

на достатъчна духовна висота, поддържат, че Ортега е само прекрасен писател, а не истински философ.

Не е ли излишно да се изтъква, че всички тези изключителни качества, събрани така щастливо у един вдъхновен автор, правят от Ортега прекрасен есеист.

Чудесни есета са всички негови статии, публикувани в испански и чуждестранни периодични издания и преди всичко в „Импарсиал“, „Сол“ и „Ревиста дел Оксиденте“.

Дори и по-обемистите негови трудове — „Безгръбначна Испания“ (1921) и „Бунтът на масите“ (1930) — носят видимо отпечатъка на есеистичното, на един специфично ортегиански есеизъм.

Между есетата, посветени на изкуствата, много известно е „Мисли за романа“, което се публикува по-надолу.

Тодор П. Нейков

МИСЛИ ЗА РОМАНА*

1925

ХОСЕ ОРТЕГА-И-ГАСЕТ

Преди известно време Пио Бароха^{1*} публикува свои бележки във връзка с неотдавна появил се негов роман „Восънните фигури“. В тях споменава, че започнал да се замисля за техниката на романа и че сега възнамерявал да напише книга с бавен темп, както бих се изразил аз. Бароха намеква за някои разговори, които сме водили с него за сегашното състояние на този литературен жанр. Макар и да съм доста непросветен в областта на романа, случвало ми се е неведнъж да размишлявам върху анатомията и физиологията на тези въображаеми тела, които са съставили най-характерната поетическа фауна през последните сто години. Ако можех да видя, че по-квалифицирани за тази цел лица — романисти и литературни критици — са благоволили да ми съобщат своите констатации около тази тема, не бих дръзнал да правя обществено достояние мисли, които са ме споходили съвсем случайно. Но липсата на по-сOLIDНИ размишления придава може би някаква стойност на следните мисли, които излагам така, както са ме осенили, и без да искам да втъпя някому каквото и да било.

УПАДЪК НА ЖАНРА

Издателите се оплакват, че на книжния пазар търсенето на романи било намаляло. И действително сега се купуват по-малко романи, отколкото преди, а расте относителният брой на продадените произведения с теоретично съдържание. Дори и да пямаше по-безспорни основания да се твърди, че този литературен жанр запада, достатъчни биха били тези статистически данни, за да се предположи съществуването на подобно явление. Когато чувам, че някой мой приятел, и особено ако е млад писател, е започнал да пише роман, извънредно много ме учудва спокойният тон, с който той оповестява това свое намерение, и си мисля, че на негово място аз бих затреперил. Може би неоснователно, обаче не бих могъл да го избягна, зад това спокойствие

* От предстоящо издание: Хосе Ортега-и-Гасет. Естетически есета. Встъпителна студия и съставителство проф. д-р Исак Паси. Превод Тодор Нейков, Анна Златкова. Изд. „Наука и изкуство“. Библ. „Естетика и изкуствознание“. С., 1984.

** Във в. „Ел Сол“. Впоследствие той отговори на тези мои бележки с теоретичен предговор към романа си „Корабът на лудите“. Б. а.

подозирам голяма доза несъзнателност. Защото да се напише добър роман е било винаги много трудно. Но в предишни времена достатъчно е било, за да се постигне това, да има писателят талант. Сега обаче трудността неимоверно се е увеличила, защото днес не е достатъчно човек да има талант, за да напише добър роман.

Самият факт, че писателят не съзнава това, е вече част от тази несъзнателност, за която споменах. Малко е мислил за спецификата на художествената творба онзи, който не допуска възможността един литературен жанр да се е изчерпал. Да предположиш, че художественото творчество зависи само от субективната и лична способност, която се нарича вдъхновение или талант, издава желание да си правиш празни илюзии и да изместваш по най-удобен начин въпроса. Според това схващане упадъкът на един жанр се коренял единствено в случайното отсъствие на гениални творци. Внезапната поява на един гений пораждала автоматически по всяко време ново процъфтяване и на най-западналия жанр.

Но тези приказки за гений и за вдъхновение са фокуснически похват, чиято употреба би трябвало да си спести всеки, който желае да си изясни нещата. Представете си един изкусен секач сред Сахарската пустиня. За нищо не му служат пъргавите мускули и острата брадва. Секач без гора, където да сече дървета, е абстракция. Същото важи и за изкуството. Талантът е само субективна способност, която се упражнява върху даден материал. Материалът е независим от индивидуалните дарби и когато той липсва, за нищо не служат геният и умението.

Всяко литературно произведение принадлежи към един жанр, както всяко животно — към един вид. (Теорията на Кроче,² който отрича съществуването на жанрове в областта на изкуството, не е оставила никаква следа в естетическата наука.) Както художественият жанр, така и животинският вид означават ограничен репертоар от възможности. Но тъй като в художествената област единствено важат онези варианти, които са толкова различни, че не могат да бъдат сметнати като повторение на други, се стига до извода, че художественият жанр притежава крайно ограничен запас от възможности.

Грешка е да си представим романа — имам пред вид най-вече модерния — като безкраен свят, от който могат да бъдат извлечени все нови форми. По-добре би било да го сравним с каменна кариера и огромен, но все пак ограничен дебит. Романът разполага с определен брой възможни теми. Работниците, които първи са започнали да копаят, са намирали много лесно нови блокове, нови фигури, нови теми. Днешните работници намират в замяна на това само малки и дълбоки каменни жилки.

Талантът обработва този запас от обективни възможности, какъвто е жанрът. И когато кариерата се изчерпи, талантът, колкото и голям да е той, не е в състояние да направи нищо. Не може никога, разбира се, да се твърди с математическа точност, че един жанр се е изчерпал напълно; но това може да се твърди понякога с достатъчна практическа приблизителност. Може да се каже поне с пълна сигурност, че материалът става все по-оскъден.

По мое мнение такъв е сега случаят с романа. Практически е невъзможно да се намерят нови теми. Ето това е първият фактор на огромната обективна, а не лична трудност, каквато предполага изграждането при днешни условия на приемлив роман.

Имало е времена, когато романите са могли да живеят подхранвани единствено от новостта на съдържанието си. Всяка новост произвежда механично, така както при сключването на електрическа верига, индуктивен ток и удар, който се прибавя по безвъзмезден начин към стойността на материала. Заради това са били четивни много романи, които днес са направо непоносими. Не напразно жанрът се нарича „новела“*, т. е. „новост“. Към трудността да се намерят нови теми се прибавя и друга, може би още по-голяма. Колкото повече е излизало на бял свят съкровището от възможни теми, толкова повече чувствителността на читателя е ставала по-остра и по-изтънена. Това, което би приел завчера, вчера вече не му е било по вкуса. Имал е нужда от по-доброкачествени, по-необичайни, по-„нови“ теми. Така че успоредно с изчерпването на новите теми расте потребността от „още по-нови“ теми, докато настъпи едно притъпяване на читателската податливост към въздействие. Това е вторият фактор на трудността, която днес тегне над целия жанр.

* Новела означава на испански роман. — Б. пр.

Нека анализираме старите романи, които не са загубили почетното си място в оценката на отговорните читатели, и ще видим, че всички те употребяват метода на аутопсията. И повече от всички други „Дон Кихот“. Сервантес ни насища с пълноценното присъствие на героите си. Ние присъствуваме на истинските им разговори и виждаме действителните им движения. Силата на Стендал се подхранва от същия извор.

ДА НЕ СЕ ДЕФИНИРА

И тъй нужно е ние да виждаме живота на героите на романа и да се избягва той да ни бъде описван. Всяко споменаване, описване, разказване само подчертава отсъствието на това, което се споменава, описва и разказва. Там, където нещата са налице, е излишно те да бъдат разказвани.

Така че най-голяма грешка е романистът да дефинира героите си.

Задача на науката е да изработва дефиниции. Тя се състои в едно методично усилие да бяга от предмета и да стига до понятието за него. Дефиницията е верига от понятия, а понятието не е на свой ред нищо друго освен мисловен намек за предмета. Понятието *червено* не съдържа никаква червенина; то е едно просто движение на ума към споменатия цвят, един знак или едно обозначение, което правим по отношение на предмета.

Вунт⁴, ако не ме лъже паметта, е казал, че най-първичната форма на понятието е показателният жест, който правим с показалеца си. Поради недостатъчното развитие на зрителната перспектива детето иска първоначално да пипне с ръка всички неща, за които мисли, че са много близко до него. След многократни провали то се отказва да хваща самите неща и се задоволява с този зачатък на улавяне, каквото е протягането на ръка към предмета с жест на показване. Понятието е в действителност просто посочване или обозначаване. Науката не се интересува от нещата, а от системата от знаци, която може да ги замени.

Изкуството изпълнява обратната задача и се връща от условния знак към самото нещо. Движи го прекрасен стремеж да вижда. Фидлер⁵ е до голяма степен прав, когато твърди, че целта на живописата е само да ни даде едно виждане на предметите, по-пълно и по-цялостно от това, което получаваме във всекидневния си досег с тях.

Аз мисля, че така е и с романа. В началната му фаза е могло да се мисли, че важното за романа е неговото действие. После постепенно са забелязали, че важно е не *това, което се вижда*, а *да се види* добре нещо човешко, каквото и да е то. Погледнат от днешна гледна точка, примитивният роман ни се струва по-повествователен от сегашния. Но тази мисъл се нуждае от изясняване. Може би става дума за грешка. Може би примитивният читател на роман е бил като детето, което с малко шрихън, в проста схема мисли, че вижда в цялостното му присъствие предмета. (Примитивното изобразително изкуство и някои нови, от особена важност психологически открития доказват това.) В такъв случай трябва да се приеме, че романът в същност не се е променил; сегашната му описателна форма, или по-точно казано, формата, представляваща нещата, би била само новото средство, което е трябвало да бъде употребено, за да се получи върху една похабена чувствителност същото въздействие, каквото повествованието е имало върху по-впечатлителни души.

