят трябва да си припомня, а не писателят, какъвто е случаят у Пруст, който си спомня вместо него. Романното действие може да се сравни с игра на карти. У Пруст играта напредва бавно: писателят непрестанно прекъсва играчите, за да припомня предходните вземания и да предупреждава за следващите. Обратно, при Достоевски картите се раздават много бързо и писателят оставя играта да се развива напълно свободно, без да се намесва никога. Читателят би трябвало да може да съхрани всичко в паметта си.

У Пруст сложността се ситуира на равнището на фразата, у Достоевски — на равнището на целия роман. Можем да отгърнем „По следите на изгубеното време“ на която и да било страница, и пак всичко се разбира. Но едно произведение на Достоевски трябва да се чете от първата до последната страница, без да се прескача нито ред. Романът трябва да се следи с вниманието на Велчанинов към „вечния съпруг“, с вниманието на свидетеля, който не е сигурен, че разбира и се бои да не пропусне някой съществен детайл.

От двамата писатели очевидно Достоевски е този, който поема по-сериозния риск да не бъде разбран. Преследван непрекъснато от този страх, писателят подсилва многозначителните жестове, подчертава контрастите, умножава противоречията. Тези предпазни мерки междувпрочем се обръщат срещу него, най-малкото в съзнанието на западния читател, който тутакси заговаря за „руски темперамент“ и „ориенталски мистицизъм“. Пруст прекрасно е предвидил подобна опасност в онзи пасаж на „Пленницата“, който цитирахме по-горе. Ако крие, както твърди, чувствата си, демонстрирайки на читателя своите думи и действия, биха го сметнали *едва ли не за луд*. Именно такова впечатление за лудост внушаваха на първите западни читатели героите на Достоевски. Днес по силата на може би още по-тежко залитане в противоположната посока ние се прехласваме по „странни обрати“ и превъзпяваме в лицето на Достоевски един създателя на литературни герои, *по-свободни* от героите на останалите писатели. Противопоставяме Достоевски на „психологическите“ писатели, които заключват героите си в лабиринт от закони.

Противопоставянето е измамно, защото у Достоевски законите не са изчезнали: именно те управляват тайно хаоса, а прогресирането на онтологичното заболяване разрушава и последните подобия на стабилност и приемственост. Етапът на постоянството, реално или илюзорно, който служи за отправна точка на всички останали писатели, е отстранен. Остават само вторият и третият етап на прустиганското изложение. Както Стендаловото или Флоберовото изложение, тъй и изложението на Достоевски е сведено до два етапа. Ала

първият етап не е същият: не е етапът на стабилността, а на периодичността и хаоса, съответстващ на втория прустиянски етап. Премисава се без преход от този „екзистенциален“ етап към постоянство в небитието.

Съвременните неоромантически течения на драго сърце превръщат в абсолютен този екзистенциален етап. Доколкото противоречието на поставения в зависимост индивид все още донейде се скриват, в тях се съзира плахото покълване на някакво мистериозно „несъзнание“, извор на дълбок вътрешен и „автентичен“ живот; щом същите тези противоречия се проявят открито, те биват обявявани за висш израз на „свобода“, която е и „отрицание“, и която практически се смесва с безплодните сблъсъци на двойната медиация. Верни на уроците на първоначалния Артюр Рембо, нашите съвременници обявяват за „свещен“ духовния безпорядък.

Неоромантизмът неизменно съди за писателите според мястото, което заема в произведенията им „екзистенциалният“ етап. Това място очевидно е по-значително у Пруст отколкото у предходните писатели, а още по-значително е то у Достоевски. В действителност именно у Пруст се явява екзистенциалният момент, макар по скрит и косвен начин. У Достоевски по-голяма част от героите са стигнали пароксизмичния етап на метафизичното желание и екзистенциалният етап се оказва предстоящ. Ако систематично се пренебрегва третият етап, който между другото е носител на заключението и на нравствената и метафизична поука от романните съдби, в лицето на Пруст може да се открие макар и все още плах предшественик на литературата, наречена „екзистенциалистка“, а в лицето на Достоевски — нейният истински основоположник. Тъкмо с това се занимават днес критиците неоромантици. Единствените прустиянски герои, които те смятат напълно задоволителни, очевидно са онези, които се доближават до равнището на Достоевски, и по-специално Шарлюс. Що се отнася до Достоевски, той се смята непостижим, но не защото е гениален, а поради порасналото нещастие на героите му. Славословят го за онова, което дотъгава го правеше подозрителен. Общо взето грешката по същество е същата. Никога не се осъзнава, че „екзистенциализмът“ на подмолно действащите лица зависи не от самия автор, а от развитието на онтологичното заболяване, от приближаването и мултиплицирането на медиаторите.

