

ХУДОЖЕСТВЕННО СВОЕОБРАЗИЕ НА КЪСНИЯ ЛЕВ ТОЛСТОЙ

Ангел Анчев

Литературата за Лев Толстой показва, че всяка епоха е пристъпвала към оценка на неговото творчество със собствен критерий. Това, което за демократично настроения представител на реалистичната литературна мисъл от втората половина на миналия век Н. Н. Страхов е изглеждало в творчеството на Толстой неоспорима ценност, именно то за реакционера декадент Д. Мережковски представлява художественото безсилие на великия писател.¹ Не правят изключение от тази обща постановка за проучване на творчеството на Л. Толстой и неговите късни произведения.

В сравнение обаче с огромната литература, която е посветена на гениалния писател, публикациите върху късното му творчество са малко. Независимо от това те очертават твърде ярко основните тенденции в дореволюционната и следреволюционна руска наука, които с малки изключения се свеждат до отричане на творческите възможности на стария Толстой и художествената значимост на неговите творби — „Крайцера соната“, „Отец Сергей“, „Смъртта на Иван Илич“, „След бала“ и др.

Враговете на Лев Толстой, тези на които не се нравело неговото сближаване с народа и преминаването му на страната на последния, по един или друг начин винаги са се стремели да омаловажат художествената ценност на неговите късни разкази и повести. Те явно или прикрито прокарват мисълта, че след идейната „криза“, която преживява Толстой в края на 70-те и началото на 80-те години, той престава да бъде художник, губи своя талант и не създава нито едно значително художествено произведение. В публикациите на представителите на антимарксистическата дореволюционна руска наука — М. Громека, А. Л. Кадлубовски, Г. В. Александровски и А. Дерман, се проявява открита тенденция да се снижи социалното значение на късното творчество на писателя, като се сведе до гола илюстрация на неговите морално-етични и религиозно-философски идеи. Те съзнателно обедняват сложния идейно-емоционален свят на великия художник. А. Дерман пише, че „почти всичко в творчеството на Толстой от последните тридесет години на неговия живот се свежда до жажда за справедливост и до решаване на проблема за справедливостта“². А. Л. Кадлубовски и Г. В. Александровски считат, че в „основата“ на посмърт-

¹ Вж. Н. Н. Страхов, Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом (1862—1885), т. I, Киев, 1901; Д. Мережковский, Л. Н. Толстой и Достоевский, т. I, СПб, 1901.

² А. Дерман, О центральной идее Л. Н. Толстого, Заветы, 1912, № 8, стр. 61—62.

ните произведения на писателя ляга „религиозно-нравствена идея“¹ и че до края на живота си Толстой „остава верен“ на „своите религиозно-философски търсения“². Неговият „творчески порив“ според В. Вересаев е „задушен“ от религиозния догматизъм на проповедника Толстой.³ Или ако си послужим с ясно формулирания, но крайно погрешен извод на руския толстовед есеист Ю. И. Айхенвалд: „В този период от живота си, за който сега говорим, Толстой стои пред нас вече не като писател, а като проповедник. . .“⁴ По такъв начин един голям дял от цялостното творчество на великия писател идейно и художествено се обезценява.

Би трябвало да се очаква, че марксистическото литературоведение в след-революционния период за разлика от буржоазното ще оцени по-високо творческата изява на късния Толстой. Това обаче не става поради грубо социологически и формално естетически тенденции в него, които особено силно се проявяват през 20-те и 30-те години.