Ако прочета в един роман: „Педро беше жлъчен“, е все едно авторът да ме подкани да си представя с въображението си жлъчността на Педро, изхождайки от нейната дефиниция. Тоест той ме задължава аз да засма мястото на романиста. Мисля, че точно обратното би било много по-действено: нека той ми даде видими неща, за да се напругна и сам да открия и дефинирам със задоволство Педро като жлъчен човек. Трябва, с други думи, да се постъпва така, както постъпва художникът-импресионист, който полага на платното необходимите елементи, за да мога аз да видя една ябълка, и предоставя на мен грижата да дам на този материал пълното му съвършенство. На това се дължи свежестта, която винаги излъчва живописата на импресионистите. Струва ни се, че виждаме предметите в картината в постоянен *status nascens**. Всяко нещо има в съдбата си два мига на върховен драматизъм и висша динамичност: часът на раждането и ча-

* Момент на зараждане (на създаване), (лат). — Б. пр.

сът на умирането или status evanescens*. Непримесионистичната живопис, каквито и да са останалите ѝ качества, може би в някакво друго отношение по-висши от тези на импресионистичната, притежава недостатъка, че предлага предметите съвсем завършени, мъртви поради това, че са напълно завършени, вкаменени, мумифицирани, представя ги като отживели. Винаги им липсва актуалността, свежето присъствие на предметите в импресионистичната творба.

РОМАНЪТ, РАЗТЕГЛЕН ЖАНР

По силата на това романът би трябвало днес да е противоположното на приказката. Тя е простото повествование на едно произшествие. Във физиологията на приказката ударението пада върху него. Свежият детски ум се интересува от приключението като приключение, може би защото, както вече загатнах, детето вижда като несъмнено присъствувало това, което ние не можем да актуализираме. Днес приключението не може да ни интересува или в краен случай то интересува само детето, което носим у себе си под формата на малко варварска останка. Останалата част от личността ни не участва в механичната възбуда, която приключението от роман в подлистници поражда може би у нас. Затова, когато прочетем посредствени романи, оставаме с лош вкус в устата, сякаш сме изпитали някаква пошла или долна наслада. Много трудно е днес да бъде измислено приключение, способно да заинтересува нашата по-висша чувствителност.

И тъй приключението, интригата се свежда до прост предлог, до нещо като конец, на който само се нанизват бисерите, за да образуват огърлица. Ще видим защо този конец е все пак неизбежен. Но засега важно за мен е да привлече вниманието върху един недостатък на анализа, който ни кара да приписваме отгичението при четене на един роман на това, „че сюжетът му е безинтересен“. Ако това беше истина, този литературен жанр би могъл да се сметне за мъртъв; защото всеки, който поразсъди върху това, ще признае практическата невъзможност да се измислят днес нови интересни сюжети.

Не, не сюжетът е това, което ни задоволява, не ни прехласва любопитството да узнаем какво ще се случи на Хикс или на Игрек. Доказателство за това е, че сюжетът на всеки роман се разказва с много малко думи — следователно той не ни интересува. Едно повърхностно повествование не е по вкуса ни: нужно ни е авторът да не бърза и да ни кара да обикаляме около героите. Тогава сме доволни, защото се чувстваме проникнати и сякаш наситени с тях и тяхната среда, защото ги възприемаме като стари и верни приятели, за които знаем всичко и които с появата си ни разкриват цялото богатство на съществуването си. *Затова романът е жанр по същество забавляя* — както казваше, не си спомням вече дали Гьоте или Новалис⁶. Бих казал и нещо повече: днес романът е и няма как да не бъде един разтегнат жанр — следователно пълна противоположност на разказа, подлистника или мелодрамата.

Опитвал съм се понякога да си изясня на какво се дължи удоволствието — несъмнено скромно, — което поразгат у мен някои от тези американски филми с дълга поредица от глави или „епизоди“, както казва новият и абсурден испански буржоа. (Едно произведение, съставено само от епизоди, би напомнило обяд, състоящ се само от мезета, или зрелище, направено от антракти.) И с немалка изненада съм установявал, че това удоволствие не се е дължало никога на глупавия сюжет, а на самите герои. Забавлявали са ме онези филми, чиито персонажи бяха приятни, любопитни както поради самите им роли, така и поради това, че физическият тип на артиста отговаряше сполучливо на идеята, вложена у героя. Един филм, в който детективът и младата американка са симпатични, може да трае часове, без да ни отегчи. Не е важно какво вършат: приятно ни е да ги виждаме да влизат и да се движат. Не ни интересуват поради това, което правят, а, напротив, интересуват ни, каквото и да правят, защото именно те го правят.

Припомнете си сега големите романи на миналото, които са успели да превъзмогнат огромните изисквания на днешните читатели, и ще видите, че нашето внимание се насочва повече към героите, отколкото към техните похождения. Забавляват ни дон Кихот и Санчо, а не това, което им се случва. Можем да си представим един „Дон Кихот“, равенствен по принцип на автентичния, в който риярят и слугата му биха преживели съвсем различни приключения. Същото важи и за Жулиен Сорел или за Давид Коперфилд.

* Момент на изчезване, умирање (лат). — Б. пр.

И тъй, нашият интерес се е прехвърлил от интригата към героите, от делата към лицата. Това прехвърляне — и нека това бъде казано между другото — съвпада с онова, което във физиката и най-вече във философията е започнало преди около двадесетина години. От Кант до 1900 г. е преобладавала една подчертана тенденция да бъдат елиминирани от теорията субстанциите и да се заменят с функциите. В Елада, в Средновековието се е казвало *operari sequitur esse*, действията са следствие и производни от същността. През XIX в. като идеал се издига обратното: *esse sequitur operari*, съществото не е нищо друго освен сбор от неговите действия и функции.

Дали не се връщаме днес от действието към лицето, от функцията към субстанцията? Това би било симптоматично за възраждащия се класицизъм.

Но то заслужава по-обстоятелствен коментар и ни подканя да търсим ориентир в съпоставянето на френския класически театър и стария испански театър.

ДВА ТЕАТЪРА

Малко неща са толкова красноречиво показателни за разликата в съдбините на Испания и Франция, колкото структурната разлика между френския класически театър и стария наш театър. Забележете, че не наричам стария испански театър класически, защото, без ни най-малко да искам да намаля стойността му, трябва да му бъде отредена всякаква черта на класицизъм. Става дума преди всичко за народно изкуство и аз не мисля, че има в историята нещо народно, което поради това, че е народно, да е класическо. Френската трагедия е, напротив, изкуство за аристокрацията. И тъй, тя започва да се различава от нашия театър поради естеството на публиката, към която е адресирана. Нейното естетическо намерение е също така приблизително противоположно на това, което е вдъхновявало нашите народни драматурзи, говоря, разбира се, за двата стила в най-общите им черти, без да отричам, че и в единия, и в другия е имало изключения, на които се пада, както обикновено, задължението да потвърдят правилото.

Френската трагедия свежда действието до минимум. Не само в смисъла на трите единства (ще видим по-нататък полезността им за романа, „който трябва да се създаде“), но преди всичко защото разказаната история се свежда до най-малки размери. Нашият театър натрупва колкото може повече приключения и перипетии. Забелязва се, че авторът трябва да забавлява публика востанена в материално трудно осъществими, необичайни и опасни похождения. Френският трагик се стреми да поднесе върху канавата на една много позната „история“, която сама по себе си не е интересна, три или четири значителни момента. Избягва приключението или външните перипетии: случките му служат само за да постави някои интимни проблеми. Автор и публика се интересуват не толкова от страстите на героите и драматичните последствия от тях, колкото от анализа на тези страсти. В нашия театър не е често явление или поне не е важен елемент психологическата анатомия на чувствата и характерите. Тръгва се от тях, като те се вземат вкупом и външно и се използват като трамплин, за да може драмата или приключението да направи големия си и лек скок. Всичко друго би отегчило публиката от испанските театри, изпълнени с простодушни, повече пламенни, отколкото съзерцателни хора.

Психологическият анализ не е обаче крайната цел на френската трагедия. Той служи скоро като просто средство за постигане на нещо друго, което я свързва очевидно с гръцкия и римския театър. (Неизмеримо е влиянието на трагедиите на Сенека върху френската класическа драматургия.) На знатната публика се харесва образцовият и нормативен характер на трагичната случка. Тя изпълва театралните зали не за да сподели страданията на Федра или Аталия,⁷ а за да се вдъхнови от образцовото поведение на тези възвишени персонажи. В същност френският театър е едно етично съзерцание, а не жизнен изблик от страсти като нашия. Не представя никакво си, каквото и да е действие, не представя поредица от етично неутрални случки, а образцов начин на отреагиране, съвкупност от нормативни правила на поведение пред големите перипетии на съществуването. Персонажите са в действителност герои, избрани характери, примери на великодушие, *стандартни* същества. Затова този театър не можеше да си представи други

персонажи освен крале и велможи, хора, освободени от елементарните житейски нужди, чиято преливаща енергия е могла да се посвети на чисто морални конфликти. Дори и да не бихме познавали тогавашното френско общество, четенето на тези трагедии би ни накарало непременно да си представим една публика, загрижена да усвои възвишени форми на благоприличие и вдъхновена от желание да се самоусъвършенствува. Стилът е винаги отмерен и си служи с благородни средства: в него няма място за грубостта, която придава може би забавен колорит, нито за крайно опиянение. Страстта никога не губи мярка и действа със строга коректност на поведението, задържайки се в руслата на поетически, светски и дори граматически закони. Френското трагическо изкуство е изкуството да не се отпускат, а, напротив, да търсиш винаги за жеста и словото нормата, която най-добре ги направлява. Накратко казано, в него прозира стремеж към подбор, към съзнателно усъвършенстване, което е позволило на Франция, поколение след поколение, да шлифова живота и расата си.