Не се прави разлика между романна ситуация и личен писателски принос. Екзистенциалният ефект, каквото и място да заема той в едно произведение, никога не бележи края, повтаряме, на автентичното романно изложение. Писателят не само не го превръща в абсолютен, ами и съзира в него само нова и особено вредна илюзия.

Той предупреждава, че в хаотичното съществуване на притворния персонаж се крие лъжа, толкова чудовищна и дори още по-непосредствено разрушителна от буржоазното лицемерие. Неоромантикът се гордее с бунта си срещу това лицемерие, но той гради върху тайнството на своето „несъзнание“ или върху своята неизразима „свобода“ надежди, които могат да се сравнят с надеждите на едновременния буржоа, основани върху „верността към принципите“. Западният индивид не се отказва да постигне автономия и сияйна власт, не се отказва от гордостта си. Далеч от мисълта да споделя вероизповеданието му, гениалният писател полага всички усилия да покаже неговата суета. Съвременният неоромантик се смята „свободен“, защото ясно съзира провала на буржоазната комедия. Но не предсеща провала, който очаква него самия — по-внезапен и още по-катастрофален от този на буржоата. Както винаги заслепението нараства с „проницателността“, жертвите на метафизичното желание са увлечени в един водовъртеж, който става все по-бърз и по-бърз, и чийто обръч се затяга. Тъкмо към този водовъртежен ефект се стреми Достоевски във всяко от произведенията си, и особено в „Бесове“.

\* \* \*

Разнообразието на романните техники зависи главно от метафизичното желание. Те се намират във функционална зависимост. Пътищата винаги са различни, защото и илюзиите винаги се различават, но целта е една и съща: разкриване на метафизичното желание. Видяхме, че Пруст се стреми към достоевскиевските решения в достоевскиевските сфери на своята творба, а ще видим, че и Достоевски се стреми към прустинански разрешения в най-скритите сфери на творчеството си.

Героите в „Бесове“ принадлежат към две различни поколения — на родителите и на децата, или поколението на „обладаните от бесове“ в прекия смисъл на думата. Поколението на родителите е представено в лицето на губернатора и неговата жена, на „великия писател“ Кармазинов, на Варвара Петровна, и най-вече на незабравимия Степан Трофимович. Родителите са по-отдалечени от техния медиатор отколкото децата, и тъкмо в света на родителите трябва да се ситуира онова, което с пълно право бихме нарекли „прустинански уклон“ в творчеството на Достоевски. Позоваването на френския писател е легитимно поне в този смисъл, че „родителите“ съхраняват същата илюзорна увереност в постоянството у човека, както и Прустовите буржоа. В продължение на двайсет и две години

на героично мълчание Варвара Петровна храни любовна ненавист към Степан Трофимович. На свой ред Степан води съществуване на „ням протест“ и в неговото съзнание той се слива с „вечните истини“ на „руския либерализъм“. Изправен пред калейдоскопа на петербургския политически живот, макар да прекарва най-голяма част от времето си в четена на Пол дьо Кок и в игра на карти, Степан Трофимович се е поставил в положение на „вълпътен упрек“. Всичко това очевидно не е нищо друго освен комедия, но комедия съвършено откривена, също както и преклонението на госпожа Вердюрен пред верноподаниците, изкуството и отечеството. При Степан Трофимович и Варвара Петровна, както и при буржоата на Пруст, човекът е вече дълбоко раздвоен и раздробен от безплодна гордост, но злото остава скрито. Една непоклатима „вярност към принципите“ прикрива разложителното дело. Нужна е тежка криза, за да блесне истината наяве.

Поколението на родителите съхранява все още „привидностите“. Следователно то поставя Достоевски пред проблеми на романното изложение, сходни с тези на Марсел Пруст в централните сфери на неговата творба. Не бива да се учудваме, ако за разрешаването на тези проблеми руският писател прибегва до паралелно на прустинското решение. Достоевски се сдобива с разказвач. Този разказвач се връща назад в миналото, както разказвачът на Пруст, и съпоставя твърде отдалечени един от друг факти с цел да разкрие противоречията, плод на метафизичното желание. Достоевски се стреми към описателна, обяснителна и исторична техника, защото в случая не може да мине без описания, обяснения и историческа аргументация. Щом на сцената излязат децата, медиаторът се приближава, ритъмът на обратите се ускорява и Достоевски изпада в необходимостта от директно изложение и забравя за разказвача, чиято роля е чисто утилитарна. Той, както изглежда, дори не забелязва проблемите на „правдоподобността“, които поставя изчезването на този официален посредник между читателя и света на произведението.