Дълго време в съветската литературна наука господствуваше неправилното мнение, че късните Толстоеви произведения са слаби в художествено отношение и вредни в идейно. Представителите на крайния социологизъм А. Акселрод, В. М. Фриче и др. отрекоха цялото художествено творчество на писателя от последните тридесет години. Л. Акселрод в статията си „За посмъртните художествени произведения на Л. Толстой“ оспорва изцяло идейната и художествена сила на такива произведения като „Альоша Гърнето“, „След бала“, „Дявол“, „Крайцеровата соната“ и „Хаджи Мурат“. Според нея „Альоша Гърнето“ е „мелочъ гения“. Всичко в „Дявол“ и се струва „просто, елементарно и архиконсервативно“. В „Отец Сергей“ авторката на статията вижда единствено „аскетическа проповед“, поради което повестта е „проникната от фалшиви, неестествени тонове“ и оставя „нехудожествено впечатление“. Според Акселрод още по-ниско стои „Фалшивият купон“. Дори „Хаджи Мурат“ не прави изключение от общата тенденция на късните Толстоеви произведения: „С една дума, неподвижната догма, нейната власт, която се е загнездила в главата на художника, налага своя печат върху „Хаджи Мурат“.

По такъв начин Акселрод свежда цялото късно творчество на Л. Толстой до „евангелска догма“⁵. Вулгарно-социологичният подход не й позволява да види и почувствува силата на неговото художествено въздействие. От „Ана Каренина“ до „Възкресение“ — пише тя — „тенденцията се проявява все по-ярко и по-силно“ за сметка на художествената страна на неговите творби, докато накрая последната бива принесена в жертва на „царството божие“⁶.

Още по-ярко тенденциозни и изпълнени с нападки са публикациите на В. Фриче за Л. Толстой. В тях той нарича „великия писател на руската земя“ (И. С. Тургенев) „феодал-помещик“ и разглежда цялостното му творчество и идейно-естетическо развитие, включително и през 70—90-те години, именно като израз на тази социална групировка: „Неговото мислене и творчество неговите етически и социални идеали са били преди всичко предопределени

¹ А. Л. Кадлубовский, Художник и моралист в Толстом, Харьков, 1911, стр. 4—9.

² Г. В. Александровский, Чтение по новейшей русской литературе, вып. 2, Киев, 1915, стр. 9.

³ В. Вересаев, Художник на живота (за Толстого). В кн. Лев Н. Толстой, Изд. Игнатов, С. С. а., стр. 107.

⁴ Ю. И. Айхенвалд, Л. Н. Толстой, Сб. Лев Н. Толстой, Изд. Игнатов, С. С. а., стр. 58.

⁵ Л. И. Аксельрод, О посмертных художественных произведениях Л. Толстого. Сб. О Толстом, 1928, стр. 255, 258, 263, 264, 265, 266, 275, 270.

⁶ Вж. Л. Аксельрод - Ортодокс, Лев Толстой, 2 изд., М., 1928.

от неговата принадлежност към тази именно група — към родовата аристокрация от помешчески тип. . .¹

Логическият път, който следва Фриче на най-елементарен подход при разкриване на социалната същност на прозата на писателя, го довежда до втория и крайно погрешен, антиленински извод: „Кризата на натуралното стопанство и на феодалната класа — ето втория и главен фактор, който определя съдържанието на учението и творчеството на Л. Н. Толстой.“

Противно на Ленин, който свързва учението и мирогледа на късния Толстой с патриархалното руско селячество, който търси демократични и социалистически елементи в неговия мироглед и с това обяснява острата и гневна критика срещу социалния строй в творчеството на великия писател, Фриче го нарича „феодал-помешчик“. „Неговото мислене — пише той, — като мисленето на всеки феодал е било религиозно мислене. . .“

В. Фриче изказва и една, макар и погрешна, но съществена, изразяваща общата тенденция в проучванията на вулгарните социолози, мисъл, адресирана специално до късното творчество на Л. Толстой и до неговите възможности като писател: „Паралелно с неговото идеологическо опростяване се е извършвало и неговото художествено опростяване“, „като художник той претърпява катастрофа“.² Тази постановка в трудовете на В. Фриче дълги години се е считала едва ли не за основополагаща при оценка на творческото развитие на великия писател.

Следователно подобно на антимарксовското литературоведение и представителите на вулгарния социологизъм не потърсиха социалните и критични елементи в „Крайцера соната“ и „Отец Сергей“, а се насочиха към разкриване на „религиозната догматика“ в тях. Получава се парадоксално положение — два диаметрално противоположни литературоведчески подхода да стигат до един и същ извод, според който късното творчество на Л. Толстой в основата си е религиозно и без каквато и да е художествена стойност. Моралистът Толстой е унищожил в него художника Толстой.