Разпуснатостта, разюздаността е свойствена за народното във всичките му разновидности. Така например народните религии са се отдавали винаги на оргиастични ритуали, срещу които се е борило безспирно религиозното чувство на избраните умове. Браминът се бори против магията, конфуцианският мандарин против даоисткото суеверие, католическият събор против мистичните изблици. Би трябвало накратко да определим двете най-антагонистични жизнени позиции, които съществуват, казвайки, че за едната — благородната, възискателната, идеалът в живота е да не се губи мярката, да се избягва разпуснатостта, докато за другата — народната, да живееш значи да се отдаваш на нахлуващата емоция и да търсиш в страстта, обрета или алкохола опиянението и самозабравата.

Испанската публика е търсела нещо подобно в пламенните драми, които нашите поети са писали. А това потвърждава по най-неочаквани пътища хипотезата за „народния народ“, който по едно време помислих, че съм открил в цялата испанска история*. Не подбор и подход, а страст и разюзданост. Тази жажда на алкохолик за страстно преживяване не се отличава несъмнено с особена величавост. Няма сега да правя опит да сравнявам стойностите на нации и стилове, а искам само да опиша, и то бегло, два противоположни темперамента.

В нашия театър образите на мъже и жени са, общо взето, бегло описани. Не техните личности са най-интересното, а това, как се носят надлъж и напреч из света, повлечени от вихрушката на приключенията. Разчорлени дами, загубили се в планината, които само един ден по-рано са се появявали докарани и нагласени върху полутъмния фон на естрадата, а един ден по-късно, предreshени като мавърки, ще преминат през пристанището на Константинопол. Внезапна и сякаш магическа любов, която грабва пламени и незаконвени сърца! Това е привличало нашите предци. В една прелестна статия на Асорин⁶ се описва едно представление на открито в старо кастилско село. Има в него един момент (изложеният на опасност любовник използва крайно критичния миг, за да изрази на своята дама любовта си в стихове, блестящи и искрящи като факли, с прекрасна реторичност, изпълнена с барокови извивки, наситена с картини, през които преминава цялата фауна и флора — омази реторичност, която в изящните изкуства дава следренесансовите платна с ловни трофеи, плодове, знаменца и черепи на козел или овен), един момент, когато на петдесетгодишния лицензиат, присъстващ на сцената, му заблестяват черните очички сред жълтото лице и той започва с нервна ръка да пригладжа посивелите си бакенбарди. Тази забележка на Асорин ме е научила на повече неща за испанския театър, отколкото всички прочетени книги**. Този жанр е бил възпламеняващо страстите средство, т. е. най-противоположното на всякаква норма за съвършенство, каквато е искал да бъде френският театър. Не за да съзрцава някакъв образцов герой е посещавал добрият кастилец нашумялата комедия, а за да се остави да бъде грабнат, за да се опие в потока от приключения и перипетии на действащите лица. Върху сложната и многолика тъкан на съдържанието поетът е взел прекалено изкусните си словоизлияния, свръхукрасени с искрящи метафори, с език, изпълнен с дълбоки сенки и блестящи отражения, приличащи много на олтартите от същия век. Заедно с огъня на вливащите

* „Безгръбначна Испания“. — Б. а.

** Вж. есето на Америко Кастро, публикувано в началото на един том на Тирсо де Молина от прекрасната библиотека „Испански класици“, издания на „Ла Лектура“. — Б. а.

съдби публиката е намирала пожара на въображението, невероятния фойерверк на стиховете на Лопе и на Калдерон.

Възможностите за наслада, които нашият театър крие в себе си, имат същия онзи дионисиевски произход като мистичния унес на монаси и монахини от епохата, големи потребители на екзалтация. Никаква следа от съзерцателност, повтарям. За да съзерцаваме, са необходими хладен поглед и дистанция между нас и предмета. Първото нещо, което трябва да направи желещият да съзерцава един порой, е да се постарее да не бъде отнесен от него.

И тъй в двата театъра ние виждаме да действуват две противоположни художествени намерения: в кастилската драма съществено е събитийното, променливата съдба и същевременно лиричната украса на изкусно изваяното слово. Във френския театър най-важното е самият персонаж, неговите образцови и примерни достойнства. Затова Расин ни се вижда студен и монохромен. Бихме казали, че сме въведени в парк, където статуи разговарят и пресищат до досада нашето възхищение, като ни представят модел на държание. У Лопе де Вега, напротив, срещаме повече живопис, отколкото скулптура. Просторното платно, изпълнено ту с мрак, ту плувнало в ярка светлина, всичко цветно, дишащо е жестикулиращо: благородникът и плебеят, архиепископът и мореплавателят, кралицата и селянката, слязла от планината, хора неспокойни, разговорливи, бърбиви, буйни, хора, които лудешки сноват нагоре-надолу, без рангове и норми, като гъмжащи инфузории в капка вода. За да добиеш представа за блестящата маса на нашия театър, не е нужно да отвориш широко очи като човек, който следва линията на един профил, а по-скоро да ги притвориш с израз на живописец, с израза на Веласкес, гледащ менините, джуджетата и кралската двойка.

Аз мисля, че тази гледна точка ни позволява днес да виждаме под възможно най-благоприятен ъгъл нашия театър. Посветените в испанската литература — аз много малко я познавам — би трябвало да се опитат да я възприемат. Може би тя ще се окаже плодотворна и ще насочи анализа към действителните стойности на онази гигантска поетическа реколта.

Нямах друго желание, освен да противопоставя едно изкуство на личности на едно изкуство на авантюри. Защото предполагам, че високо стилният роман трябва днес да се върне, макар и по други пътища, от авантюрите към личностите и вместо да изобретява интриги, сами по себе си може би интересни — нещо практически невъзможно, — да измисля привлекателни персонажи.

ДОСТОЕВСКИ И ПРУСТ

Докато други големи романисти са в упадък, повлечени към залеза от загадъчния прибор на времената, Достоевски е зяел място на върха. Може би сегашният възторг пред неговото творчество е малко преувеличен; бих искал да запазя преценката си по този въпрос за по-подходящ час. Но така или иначе не подлежи на никакво съмнение, че Достоевски се е спасил от всеобщото коработрушение, претърпяно от романа на миналия век през изтеклите години на настоящия. Причините обаче, които обикновено изтъкват, за да се обясни тази победоносна жизненост, ми се струват погрешни. Интересът, който романите му пораждат, се приписва на техния материал: загадъчния драматизъм на действието, крайно патологичните характери на героите, екзотиката на тези славянски души, толкова различни с хаотичното си построяние от нашите, които са подредени, праволинейни и ясни. Не отричам, че това допринася за насладата, която Достоевски ни доставя, но то не ми изглежда достатъчно, за да обясни всичко. Нещо повече, тези елементи би трябвало да бъдат сметнати като отрицателни фактори, от естество по-скоро да ни отблъснат, отколкото да ни привлекат. Нека си спомни онзи, който е чел тези романи, че макар и носещ задоволство, прочитът им е оставил у него известно тягостно, обезпокояващо и някак смътно впечатление.

Материалът не спасява никога едно творение на изкуството и не златото, от което е излята статуята, определя стойността ѝ. Произведението на изкуството живее повече с формата си, отколкото с материала, от който е направено, и дължи основния чар, който излъчва, на структурата си, на строежа си. Това е специфично художественото в едно произведение и на него трябва да посвети вниманието си художествената и литературната критика. Всеки, който притежава

изтъчана естетическа чувствителност, ще почувствува като белег на еснафщина това, че пред една картина или едно поетическо произведение някой посочва като решаващ „предмета“. Очевидно е, че без предмет не може да има произведение на изкуството, както няма живот без химически процеси. Но както животът не се свежда до тях, а започва да е живот, когато към химическия закон прибави своята своеобразна сложност от нов тип, така и произведението на изкуството е такова благодарение на формалната структура, която налага на материала или на предмета.

Винаги ме е учудвало, че дори и хората от професията не са били склонни да признаят като истински съществено в изкуството формалното, което за тъпата изглажда абстрактно и недействително.

Гледната точка на автора или на критика не може да бъде еднаква с тази на неквалифицирания читател. Той се интересува единствено от последното въздействие и от цялостното впечатление, което творението поражда, и не си дава труд да анализира генезиса на удоволствието си.

Така може да се обясни, че много се е говорило за това, което се случва в романите на Достоевски, и почти нищо за тяхната форма. Необичайното в действието и в чувствата, които този невероятно голям писател описва, е спирало погледа на критика и не му е позволявало да проникне до най-дълбокото в книгата, което, както във всяко художествено произведение, изглежда винаги най-случайно и повърхностно: структурата на романа като такава. Поради това се получава любопитна оптическа измама. На Достоевски се приписва несъзнателният, поривист характер на героите му и се прави от самия романист допълнителен персонаж на романите му. Те изглеждат заченати в час на демоничен екстаз от някаква стихийна и анонимна сила, родственица на мълнията и посестрима на бурята.