При „родителите“, и особено в случая със Степан Трофимович, който е най-завършеният представител на своята генерация, Достоевски не може да мине без съвест, която играе ролята на свидетел. Нейното свидетелстване е необходимо, за да се разгромят твърдоглавите претенции на тези „родители“ и да се разкрие метафизичното желание. По примера на Жан-Пол Сартр мнозина съвременни критици виждат „пречка“ за „свободата“ на героите в присъствието на самия писател или на някой вездесъщ разказвач вътре в повествованието. Тези критици прославят в лицето на Достоевски освободителя на романния герой, сиреч създателя на подмолно дей-

стващото лице; ако бяха верни на принципите си, тези критици би трябвало да упрекуват руския писател за създаването на Степан Трофимович. Въпросният персонаж, който при все това е изключително правдив, на pewno им се струва незадоволителен откъм „освободеност“, защото постоянно е наблюдаван и анализиран от страничен за романното действие разказвач. Във всичко, което засяга Степан Трофимович, техниката на Достоевски е доста близка до техниката на Пруст.

Някой може да възрази, че разказвачът на Достоевски е твърде различен от разказвача на Пруст. Факт е, че той не предава разсъжденията на романиста върху изкуството на романа. Той *не* е романист в смисъл, в който може да се схваща разказвачът на Пруст. Разказвачът на Достоевски е наговарен с една-единствена от функциите на Прустовия разказвач: „психологическата“ му функция, и помага да се демонтира механизмът на определени персонажи. Някои ще рекат, че той е по-наивен от разказвача на Пруст. В никакъв случай не е толкова сведущ, колкото самия писател, по отношение на всички персонажи. Никога не извлича всичко възможно от фактите и постъпките, които изнася пред погледа ни. Това е безспорно, но подобна отлика е твърде повърхностна и не може да измени метафизичния статут на анализирания персонаж, и по-специално да му върне „свободата“ — ако въобще може да се говори за свобода по повод фиктивно създание! — понеже фактите и постъпките, събрани от разказвача на Достоевски са неизменно онези, от които читателят се нуждае, за да постигне пълно и цялостно познание за този персонаж. Следователно читателят трябва да преодолее донейде примитивната интерпретация на разказвача по пътя към една по-задълбочена истина — метафизичната. Неопитността и относителното късогледство на разказвача осигуряват интонационното единство с техниката на директното изложение. Атмосферата на загадъчност, която Достоевски предпочита, отново е съхранена.

Тази атмосфера на тайнственост между другото няма онова значение, което ѝ се приписва в днешно време. Тя в никакъв случай не произтича от някаква „свобода на действие“ и загадъчност, дадена на литературния герой. Свободата е налице несъмнено, но не и в онази форма, която си представят критиците екзистенциалисти. Свободата може да се утвърди единствено под формата на автентична конверсия, каквато примерно преживява Степан Трофимович в края на романа. Загадъчното и непознаваемото е степента на виновност или невинност на даден персонаж. И в никакъв случай нещо друго. Да се смята, че Достоевски оставя свободно поле за въображението на читателя, да се смята, че в произведението

му такава нещо като свободна зона, своего рода празнота, която бихме могли да запълним по свое усмотрение, съществува, това означава, че дълбоко се заблуждаваме относно насоката на таланта му. Писателят преди всичко се стреми да разкрие истината; зоната на мълчанието в неговата творба е зона на главните очевидности; именно зоната на изначалните принципи не се формулира, защото самият роман трябва да ги подскаже на читателя.