Няма да бъдем изчерпателни, ако не отбележим, че през 20-те и 30-те години се проявява и една друга тенденция — стремеж към формалистично осмисляне творчеството на Л. Толстой. Тя се проявява предимно в работите на Б. Ейхенбаум и В. Шкловски.³ По отношение на късното творчество на писателя тази тенденция намира място и в работите на Л. Мишковска, която насочва своето внимание на изследовател най-вече към разкриване на композиционните, образни и стилови особености на „Хаджи Мурат“, „Холстомер“ и други произведения от късния период на Толстой.⁴ За разлика от крайните социолози в литературата тя обаче подхожда към късния Толстой като към художник и дава висока оценка на неговото творчество.

В последно време в някои от публикациите по случай 50-тата годишнина от смъртта на великия писател се поставя началото на една нова насока на художествено и емоционално преосмисляне на неговото наследство от късния период. В работите на Л. Д. Опулска в „История на руската литература“ и в „Литературно наследство“, на Н. Азарова „За някои особености на повестите

¹ В. М. Фриче, Л. Н. Толстой, Сб. О Толстом, 1928, стр. 279.

² Пак там, стр. 279, 284, 299.

³ Вж. В. Б. Шкловский, Материал и стиль в романе Льва Толстого „Война и мир“. М., „Федерация“, 1928; Б. М. Эйхенбаум, Молодой Толстой, М., 1924 и др.

⁴ Вж. Л. Мишковская, Как работал Толстой над историческим произведением (К истории создания „Хаджи Мурата“), „Октябрь“, 1928, № 8, стр. 180—197; Л. Мишковская, Стиль позднего Толстого, „Октябрь“, 1938, № 5, стр. 134 и др. Части от тези публикации са включени в книгата на Л. Мишковска, която тя издава по случай 100 години от рождението на писателя: Л. Мишковская, Мастерство Л. Н. Толстого, СП, М., 1958.

на Толстой от 80—90-те години“, на В. Жданов „Из творческата история на „Крайцера соната“ и др.¹ В тези статии, както и в публикуваните по същото време проучвания на М. Щеглов, Ф. Евнин и П. Палиевски, Г. Аникин и В. Андреева по отделни проблеми на късното творчество на писателя, се проявява стремеж да се подходи към Толстой като към художник.² В известни случаи обаче желанието остава нереализирано, защото някои от авторите продължават да робуват на несъстоятелната теза, останала от времето на Г. В. Плеханов, за противоречието между миросгледа и метода на Л. Толстой. Като отделят мислителя от писателя, те се насочват изключително към търсене в нравствения идеал на Толстой „зърно на здрав демократизъм“ и към разобличаване на неговите „евангелски истини“.³ По такъв начин и представителите на съвременното толстоведение в известни случаи обедняват идейно-образния свят на твореца.

Л. Толстой, макар и идейно противоречив, е монолитна творческа личност. Неговата идейно-творческа изява може да бъде разглеждана само в единство. Всяко разделяне на Толстой на писател и на мислител и противопоставянето единия на другия води или до грубо социологизуване, или до краен формализъм, в зависимост от това, към коя страна на неговото творчество се обръща изследователят — социалната или формалната. И двата метода водят до непълно разкриване на творческите възможности на писателя и неговото изкуство.