Но всичко това е магия и фантазмагория. Будният ум намира удоволствие във всички тези космогонични картини, но не ги смята за сериозни и предпочита в последна сметка ясни мисли. Може да е вярно, че човекът Достоевски е бил нещастно, обладано от демона същество или, ако това не ви е достатъчно — пророк; но романистът Достоевски бе *un homme de lettres**, грижлив майстор на един прекрасен занаят, нищо повече. Много пъти съм се опитвал, без да съм успявал напълно, да убедя Пио Бароха, че Достоевски е преди всичко друго чудесен техник на романа, един от най-големите новатори на романия жанр.

Няма по-добър пример за това, което нарекох свойствена за този жанр разтегнатост. Книгите му обхващат почти винаги голям брой страници и въпреки всичко представеното действие е обикновено извънредно кратко. Понякога са му нужни два тома, за да опише едно действие, траяло три дни, ако не дори и само няколко часа. И при все това среща ли се по-голяма интензивност? Погрешно е да се мисли, че тази интензивност се постига чрез разказа на много случки. Напротив, малко и крайно подробни, т. е. докрай осяществени. Както и при толкова много други неща, тук също важи принципът *non multa, sed multum***. Плътноста се получава не чрез изграждане на приключение след приключение, а благодарение на издължаване на всяко едно от тях чрез изобилното присъствие на най-малките му съставки.

Съсредоточаването на действието във времето и в пространството, свойствено за техниката на Достоевски, ни кара да мислим за някакъв неподозиран смисъл, който придобиват достопочтените „единства“ на класическата трагедия. Тази норма, която е приканвала, без да се знае защо, към въздържаност и ограничение, се явява сега като плодотворен източник за създаване на вътрешна плътност, някакво атмосферно налягане във вътрешното пространство на романа.

Достоевски не се скупни и пълни страници и страници с безкрайни диалози на героите си. Благодарение на този изобилен словесен поток ние се насищаме с душите им, въображаемите лица придобиват постепенно явно телесно присъствие, каквото никаква дефиниция не може да им придаде.

Крайно интересно би било, ако можехме да излечим Достоевски в моменти на хитрия му подход към читателя. Който не се вглежда внимателно, мисли, че авторът дефинира всеки един от героите си. И наистина, почти винаги когато въвежда нов герой, той ни разказва накратко биографията му по такъв начин, че създава у нас впечатлението, че имаме вече несъмнено доста-

* Писател, литератор (фр.). — Б. пр.

** Не много по количество, но по значение (лат.). — Б. пр.

тъчна дефиниция за права и възможностите му. Но пристъпи ли към действие — т. е. започне ли да разговаря и да действа, — чувствуваме изведнъж, че сме тръгнали по погрешен път. Героят не се държи като лицето, което онази мнима дефиниция ни е обещавала. Първоначалният понятиен образ, който ни е даден за героя, е последван от втори, в който го виждаме наистина да живее, образ, който вече не е дефиниран от автора и който доста се различава от авторския. Тогава по пътя на някакъв неизбежен автоматизъм се заражда у читателя загрижеността, че героят ще му се изплъзне на кръстовището между тези противоположни данни, и без да иска, той се мобилизира, за да го проследи, стремейки се да изтълкува противоречивите белези, за да постигне една единна физиономия; с други думи, читателят започва сам да дефинира героя. А това е, което ни се случва в живота, в отношенията ни с хората. Случайността довежда хората пред нас, те проникват в кръга на нашия личен живот, без никой да ни ги е дефинирал. Във всеки миг ние имаме пред себе си трудната им действителност, а не простото понятие за тях. Неразкритата напълно тайна на ближния ни и тази относително негова неподатливост да се приспособи напълно към това, което мислим за него, му осигуряват самостоятелност по отношение на нас и ни карат да го чувствуваме като нещо реално, действително и надхвърлящо нашето въображение. В този ред на мисли стигаме до едно неочаквано откритие: че „реализмът“ — нека го наречем така, за да не усложняваме нещата — на Достоевски не се корени в разказаните от него неща и факти, а в начина, по който е принуден читателят да се отнася към тях. Достоевски е реалист не по отношение на материята, а по отношение на формата.

С тази своя хитрост да води за носа читателя си Достоевски стига до жестокост. Защото той не само избягва да ни разясни своите герои чрез предварителни дефиниции, но и променя поведението на героите от етап на етап, представяйки ни различни аспекти на едно и също лице, и така имаме чувството, че те постепенно се оформят и обособяват пред нашия поглед. Достоевски избягва стилизирането на характерите; той ги описва така, че техните грешки прозират, точно както се случва в действителния живот. Читателят се вижда принуден да изгради отново сред колебания и поправки с вечния страх, че може би е сбъркал, окончателния профил на тези променливи създания.

На този и други похвати Достоевски дължи несравнимото качество на произведенията си, които — едни по-добри, други по-лоши — не изглеждат никога фалшиви, конвенционални. Читателят не се спъва никога в театрални кулиси, а, напротив, се чувствава потопен в една съвършена почти действителност, винаги автентична и ефикасна. Защото романът изисква — за разлика от някои други поетични жанрове — да не бъде възприеман при четене като роман, да не се вижда завесата, нито дъските на сцената. Прочетен днес, Балзак ни събужда на всяка страница от нашия романов блян, защото се сблъскваме с изгражданото от него скеле. При все това най-важният структурен елемент, който Достоевски внася в романа, може трудно да се обясни и затова предпочитам да говоря за него по-нататък.

Трябва обаче да се отбележи още отсега, че този навик да не дефинира, а, напротив, да дезориентира; тази постоянна изменчивост на характерите, това съгъстяване по време и пространство и накрая тази разтегнатост или *tempo lento** не са изключителна особеност само на Достоевски. Всички романи, които днес могат още да бъдат четени, си приличат повече или по-малко по това, че прибавят до същия похват. Като пример от западната литература нека ни служи Стендал с всички негови по-значителни произведения. „Червено и черно“, който поради това, че е биографичен роман, описва няколко години от живота на един човек, е съставен по форма от три или четири картини, всяка от които е в своите граници като цял роман на руския майстор.

Последният голям роман — колосалното произведение на Пруст — подчертава още повече тази скрита структура, довеждайки я в известен смисъл до крайност.

У Пруст разтегнатостта, бавността стига до крайни предели и почти се превръща в една поредица от статични планове, без никакво движение, без развитие, без напрежение. Четенето му ни убеждава, че подходящата мярка за разтегнатост е надхвърлена. Действието е сведено почти до нула и последният остатък от драматичен интерес е изчезнал. По този начин романът се превръща в чисто неподвижно описание, а разлетният, въздушен характер без конкретно дей-

* Бавен темп (ит.). — Б. пр.

ствие, който е в същност свойствен за жанра, е изключително преувеличен. Забелязвам, че му липсва скелетът, твърдата и здрава опора, това, което са сплиците на чадъра. Обезкостено, тялото на романа се превръща в безформен облак, в аморфна плазма, в пулп без очертания. Затова именно споменах по-горе, че макар интригата или действието да играе минимална роля в модерния роман, в допустимия роман не трябва да се премахне напълно, като запази функцията, разбира се, чисто механична, на конца в перлената огърлица, на сплиците в чадъра, на рейките в палатката.

Моето мнение — което, преди да бъде отхвърлено от читателя, заслужава, повярвайте ми, известен размисъл — се състои в това: в романа т. нар. драматичен интерес е лишен от естетическа стойност, но е негова механична необходимост. Причината за тази необходимост се крие в общия закон на човешката душа, който заслужава поне кратко изложение.

ДЕЙСТВИЕ И СЪЗЕРЦАНИЕ

Преди повече от десет години в „Разсъждения за Дон Кихот“ определих като съществена мисия на модерния роман описанието на една атмосфера — за разлика от други епични форми: епоса, разказа, приключенския роман, мелодрамата и феялетона, които описват конкретно действие със строго установени линии и русло. В противовес на конкретното действие, което е възможно най-бързото придвижване към едно заключение, атмосферата означава нещо разлято и застояло. Действието ни повлича в драматичния си бяг; атмосферата в замяна на това ни приканва чисто и просто към съзерцание. В живописата пейзажът представлява атмосферна тема, където „нищо не става“, докато една историческа картина разказва един конкретен подвиг, една ясно установена случка. Не е случайност, че по повод на пейзажа е била открита техниката на *plein air**, т. е. на атмосфера.

Впоследствие съм имал поводи да затвърдя тази моя първоначална мисъл, защото вкусът на най-добрата публика и на най-прославените опити на новите автори налагаха с все по-голяма яснота тази съдба на романа като жанр с неясни очертания. Последното творчество с висок стил, а именно Прустовото, извежда проблема до неговата най-голяма очевидност; в него недраматичният характер на романа стига до краен предел на преувеличение. Пруст се отказва изцяло да спечели читателя чрез динамиката на едно действие и го поставя в чисто съзерцателна позиция. Този радикализъм е причина за трудностите, на които се натъква читателят в произведенията на Пруст, и за неговото неудовлетворение. В края на всяка страница бихме искали от автора малко драматичен интерес, макар и да признаваме, че не драматичният интерес, а това, което ни предлага той в толкова голямо изобилие, е най-прекрасното блюдо. Това, което авторът ни предлага, е един микроскопически анализ на човешките души. С мъничко драматизъм — защото, строго погледнато, ние бихме се задоволили със съвсем малко — произведението би станало съвършено.

Как да съчетаем всичко това? Защо се нуждаем, за да прочетем един роман, който ценим, от известен минимум действие, което не ценим? Аз смятам, че всеки човек, който се размисли малко по-сериозно върху съставките на удоволствието си при прочита на романи, ще се натъкне на подобна антиномия.

Това че едно нещо е необходимо за друго нещо, съвсем още не значи, че е само по себе си ценно. За да се разкрие едно престъпление, необходим е доносник, но не затова ценим доноса.