\* \* \*

Романните области са „споени“ една с друга: всяка от тях е повече или по-малко дял от цялостното устройство, всяка от тях се определя от две екстремни дистанции между медиатор и желаещ субект. Следователно съществува цялостно романно времетраене, чиито фрагменти се явяват различните произведения. Съвсем не е случайност това, че персонажите и желанията — предвестници на достоевскиевските — са разположени в края на „По следите на изгубеното време“. Съвсем не е случайност, че „прустианските“ персонажи и желания стоят *в началото* на тази достоевскиевска равностметка, която се нарича „Бесове“. Приключението на романия герой неизменно е в една и съща посока: то ни кара да преминем от горните в долните сфери на дадена романна област. Героичната кариера е слизане в ада, което почти винаги завършва с връщане към светлината, с метафизична конверсия въвн от времето. Романните времетраения се кръстосват и оплитат, но винаги има спущане в ада, което започва в същата точка, в която завършва предходното. Има сто герои и само един, чието приключение се разгръща от единия до другия край на романната литература.

Достоевски долавя споменатото низходящо движение по-ясно отколкото предходните писатели. Той полага усилия да го направи доловимо и за нас в „Бесове“. В прехода от едно към друго поколение се проявява подмолната динамика. Последователните илюзии изглеждат независими една от друга и дори противоречиви, но тяхното развитие образува една неумолима история. Приближаването на медиатора поражда романното времетраене и го осмисля.

Всяко поколение въплъщава един етап от онтологичното заболяване. Истината на родителите остава задълго скрита, ала накрая блясва с несравнима сила в трескавото оживление, безпорядъка и разюздаността на децата. Родителите се учудват, че са създали чудовища и съзират в децата си антитеза на онова, което се самите те. Те не забелязват връзката между ствола и плода. Обратно, децата виждат ясно комичната страна на родителското възмущение.

„Верността към принципите“ не ги впечатлява. Те прекрасно разбират, че буржоазното достойнство е една „недобронамереност“. У Достоевски в още по-голяма степен отколкото у Пруст преодоляването в посока надолу е карикатура на преодоляването нагоре. То съдържа елементи на просветление, примесени с помрачаване. Но последствията от притворната прозорливост винаги са злощастни: увличат надолу, а не нагоре. Заболелият от онтологичната болест винаги се вбесява от по-малко болните и винаги сред тях избира своите медиатори. Той неотстъпно се стреми да смъкне своя идол на собственото си равнище.

Тъкмо по плодовете се познава дървото. Достоевски наблюдава извънредно силно върху връзката между поколенията и върху отговорността на родителите. Степан Трофимович е бащата на всички, обладани от бесове. Той е бащата на Пьотр Верховенски, духовният баща на Шатов, Даря Павловна, Лизавета Николаевна, и най-вече на Ставрогин, тъй като е бил възпитател на всички тях. Той е бащата на убиеца Федка, защото Федка е бил негов крепостник. Степан Трофимович изоставя Пьотр, сина си по кръвна линия, и Федка, сина си по социална линия. Неговата щедра риторика и романтичният му естетизъм не погрещват на Степан да захвърли всичките си конкретни отговорности. Романтичният либерализъм е бащата на разрушителния nihilизъм.

Всичко започва със Степан Трофимович в „Бесове“ и завършва със Ставрогин. Децата са истината за Степан, но Ставрогин на свой ред пък е истината за децата, истината за всички герои. Поколение то на родителите олицетворява първоначалния етап на прустованско изложение, така както го дефинирахме по-горе. Поколение то на децата олицетворява втория етап. Ставрогин сам по себе си олицетворява третия. Зад буржоазната „вярност към принципите“ се крие трескавото оживление на Бесовите, а зад трескавото оживление се крие вцепенението и небитието, оная ледена *acedia*<sup>2</sup> на Ставрогин.

Зад съвременната фантазмагория, зад водовъртежа от събития и идеи, в края на все по-бързата еволюция на вътрешната медиация дебне небитието. Душата достига мъртвата точка. Именно тази мъртва точка олицетворява Ставрогин, чистото небитие на абсолютната гордост.

Всички персонажи от „Бесове“, както и всички герои от предходните романи и всички жертви на метафизичното желание са ориен-

<sup>2</sup> Отпуснатост, безволност, нерешителност (лат.) — Б. пр.

тирани спрямо Ставрогин. Това чудовище не принадлежи към някакво трето поколение, защото духът, който олицетворява, е извън-временен и вечен като Духа Божий: това е духът на безпорядъка, тлението и небитието.

Този Достоевски от „Бесове“ се издига до епопеята на метафизичното заболяване. Персонажите от романа придобиват почти алегорично значение. Степан Трофимович е Отец, Ставрогин — синът, а злощастният конспиратор Пьотр Верховенски не е никой друг освен жалкият Дух на една бесовска Троица.

*Превод от френски: Мария Георгиева*