Ще отбележим, че макар и от съвсем друг аспект, и в западната литературна наука съществува тенденция за подценяване на късния Толстой. Писатели като Ст. Цвайг и Франц Меринг също считат, че в късния период талантът на Л. Толстой е в упадък. Но те обясняват този въпрос със спецификата на изкуството и с естественото развитие на твореца. Според Цвайг Толстой в края на живота си забравя основното изискване на изкуството: „Истинското изкуство е егоистично, то нищо не иска освен себе си и своето съвършенство.“⁴ По-друго е мнението на Франц Меринг: „В това същото време, когато Толстой достига на върха на своето поетическо творчество, започва и неговото падение от този връх.“⁵

В тези небезавторитетни изказвания действително има нещо вярно. Това е, че Л. Толстой в последния период на своето творчество не е така мащабен и така епичен, какъвто е през 60-те и 70-те години. Но това не означава, че талантът му е в упадък.⁶ Върху еволюцията на творческото развитие на писателя се отразява една от общите закономерности на руската литература

¹ Вж. История русской литературы, т. IX, ч. 2, 1956, стр. 544—579, 592—616; Литературное наследство, Лев Толстой, книга первая, Изд. АН СССР, М., 1961.

Н. Азарова, О некоторых особенностях повестей Толстого 80—90-х годов; В. Жданов, Из творческой истории Крейцеровой сонаты; Ф. И. Евнин, Последний шедевр Л. Н. Толстого. Толстой-художник. Сборник статей АН СССР, М., 1961.

² Вж. П. Палиевский, Реалистический метод позднего Толстого (Повесть Хаджи Мурат). Л. Н. Толстой, Сборник статей о творчестве. Под ред. проф. Н. К. Гудзия. Изд. Моск. у-та, 1959.

М. Щеглов, Литературно-критические статьи, СП, 1958.

Е. П. Андреева, Проблема положительного героя в творчестве Льва Толстого последнего периода, Изд. Ворон. у-та, Воронеж, 1961.

Г. В. Аникин, Сатира Л. Н. Толстого в 80—90-е годы, Изд. Уральского гос. у-та, Свердловск, 1957.

³ Е. П. Андреева, Проблема положительного героя в творчестве Льва Толстого последнего периода, стр. 3.

⁴ Стефан Цвайг, Собр. соч., т. 6, Л., 1929, стр. 237.

⁵ Франц Меринг, Мировая литература и пролетариат, М., 1924, стр. 250.¹

⁶ Интересно, че и нашият голям писател Димитър Димов говори за „естественния упадък на творческите... сили“ на стария Толстой. (Вж. Димитър Димов, Събрани съчинения, т. 5, С., 1967, стр. 400.)

от края на миналия век — налагане на късите жанрови форми. По един безспорен начин издребняването на хората се отразява върху формата на тяхното художествено изображение. Характерното, значителното намира израз в литературата чрез неважното, незначителното, анекдотичното. Неслучайно през същия период А. П. Чехов не пише нито един роман — въпреки че е изключително голям талант. И което не е без значение за изясняване на този въпрос — това е, че и самият Толстой е съзнавал тази закономерност. На 18 юли 1893 г. той записва в дневника си: „Формата на романа не само, че не е вечна, но тя си отива. Съвестно ми е да пиша неистината. . . Ако искаш нещо да кажеш — кажи го направо.“¹ Или друго отказване от подобен род: „Аз отдавна си мисля, че тази форма (на романа) е отживяла, не въобще отживяла, а е отживяла като нещо важно. Ако аз имам какво да кажа, то няма да започна да описвам гостната, залеза на слънцето и т. н. Като забава, невредна за себе си и за другите — да. Аз обичам тази забава. Но преди на това гледах като на нещо важно. Това се свърши. . .“² Разбира се, че изказването на Толстой не трябва да се абсолютизира, защото то е адресирано към литературата от края на миналия век. По-важното за нас в случая е, че Толстой съзнателно се стреми към късите жанрови форми, като най-пълно отговарящи на духа на времето, а не поради липса на творчески възможности.

Епичността и мащабността на зрелото творчество на Толстой в късния период се компенсира с извънредно голямото богатство на проблеми, на жанрови, композиционни и стилови форми. Именно през последните три десетилетия от своя живот великият писател създава такива художествени произведения като „Смъртта на Иван Илич“, „Крайцера соната“, „Отец Сергей“, „След бала“ и „Хаджи Мурат“, които са етап в неговото идейно и художествено развитие.