Насладата от изкуството е преживяване, което се разгръща в душата ни, когато видим една картина или когато прочетем една книга. За да може този процес да се извърши, нашият психологически механизъм трябва да работи добре и цялата поредица от механични изисквания е необходима съставна част на художественото произведение, но самата тя не притежава естетическа стойност или ще има такава стойност само косвено. И тъй аз бих казал, че драматичният интерес е психологическа необходимост за романа, нищо повече, но и нищо по-малко, нека бъдем наясно. Обикновено не се мисли така. Мисли се по правило, че въздействащата фабула е един от важните естетически фактори на едно произведение и следователно се иска по възможност най-голямо количество от нея. Аз, напротив, смятам, че тъй като действието е един чисто механичен елемент

* Рисуване на открито, сред природата (фр.). — Б. пр.

то е от естетическа гледна точка мъртво тегло и трябва следователно да се сведе до минимум. Но съм в същото време — и противно на Пруст — на мнение, че този минимум е крайно необходимо.

Въпросът надхвърля сферата на романа и дори изобщо на изкуството, за да придобие най-широките си размери във философията. Спомням си, че съм разглеждал тази тема многократно, и то доста обстойно, в университетските си лекции.

Става дума за антагонизма или за взаимоотношението между действие и съзерцание. Противопоставят се два човешки типа: единият се стреми към чистото съзерцание; другият предпочита да действа, да се намесва, да се востраства. Човек разбира същността на нещата само дотолкова, доколкото ги съзерцава. Интересът помрачава съзерцанието, принуждавайки ни да вземем страна, заслепява ни за едно и хвърля изобилна светлина върху друго. Науката заема, разбира се, тази съзерцателна позиция, решена да не прави нищо друго, освен да отразява цялостно многоликостта на космоса. Изкуството е също едно прехласване в съзерцанието.

По този начин съзерцанието и интересът се явяват като две противоположни форми на съзнанието, които по начало взаимно се изключват. Затова човекът на действието е обикновено много лош мислител или изобщо не е мислител, а идеалът на мъдрец, например на стоика, прави от него същество, откъснато от всички неща, бездейно, с душа като неподвижно езеро, в което се отразяват безучастно движещите се над него небеса.

Но това радикално противопоставяне е като всеки радикализъм утопия на геометрическия ум. Чистото съзерцание не съществува, не може да съществува. Ако застанем пред всемира, освободени от всякакъв конкретен интерес, нищо не ще успеем да видим. Защото броят на нещата, които грабват с еднакви права нашия поглед, е безкраен. Не би съществувало никакво основание да се загледаме в една точка по-дълго, отколкото в друга, и нашите очи биха сновали безразлични насам-натам, плъзгайки се без ред, без перспектива, по всемирния пейзаж, неспособни да се спрат на каквото и да било. Прекалено лесно се забравя простата азбучна истина, че за да видиш, трябва да погледнеш, а за да погледнеш, трябва да се втрениш, т. е. трябва да обърнеш внимание. Вниманието е предпочитание, което показваме субективно към едни неща в ущърб на други. Не може да се обърне внимание на едни неща, без да се пренебрегнат други. И така вниманието е сноп лъчи, които прожекторът на нашето предпочитание насочва към дадена зона предмети, оставяйки около нея зона на полусянка и липса на внимание.

Чистото съзерцание претендира, че е строго безпристрастие на нашата зеница, която се ограничава да отразява зрелището на действителността, без нашият субект да си позволи ни най-малка намеса, нито каквото и да е нейно деформиране. Но сега забелязваме, че зад нея като неизбежно предполагаемо функционира механизмът на вниманието, което направлява погледа, идващ от недрата на субекта, и дава на нещата една перспектива, моделировка и йерархия, произхождащи от индивидуалната му същност. Несе обръща внимание на това, което се вижда, а, напротив, добре се вижда само онова, на което се обръща внимание. Вниманието е психологическо а priori, което действа съобразно с действителни предпочитания, т. е. благодарение на интереса

Новата психология се е видяла принудена да обърне по парадоксален начин традиционния, ред на уметнените способности. Схоластикът, както и древният грък, е казвал *ignoti nulla curatio*, непознатото не се желае, не интересува. Истината се крие по-скоро в обратното: познаваме добре само онова, което сме пожелали по някакъв начин или за да говорим по-точно, онова, което предварително ни интересува. Особената парадоксалност, че е възможно да се интересуваш от това, което още не познаваш, се опитам да обясня в моя „Увод в една оценъчна теория“.

Без да засягаме сега тема от толкова висш ранг, достатъчно е всеки един да потърси в собственото си минало, какви са били обстоятелствата, при които най-много е опознал света, за да открие, че не са били онези, при които си е бил поставил преднамерено за цел да види и само да види. Не най-добре сме видели местността, която сме посетили като туристи. Стара истина е че туристът за нищо не е добре осведомен. Той се носи над градове и поля, без да прониква по-задълбочено в тях и без да ги принуждава да му разкрият особености си чар. А не е ли по начало туристът, отдал се изключително на съзерцание, човекът, който трябва да отнесе най-богата плячка сведения? На другия полюс се намира селянинът, който поддържа със земята чисто

користна връзка. Всеки, който е имал възможност да навлезе във вътрешността на една страна, е забелязал с изненада до каква степен селянинът не знае нищо за полето. Той знае за обкръжаващото го само това, което засяга строго утилитарния му интерес на земеделец.

Това показва, че оптималната на практика позиция, за да опознаеш — т. е. да погълнеш най-голямото количество и най-доброто качество обективни елементи, — се намира някъде по средата между чистото съзерцание е необходимият интерес. Нужно е някакъв жизнен интерес — но не прекалено строг и ограничен — да организира нашето съзерцание, да го обособи, ограничи и разчлени, давайки му перспектива на внимание. По отношение на полето може да се твърди, че *ceteris paribus** — ловецът, ловецът-любител — обикновено най-добре познава местността, установява най-плодоносен контакт с най-много страни и аспекти на многоликия ландшафт. Така също най-добре виждаме онези градове, където сме живели като влюбени. Любовта е съсредоточавала нашите духовни сили върху прелестния си обект, обогатявайки ни с абсорбционна свръхчувствителност, която се е изливала върху обкръжаващата среда, без да е необходимо да прави от нея преднамерен център на нашия интерес.

Картините, които са ни направили най-голямо впечатление, не са видени в музеите, където отиваме, за „да видим картини“, а може би най-ни привлича онова скромно платно, съзряно в полумрака на някое помещение, в което животът ни е въвел със съвсем друга цел. В концертната зала се проваля онази музика, която, крачейки, потънали в дълбоки размисли по улицата, ние чуваме да свири слепец, изпълващ душата ни с тъга.

Очевидно е, че по съдба човек не е в основата си съзерцателен. Затова погрешно е да се твърди, че най-благоприятна изходна точка за съзерцание е да започнеш да съзерцаваш, т. е. да правиш от съзерцанието начално действие. Напротив, изглежда, че поверявайки на съзерцанието второстепенна функция и изграждайки в душата динамиката на един интерес, ние придобиваме най-голяма абсорбираща и възприемателна сила.

Ако не беша така, първият човек, изправен пред всемира, би го пронизал изцяло с погледа си, би го виждал целия. Но развитието по-скоро показва, че човечеството е започнало да вижда вселената къс по къс, кръг след кръг, сякаш всяка една от неговите жизнени ситуации, всеки един от неговите стремежи, нужди и интереси му е послужил за перцептивен орган, с който е могъл да обхване малка обкръжаваша го зона.

От горното произлиза, че това, което изглежда пречка за чистото съзерцание — известни интереси, чувства, нужди, чувствени предпочитания — е точно неизбежният инструмент на съзерцанието. От всяка човешка съдба, която не е чудовищно изтерзана, може да се направи прекрасен апарат за съзерцание — една обсерватория, — и то такъв, че никой друг, дори и тези, които привидно са по-удобни, не може да го замени. Така и най-скромният и изпълнен със страдания живот е способен да получи теоретично утвърждение, мисия на непрехвърляема мъдрост, макар и само малко видове на съществуване да имат оптимални условия за най-добро познание.

Но нека оставим тези погледи към далечното и се спрем единствено на констатацията, че съзерцанието е възможно само чрез един минимум от действие. Тъй като в романа пейзажът и фауната, които ни се предлагат, са възбуждаеми, авторът трябва да създаде у нас някакъв възбуждаем интерес, едно минимално напрежение, което да послужи като динамична и перспективна подпора на способността ни да виждаме. Колкото повече психологическа прозорливост се е развивала у читателя, толкова повече е намалявала жаждата му за драматизъм. Този факт е добре дошъл, защото романистът се натъква днес на невъзможността да изобретява големи обикновени фабули за произведенното си. Това по мое мнение не би трябвало да го тревожи. Достатъчни са му малко напрежение и малко движение. Но без тази малка доза е невъзможно. Пруст доказва, че движението е необходимо, написвайки един паралитичен роман.

РОМАНЪТ КАТО „ПРОВИНЦИАЛЕН ЖИВОТ“

Трябва следователно да се преобърнат термините: действието или интригата не е субстанция на романа, а е, напротив, външната му структура, само негова механична опора. Същността на романното — нека не се забравя, че говоря само за модерния роман — не се корени в то-

* Като другите условия са равни (лат.). — Б. пр.

ва, което се случва, а точно в това, което не е „нещо да става“, в това, че героите са просто живи, че са такива или иначе при дадени условия и изобщо, преди всичко в тях като цялост и атмосфера. Едно косвено доказателство за това може да се намери във факта, че в най-добрите романи обикновено не си спомняме за случките, за перипетията, през които са минали героите им, а само за тях. Да ни се цитира заглавието на някоя книга е равностойно да ни се спомене името на град, където сме живели известно време; веднага си спомняме някакъв климат, някакъв свойствен за града мирис, някакъв общ тонус на жителите му и характерен ритъм на съществуване. Едва после, ако изобщо това стане, ни идва наум дадена сцена.

Погрешно е следователно романистът да полага големи усилия, за да намери едно „действие“. Добро е кое да е действие. За мене е било винаги класически пример за независимостта на естетическото удоволствие, което се извлича при прочита на един роман от неговата фабула, едно произведение, което Стендал е оставил едва преполовено и което е било издавано под различни заглавия: „Люсиен Льовен“, „Зеленият ловец“ и пр. Написаният фрагмент обхваща голям брой страници. Въпреки това в него не се случва нищо. Млад офицер пристига в главния град на един департамент и се влюбва в една дама, която принадлежи към местното дворянство. Свидетели сме единствено на най-големи подробности около зараждането на едно прелестно чувство у двама млади. На нищо повече. Когато фабулата е на път да се заплете, фрагментът свършва, но ние оставаме с впечатлението, че бихме могли да продължим да четем безкраен брой страници, в които да ни се говори за онзи кът на Франция, за онази дама с убеждения на легитимистка, за онзи млад военен с червен мундир.

А за какво е нужно повече от това? И най-вече бъдете така добри да се поразмислите какво би могло да бъде „другото“, което не е това, онези „интересни неща“, онези прекрасни перипетии. . . В областта на романа това не съществува (не говорим сега за изпълнения със сензации роман или за научно-приключенския разказ по модела на По, Уелс и пр.). Животът е чисто и просто делничен. Романът излъчва специфичния си чар не отвъд живота, в необикновеното, а отсам живота, в простото чудо на делника без легенда*. Не може да се иска от нас да увеличим интереса си в смисъла на романа чрез едно разширение на нашия делничен хоризонт, като ни се предоставят необичайни приключения. *Трябва да се действа по обратен път, като се стесни още повече хоризонтът на читателя. Ще се обясня.*

Ако под думата хоризонт разбираме кръга от същества и събития, които съставляват света на всеки човек, бихме могли да сбъркаме, като си въобразим, че има някои толкова широки, толкова различни, толкова разнородни хоризонти, които са наистина интересни, докато други са толкова тесни и монотонни, че не заслужават нашия интерес. Това е илюзия. Дребната чиновничка предполага, че светът на херцогинята е по-драматичен от нейния; но в действителност може да се случи херцогинята да счука в блестящия си свят, така както и романтичната чиновничка в бедното си мрачно кътче. Да си херцогиня е форма на делничното, както която и да е друга форма на делничния живот.

И така истината е точно противоположна на това предположение. Няма хоризонт, който да е по начало, по особеното си съдържание, специално интересен, а всеки хоризонт, какъвто и да е той, широк или тесен, светъл или мрачен, разнообразен или еднакъв, може да предизвика нашия интерес. Достатъчно е за тази цел да се приспособим жизнено към него. Жизнеността толкова великодушна, че намира дори и в най-голата пустиня поводи да се възпламени и затрепти. Живеейки в големия град, не разбираме как може човек да диша в едно затънтено селце. Но ако случайността ни изпрати в него, след известно време ще се изненадаме от вострагването ни в дребните местни интриги. Случва се това, което изживяват новопристигналите мъже във Фер-

* Естетическото утвърждение на делничното и решителното откъсване от всякакви чудеса е най-същественият белег на жанра „роман“ в смисъла на тази дума, който важи за това есе. Читателят не трябва да се остави да бъде заблуден от случайните неточности на езика, който употребява една и съща дума, за да назове рицарския роман и неговата противоположност — „Дон Кихот“. Строго погледнато, достатъчно би било, за да намерим основите на романа в най-новия смисъл на тази дума, да се поразмислим върху това, как може да се създаде едно епическо произведение, като се изключи всичко необикновено и чудотворно.

няндо По при първия им контакт с местните жени. В началото изпитва отвращение към тях, но не минава много време, погнусата е преодоляна и туземките им се виждат истински богини.

Това е според мен от най-голямо значение за романа. Тактиката на автора трябва да се състои в откъсване на читателя от неговия действителен хоризонт и в затварянето му в един малък херметичен и въображаем хоризонт, който представлява вътрешната атмосфера на романа. С една дума, той трябва да го „всели“, трябва да успее да събуди у него интерес към онези хора, които му представя, хора, които, колкото и да са прекрасни, не биха могли да съперничат със съществата от плът и кръв, обграждащи читателя и ангажиращи постоянно интереса му. Да направи временно от всеки читател един „провинциалист“, това е според мен голямата тайна на романиста. Затова казах преди, че вместо да търси да разшири хоризонта — кой хоризонт или свят в романа може да бъде по-широк и по-богат от най-скромния сред действителните?, — трябва да се стреми да го стесни, да го ограничи. Така и само така ще събуди интерес към това, което се случва в романа.

Никой хоризонт, повтарям, не е интересен поради съдържанието си. Всеки е интересен поради формата си, поради формата си като хоризонт, т. е. като цялостен космос или свят. Микрокосмосът и макрокосмосът са и единият, и другият космос; различават се само по дължината на радиуса; но за този, който живее вътре, във всеки един от тях, радиусът има същата абсолютна дължина. Нека си припомним хипотезата на Поанкаре,⁹ която е послужила за стимул на Айнщайн: „Ако нашият свят се свие или се смали, би ни се сторило, че всичко в него е запазило същите измерения.“

Взаимната зависимост между хоризонт и интерес — всеки хоризонт си има с в о й интерес — е жизненият закон, който прави възможен в естетическо отношение романа.

От него се извличат някои норми за жанра.

ХЕРМЕТИЗЪМ

Нека се подложим на наблюдение в момента, когато завършваме четенето на голям роман. Струва ни се, че изплуваме от друго съществуване, че сме избягали от един свят, който не е в никаква връзка с нашия истински свят. Тази липса на връзка е очевидна, тъй като не можем да доловим прехода от единия в другия. Преди миг сме се намирали в Парма с граф Моска и херцогиня Сансеверина, с Клелия и Фабрицио; живели сме с тях, участвували сме в техните тревоги, потопени в тяхната атмосфера, време и пространство. И изведнъж, без преход, ето ни в нашето жилище, в нашия град и в днешния ден; в нашето съзнание бавно започват да се събуждат обичайните ни грижи. Има миг на нерешителност, на колебание. Може би внезапният досег с крило на долетял спомен ще ни пренесе отново във вселената на романа и с цената на големи усилия, сякаш порим с ръце в някакъв течен елемент, мъчим се да стигнем до брега на собственото ни съществуване. Ако някой ни види, ще забележи у нас онова разширение на клепачите, което е свойствено за удавниците.

Аз наричам роман онова литературно творение, което въздейства по този начин. Такова е магическото, гигантското, единственото по рода си велико обаяние на това висше модерно изкуство. Романът, който не успее да го постигне, ще бъде лош роман, ако ще и да притежава други достоинства. Възвишено, благотворно обаяние, което множи нашето съществуване, което ни освобождава и прави многолики, което ни обогатява с щедри превъплъщения!

Но за да въздейства по този начин, авторът трябва първо да съумее да ни въвлече в затворената среда на своя роман и после да пресече пътя на всякакво наше отстъпление, да ни държи напълно изолирани от действителното пространство, което сме напуснали. Първото е лесно — каквото и да е внушение, че ни тласне към входа, който романистът отваря пред нас. Второто е по-трудно. Авторът трябва да създаде херметично затворено пространство без процеп и пролука, през които, веднъж навлезли в романа, да можем да съзрем хоризонта на действителността. Не е мъчно да схванем причините за това. Ако ни се даде възможност да сравним вътрешния свят на книгата с външния действителен свят и ако бъдем подканени да „изживеем“ размерите, измеренията, проблемите и увлеченията, които ни се предлагат в романа, те ще загубят толкова много от пропорциите и от плътността си, че целият им престиж ще рухне. Все едно да гледаш

в една градина платно, което представлява една градина. Нарисуваната градина се раззеленява и разцъфтява само в затворената стая, закачена на някаква безлична стена, където представлява прозорец към въображаем летен ден.

В този смисъл бих се осмелил да кажа, че романист е само онзи, който притежава дарбата да забравя и да ни накара и нас да забравим действителността, която оставя извън романа си. Авторът може да е колкото си иска „реалист“, т. е. неговият романов микрокосмос може да е изграден с реални материали, но когато сме вътре в него, не трябва да изпитваме носталгия по нищо от реалността, която е останала навън.

Поради тази причина е мъртвороден всеки роман, който носи бремето на трансцендентални замисли, били те политически, идеологически, символични или сатирични. Защото те са от такова естество, че не могат да бъдат разгърнати като фикции, а функционират само в съотношение с действителния хоризонт на всеки индивид. Да бъдат те поощрени е все едно да бъдат изтикани от виртуалния вътрешен свят на романа и да бъдем принудени да поддържаме жива и будна нашата връзка с абсолютния свят, от който зависи нашето действително съществуване. Как мога да се интересувам от въображаеми съдби и герои, щом като авторът ме принуждава да се сблъскам със суровия проблем на собствената ми политическа или метафизическа съдба! Романистът, напротив, трябва да се опита да ни направи безчувствени към действителността, затваряйки читателя в хипнозата на едно възможно съществуване.