Пак през същия този период Толстой си поставя за задача да създаде и един нов жанр разкази, които непосредствено да съдействуват за нравственото издигане на народа и които той нарича „народни разкази“. Макар че в тях авторът се стреми към религиозно-нравствено осмисляне на народния живот, в известни случаи той се издига над религиозната догма и създава истински художествени произведения, които възхищават с вложената в тях народна мъдрост, със своя жив, емоционално-образен народен език. Такива са: „С какво живеят хората“, „Двама старци“, „Бог вижда правдата. . .“ и др.

Ще припомним, че в годините след „прелома“, Толстой се изявява и като драматург. Той пише два от шедьоврите на руската драматургия — „Силата на мрака“ и „Живият труп“ — които говорят за неугасващия стремеж на техния автор непрекъснато да разширява обхвата на своята литературна дейност. Дали Толстой успява подобно на А. П. Чехов да създаде собствена школа е въпрос неизяснен и спорен, но във всеки случай едно е неоспоримо — той заема определено място и правинесъмнен принос в развитието на руската драма.³

Но и с това не се изчерпва литературната дейност на Толстой, Той пише редица литературни статии, между които „Що е изкуство?“ и „За Шекспира и за драмата“, които го утвърждават като един от теоретичните на реалистичното изкуство в края на миналия век. Независимо от някои пристрастия и грешки, които Толстой допуска в своята естетическа теория, тя също е принос в изясняването на своеобразието на изкуството и явен отпор срещу декадентската естетика от една страна, и натурализма, от друга.

¹ Л. Н. Толстой, Полное собр. соч., т. 52, стр. 93.

² Л. Н. Толстой, О литературе, М., 1955, стр. 582.

³ Вж. К. Ломунов, Драматургия Л. Н. Толстого, Искусство, М., 1956.

Като прибавим към всичко казано и десетките публицистични, педагогически и нравствено-социологически статии, едва тогава ще получим пълна картина на многообразната литературна и книжовна дейност на Лев Толстой през така наречения „късен“ период на неговото творчество.

Всичко това убедително показва, че на стария Толстой не са липсвали нито проблеми, нито теми — нещо повече, те далеч надминават в количествено отношение проблематиката и тематиката на предишното му творчество. Но не е само творческата развълнуваност, която удивлява читателя. Толстой проявява и изключителна упоритост и енергия. Щепомним, че „Хаджи Мурат“ има 10 подготвителни редакции и 2166 листа ръкописи. Този пример наред с другото сочи и това, че възискателността на Толстой към собствените му творби не само не намалява, но в някои случаи става и по-голяма, особено що се отнася до идейната насоченост, до езика и стила на неговите произведения.

Доколко физически свеж се запазва неговият дух, неговото чувство, породено от всичко земно, сочи примерът, който Цвайг привежда: „Когато при един спор върху „Крайцера соната“ някой прави укор на седемдесетгодишния, че на неговата възраст човек лесно отрича чувствеността, очите на стареца засветкват гордо и гневно: това не е вярно, „плътта е все още силна, аз още трябва да се боря, да я надмогам“¹. Така физически силен и духовно могъщ си остава Толстой до последния ден на своя живот. Дори неговият опит да се откаже от художественото творчество или както той се изразява — от „стария маниер“ на писане, за да създава само религиозни разкази, не успява, защото аскетизмът се оказва безсилен да задуши жизнената сила на неговия талант. Нагледен пример в това отношение е творческата история на повестта „Хаджи Мурат“. Толстой пише шедевъра на своя късен период тайно не само от другите, за да не се компрометира като проповедник, но и от „себе си“: „Съвестно ми е — записва той в дневника си. — Ще пиша скрито от себе си.“² Работата над произведението извиква у него радостното усещане от творческия труд и той въпреки желанието си е принуден да признае, че неговото предназначение е да бъде художник, а не мислител: „Да, това е добре написано“, „това е добре!“ Бог ме е призовал да описвам неговия свят, не да отгатвам неговите мисли. Колко е хубаво изкуството, колко е чисто творчеството и колко мъчително мисленето! Колко бях щастлив тогава, когато пишех тези страници, сълзи се лееха от очите ми, когато описвах пролетното утро в „Семейно щастие“, и още през нощта при мене дойде София Андреевна с разплакани очи и ме прегърна: при преписването тя трябваше да спре и да ми благодари и ние бяхме щастливи през цялата нощ, през целия живот. Но сега не мога да се върна назад, нямам право да разочаровам хората, трябва да продължа пътя, по който съм тръгнал, защото те нетърпеливо очакват от мене помощ в душевната си неволя. Аз не трябва да се спирам, моите дни са преброени.“³ Въпреки упорития стремеж да остане верен на своите убеждения, които изключват от неговата дейност художественото творчество, той продължава да твори, защото у него продължава да живее творецът. И вече в старческа възраст великият писател проявява своето майсторство на разказвач в „След бала“, „Смъртта на Иван Илич“, „Крайцера соната“, „Хаджи Мурат“ и в още редица други произведения. Всички те съставляват един съществен дял от неговото художествено творчество, който се отличава от предишното не само по своите проблеми, но и по своето художествено реализиране.