В това аз виждам толкова често изтъкваната причина за огромната трудност — може би невъзможност — да се напише т. нар. „исторически роман“. Претенцията измисленият космос да притежава същевременно и историческа автентичност подхранва в този роман постоянна колизия между два хоризонта. А понеже всеки хоризонт изисква различно приспособяване на нашия зрителен апарат, трябва да сменяме постоянно позицията си; не се позволява на читателя да замечта спокойно при четене на романа, нито пък да се замисли сериозно за историята. На всяка страница се колебае, не знаейки дали да проектира факта и фигурата върху въображаемия хоризонт или върху историческия, с което се стига до пълна фалшивост и условност. Опитът да се постигне взаимно проникване на двата свята води само до взаимното отричане; авторът — така ми се струва — фалшифицира историята, приближавайки я прекалено много до читателя, и обезсилва романа, отдалечавайки го прекомерно към абстрактността на историческата истина.

Херметизмът не е нищо друго освен специална форма, под която се явява в романа общият императив на изкуството — липсата на трансцендентност. Това дразни всички объркани глави и всички размътени духове. Но какво може да направим, щом като е неумолим закон всяко нещо да бъде това, което е и нищо друго! Има хора, които искат да бъдат всичко. Недоволни от това, че са хора на изкуството, искат да бъдат политици, да командуват и ръководят множества или искат да бъдат пророци, разпоредители на божествеността и да властвуват над съзнанията! Не би било непозволено те да имат такива свръхголеми претенции за своите особи; но подобна амбиция ги подтиква да искат и нещата да имат също така многолика съдба. Но изглежда, че именно това е невъзможно. Изкуствата си отъмняват на всеки, който иска да бъде в пределите на тяхната сфера повече от човек на изкуството и не допускат неговото творчество да стига до равнището на художественото. От друга страна, политическата дейност на човека на изкуството не надхвърля никога една наивна осакатена изява.

Една чисто естетическа необходимост налага на романа херметизма, отрежда му да бъде един свят, затворен за всякаква действена реалност. И това условие поражда между много други последствия и това да не може да предяви направо искането да бъде философия, политически памфлет, социологическа студия или морална проповед. Не може да бъде нищо друго освен роман, неговият вътрешен свят не може от само себе си да прелее в нещото, както сънят би престанал да бъде сън в момента, когато, тръгвайки от него, бихме протегнали ръце към пределите на будното съзнание, за да грабнем един реален предмет и да го въведем в магическата сфера на това, което сънуваме. Нашата ръка на сънуващи е призрак, на който липсва дори силата да повдигне едно листенце от роза. Това са два свята, които толкова се самоизключват, че най-малкият допир между единия и другия унищожава един от двата. Като деца никога не сме успявали да вкараме пръст в многоцветния вътрешен свят на

едни сапунен мехур. Нежният плаващ космос изчезваше с внезапен взрив, оставяйки на пода една сълза от пяна.

Това няма нищо общо с факта, че един роман, след като е бил изживян в състояние на прекрасен сомнамбулизъм, събужда като вторично явление у нас всякакъв вид жизнени отклици. Символизъмът на „Дон Кихот“ не се корени в неговия вътрешен свят, а е изграден от нас, откън, когато размишляваме върху нашия прочит на романа. Религиозните и политическите идеи на Достоевски не притежават в неговия роман действена сила; там те са валидни като фикции и са от същия порядък като лицата на героите и техните вихрени страсти.

Романистите, погледни вратата на флорентинския Баптистрей, сътворена от Лоренцо Гиберти!¹⁰ Там в цяла поредица от малки квадрати е пресъздадено почти цялото Мироздание: мъже, жени, животни, плодове, сгради. Скулпторът не е пожелал нищо друго, освен да изживее удоволствието да извая един след друг всички тези форми; сякаш още се чувствава трепетната наслада, с която ръката очертава извивката на главата на овена, определен от Авраам за жертвоприношението и кръглата форма на ябълката и ракурсовата перспектива на сградата. По същия начин ще бъде романист само ози, който почувствува над всички останали свои възделения прелестната лудост да опише, да измисли мъже и жени, разговори и страсти, който се отдава цял-целеничък в градежа на вдлъбнатото тяло, каквото е романът, и без никаква носталгия за реалния живот, който е оставил навън, се затваря в неговата кухня, червей на магически пашкул, и изпитва наслада да изгражда вътрешността на свода, за да не може през никаква пора да проникнат въздухът и светлината на реалността.

Или, казано с други, по-прости думи: романист е човекът, който, докато пише, се интересува повече от своя въображаем свят, отколкото от всеки друг свят. Ако не беше така, ако него не би го интересувал той, как би успял да го направи интересен за нас? Божествен сомнамбул, романистът трябва да ни зарази с плодоносния си сомнамбулизъм.

РОМАНЪТ, ПЛЪТЕН ЖАНР

Това, което нарекох херметичен характер на романа, става ясно, ако сравним романа с лиричния жанр. Радваме се на лиричното чудо, когато го виждаме да изплува върху фона на действителността, както изкуственият водоскок сред околния пейзаж. Лириката се ражда, за да бъде видяна откън, както статуята, както храмът на Елада. Не влиза в колизия с нашата действителност, или, по-точно казано, особеността й чар се състои в това, че се появява като нейна противоположност и с олимпийска непринуденост разгръща в нея голотата на своята нереалност. В замяна на това романът е предназначен да бъде видян отвътре, както става и с истинския свят, в който по неумолима метафизическа повеля всеки индивид във всеки миг на живота си е център на своя свят. За да можем да се насладим на един роман, трябва да се чувствуваме обкръжени отвсякъде от романи и не трябва да смятаме четения роман като предмет, който изпъква, повече или по-малко, сред останалите. Поради това именно, че е в пълния смисъл на думата „реалистичен“ жанр, той е несъвместим с външната действителност. За да създаде своята вътрешна действителност, трябва да развенчае и унищожи околната.

От това изискване произтичат всички правила на жанра, които набеleyах: всички се съдържат в херметизма. Така например повелата за аутопсия се обуславя неизбежно от необходимостта романистът да покрива реалния свят със своя измислен свят. За да престанем да виждаме един предмет, за да го покроем, трябва да виждаме друг предмет — покриващия. Призракът се отличава по това, че не хвърля сянка и не крие зад себе си къс от вселената. Тези два белега откриват за задгробните същества преходната Дантева действителност. Вместо да дефинира герои и страсти, авторът трябва да ги призове, за да може тяхното присъствие да ни попречи да възприемаме нашата околна среда.

Аз не виждам как може това да се постигне по друг начин освен чрез голямо натрупване на подробности. Най-ефикасно средство да се изолира читателят е да бъде той плътно обграден от добре измислени детайли. Не е ли в същност нашият живот един гигантски синтез от нищожности? Този, който се съмнява дали спи или не спи, не прибягва, за да се увери, че е буден, до някакво героично изпитание, а само до едно просто ошипване. В романа е важно да се сънува именно това ошипване.

Тъй като винаги се случва преувеличението да ни напомня за някаква непозната мярка творчеството на Пруст, което надхвърля границите на многословие и на излишеството, ни дава възможност да констатираме, че всички големи романи са били по същество богати на подробности, макар и с друга мярка. Книгите на Сервантес, Стендал, Дикенс, Достоевски спадат към плътния жанр. Всичко в тях изглежда богат плод на щедра интуиция. В тях намираме повече данни от тези, които можем да започнем, и все пак оставаме с впечатлението, че извън споменатите има много други в потенциално състояние. Най-големите романи са коралови острови, образувани от милиони най-дребни животинчета, чиято привидна слабост устоява на пристъпите на океанските вълни.

Това задължава романиста да се заеме само с теми, за които притежава богата интуиция. Нужно е да твори *ex abundantia**. Там, където усети, че има под краката си дъно и че плува на плитко няма никога да сполучи.

Нещата трябва да се приемат такива, каквито са. Романът не е лек, гъвкав и крилат жанр. Би трябвало да се възприема като ориентир фактът, че всички големи романи, които и днес обичаме, са от друга гледна точка книги, които някак натежават. Поетът може да тръгне с лира под мишца, но романистът трябва да повлече след себе си огромен багаж като пътуващите циркове и мигриращите народи. Той носи на гърба си целия реквизит на един свят.

УПАДЪК И СЪВЪРШЕНСТВО

Условията, които досега споменах, чертаят само границата, където започва романът, и определят, така да се каже, равнището на морето на неговия континент. Върху тях се издигат други условия, които придават на творбата по-голяма или по-малка висота.

Подробностите, които образуват тъканта на романното тяло, могат да бъдат от най-различно естество. Могат да бъдат шаблонни, тривиални забележки като тези, с които обикновено си служи в живота типичният буржоа. Или пък констатации от по-скрит характер, на които човек се натъква, щом се потопи в бездната на живота, за да стигне до дълбоки пластове. Качеството на детайла решава от какъв ранг е книгата. Големият романист ще пренебрегне винаги предния план на героите си и прониквайки във всеки един от тях, ще изплува, стиснал в юмрука си бисери, изтръгнати от бездната. Но поради същите тези съображения посредственият читател няма да го разбере.

В началото на еволюцията на жанра по-малко са се разграничавали добрите от лошите романи. Тъй като нищо не е било още казано, и едните, и другите е трябвало да започнат да казват ясното и първичното. Днес в съдбовния час на неговия упадък добрите и лошите романи се отличават много повече едни от други. И така, съществува прекрасна, макар и много трудна възможност, да се създаде съвършено произведение. Защото би било грешка, каквато само лековат ум може да направи, да се смята, че епохата на упадък е във всяко отношение неблагоприятна. По-скоро се е случвало произведенията на най-голяма висота да са били творения на упадъка, когато натрупаният при възхода опит е изтънчил до максимум творческите сили. Упадъкът на един жанр, също като упадъка на една раса, засяга само една средна категория произведения и хора.

Това е едно от съображенията, които ме карат да мисля под влияние на доста дълбокия си песимизъм по въпроса за непосредственото бъдеще на изкуствата, както и на всемирната политика — не на науките и на философията, — че романът е една от малкото орни земи, които могат да дадат отлични реколти, може би по-добри от тези на всички предишни години. Като коректна жанрова продукция, като подлежаща на експлоатация мина трябва да се предполага, че романът е престанал да съществува. Горните жилки, достъпни за всяко прилежно усилие, са се изчерпали. Но остават скритите жилки, изпълнените с рискове изследвания в дълбочина, където може би са се притаили най-добрите кристали. Но това е начинание за съвсем редки избрани умове.

* Изхождайки от изобилието (лат.). — Б. пр.

Крайното съвършенство, което е почти винаги едно съвършенство на последния час, все още липсва на романа. Формата му, структурата му и неговият материал не са получили още крайното си избистряне. Що се отнася до материала, намирам, че не е маловажен следният повод за оптимизъм.

Материята на романа е в същност имажинерна психология.

Тази психология напредва в крак с другите си две сестри: научната психология и психологическата интуиция, с която си служим в живота. Нека кажа, че през последните петдесет години може би нищо не е напреднало толкова в Европа, колкото познанието за душите. За пръв път се появява една психологическа наука, разбира се, само в зачатък, но макар и такава, тя все пак е била непозната в предишни времена. И заедно с нея една изтънчена способност да се почувствува близкият и да се анализира събитията ни вътрешен свят. На това обогатяване на съвременния дух с психологическа мъдрост било по пътя на науката, било съвсем спонтанно, трябва до голяма степен да се припише настоящата криза на романа. Автори, които вчера още са изглеждали прекрасни, днес изглеждат наивни, защото читателят е по начало по-голям психолог от автора. (Кой знае дали политическото безредие в Европа, според мен много по-дълбоко и сериозно, отколкото изглежда, не се дължи на същата причина? Кой знае дали държавите от модерен тип не са единствено възможни в епохи на голяма психологическа тъпота у гражданите?)

Друго сродно явление е неудовлетвореността, която чувстваме, като четем класическите истории. Психологията, с която си служат, ни изглежда недостатъчна, мъглява, в разрез с нашите очевидно по-високи претенции*.

Как е възможно този психологически прогрес да не бъде използван в областта на романа и в историята? Човечеството е задоволявало винаги желанията си, когато те са били ясни и конкретни. Може да се предскаже, без да се посма прекалено голям риск, че като изключим философията, най-силните интелектуални емоции, които бъдещето ни готви, ще дойдат от историята и романа.

ИМАГИНЕРНА ПСИХОЛОГИЯ

Тези бележки за романа вземат толкова заплашителни размери, че се налага да им се сложи насилствен край. Всяка крачка в повече би била фатална. Защото дотук в тях е бил спазен един много общ ред, като се е избягвала всякаква казуистика. А се случва така, че в естетиката, както в морала, генералните принципи изпълняват единствено ролята на координатна мрежа, приготвена с оглед на казуистиката, с оглед на най-конкретния анализ. Там, където този анализ започва, започва и най-изкушаващото във въпроса, но в същото време се стъпва в безгранично пространство. И така уместно е да използвам последния миг на благоразумие и да спра.

Бих искал въпреки всичко да прибавя към всички направени от мен внушения една последна забележка.

Казах, че материалът на романа е преди всичко имажинерна психология. Не е лесно да обясня изчерпателно, с малко думи, какво означава това. Обикновено се смята, че психологическото е подчинено изключително на фактически закони, подобни на тези от областта на експерименталната физика, и че следователно само трябва да се наблюдават и копират действителните процеси в наличните души. Следователно не би трябвало да измисляме един психически свят, да изобретяваме духове така, както се измислят и изобретяват геометрични тела. И въпреки това удоволствието да се четат романи се предопределя от точно обратното.

Когато развива пред нас един психологически процес, романистът не изисква да го приемем като поредица факти — кой ще ни гарантира действителността им? — но се доверява на една наша интуитивна сила, много сходна на тази, която прави възможна математиката. И нека не се казва, че описаният процес ни изглежда добър, когато съвпада със случаи, които сме наблюдавали в своя живот. Странно би било романистът да се придържа към опита, който този или онзи

* По този въпрос от областта на историята вижте неотдавна издадената моя книга „Атлантидите“. — Б. а.

читател случайно е натрупал. Споменах по-горе, че странността на героите прави особено привлекателно творчеството на Достоевски. Мъчно може да се допусне, че някой читател от Севиля познава хора с толкова хаотична и бурна душа като Карамазови. И въпреки това достатъчно е той да е малко чувствителен, за да разбере, че психическият механизъм на тези души е толкова убедителен, толкова очевиден, колкото и заключенията на едно геометрично доказателство, в което се говори за стохиядогълници, каквито никой не е виждал.

В психологията и в математиката съществува наистина една априорна очевидност и тя позволява да се изграждат в тези две области имажинерни построения. Невъзможно е да се строи там, където само фактите са подчинени на закони, а няма закони за въображението. Би било чиста и безгранична прищявка, където нищо не би имало основание.

Не се ли знае това, се стига до простодушното предположение, че психологията в романа и психологията в действителността е една и съща и че следователно авторът няма какво друго да прави, освен да копира действителността. Тази грубовата мисъл се нарича обикновено реализъм. Нямам сега никакво намерение да оспорвам това объркано понятие, което винаги съм се стремил да поставям в кавички, за да го правя съмнително. Но никой не ще се усъмни в неговата несъстоятелност, ако си даде сметка, че то не може да намери приложение за самите произведения, от които се смята извлечено. Героите на тези произведения почти винаги се различават толкова много от онези, които срещаме в нашето обкръжение, че макар и да са съществували в действителност, не ще могат да минат за такива в очите на читателите. Душите на романа няма защо да са като действителните; достатъчно е те да бъдат възможни. И тази психология на възможни души, която нарекох имажинерна, е единствената, която е от значение за този литературен жанр. Постарае ли се романът да даде и психологическо тълкуване на действителни социални типове и кръгове, това ще бъде допълнителна привлекателна черта на произведението, но не негов съществен елемент. (В това есе ще отмина, няма да се опитам да докажа, че романът е литературен жанр, който може да съдържа най-голям брой чужди на изкуството елементи. В романа се побира почти всичко: наука, религия, реторика, социология, естетическа критика при условие, че всичко бъде в края на краищата обезсилено и запазено само в рамките на романа, без крайна действена валидност. С други думи: в един роман може да има колкото щете социология, но самият роман не може да бъде социологически. Дозата чужди елементи, която може да понесе една книга, зависи в края на краищата от умението на автора да ги разтвори в атмосферата на романа като такъв. Въпросът, както се вижда, е вече от областта на казуистиката и аз го отхвърлям от себе си с ужас.)

Възможността да изгради духовна фауна е може би най-силната пружина, която може да задвижи бъдещия роман. Всичко води към това. Самият интерес към външния механизъм на интригата се свежда днес по силата на обстоятелствата до минимум. А това е добре дошло за задачата да се издигне центърът на тежестта на романа до сферата на по-висш интерес, който може да бъде създаден от вътрешната механика на героите. Не в измислянето на „действие“, а в изобретяването на интересни души виждам аз най-светлото бъдеще на жанра роман.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Това са мислите върху романа, които един намек на Бароха ме насърчи да изкажа. Повтарям, с тях не претендирам да поуча онези, които знаят за тези неща много повече от мен. Възможно е всичко, което казах, да е чиста заблуда. Но това няма значение, ако е послужило, за да бъдат подтикнати някои млади писатели, сериозно загрижени за изкуството си, да изследват трудно достъпните и скрити възможности, с които още разполага старата съдба на романа.

Съмнявам се обаче дали ще намерят следата на толкова потайни и дълбоки жилки, ако преди да се заловят да пишат роман, не чувствуват, и то в течение на доста дълго време, страх. Нищо не може да се очаква от човек, който не е схванал сериозната опасност, която тегне днес върху този жанр.

Превел от испански: Тодор П. Нейков

¹ Пио Бароха (1872—1956), испански романист, виден представител на „поколение-то '98“.

² Бенедето Кроче (1866—1952), италиански буржоазен философ идеалист, историк, литературен критик и политически деец. Най-значителен представител на италианското неохегелианство. Идеолог на буржоазния либерализъм.

³ Емилия Пардо Басан (1851—1921), испанска романистка. Нейното реалистично творчество е упражнило голямо влияние в испанската литература.

⁴ Вилхелм Вунт (1832—1920), немски философ идеалист, неврофизиолог, психолог и фолклорист. Развива експерименталната психология.

⁵ Конрад Фидлер (1841—1895), немски теоретик на изкуствата, признавал автономния характер на изкуството, създател на нова концепция за историята на изкуствата с голямо влияние около 1900 г.

⁶ Новалис (псевд. на Фридрих Леополд фон Харденберг) (1772—1801), немски поет романтик.

⁷ „Федра“ или „Аталия“ — две от най-известните драми на Жан Расин. Първата е написана в 1677, а втората в 1691 г.

⁸ Асорин (псевд. на Хосе Мартинес Руис) (1873—1967), испански писател-есеист, виден представител на „поколение-то '98“.

⁹ Анри Поанкаре (1854—1912), френски математик, физик, философ. Поставя едновременно с Айнщайн основите на теорията на относителността.

¹⁰ Лоренцо Гиберти (1378—1455), италиански скулптор, златар и изкуствовед. Един от авторите на флорентинския Баптистерий.