¹ Стефан Цвайг, Три образа, стр. 232.

² Л. Н. Толстой, Полное собр. соч., т. 74, стр. 124.

³ Цитатът е взет от книгата на Ст. Цвайг, Три образа, стр. 337.

В късните си разкази и повести Л. Толстой вижда и отразява живота в сравнително по-трагичен план. И този трагичен план и трагична тоналност не идват от умирането на неговата „буржоазно-помещническа класа, както обясняват това представителите на вулгарно-социологическата наука, а от изострянето на социалните противоречия, от невъзможно тежкото положение на руския народ, на руското селячество, от позициите на които великият писател осветлява проблемите на живота. Те са, които карат старият Толстой да вижда трагизма, там, където преди не го е виждал или мълчливо отминавал. Сега животът на експлоататорските съсловия — на тия, които малко или много са подхранвали неговото художествено въображение преди прелома и които той обичаше да рисува — му се струва лъжлив и порочен, защото протича извън законите на човешкия разум. И тежко на онези, които подобно на Иван Илич не успеят на време да осъзнаят това или пък аналогично на Поздншев извършат някакво престъпление — те са обречени на непосилни нравствени терзания.

Наистина не във всички Толстоеви герои трагизмът е породен от идейни или нравствени заблуждения, но той неминуемо съпътствува тяхната съдба. За разлика от трагизма на Иван Илич и Поздншев, който е породен от техния лъжлив живот, от техния живот „наопъки“, тръгизмът на Хаджи Мурат е предизвикан от „безизходността на положението“, в което е поставен героят от представителите на европейския и азиатския абсолютизъм — Николай I и Шамил. В първия случай имаме трагизъм по собствена вина, във втория — не. Но и в единия, и в другия случай финалът е трагичен, вследствие на социалната обреченост на героите. Тази социална обреченост на Толстоевите герои след прелома определя и техния трагичен край. По такъв начин трагизмът в живота по своеобразен начин се пречупва в съдбата на героите и в тона на повествованието.

Естествено е в такъв случай Толстой да прояви и много по-голяма критичност към социалната действителност, която отнема на човека правото на щастие. В писмо от януари 1906 г. до А. В. Толстой великият писател пише: „Аз изпитах отвращение и ужас пред зверствата на хората преди 25 години, когато у мене се извърши този душевен преврат, който ми откри смисъла на предназначението на нашата истинска наука и цялата престъпност, жестокост, мерзост на този живот, който ние водим, хората от богатите класи, като строим нашето глупаво материално външно благополучие върху страданията, забравата, унижението на нашите братя“.¹ Логически следва и изводът, който прави художникът: „... животът на хората от нашия кръг — на богатите, учените — не само ми стана противен, но и загуби за мене всякакъв смисъл.“² Това определя и тематиката на неговите художествени произведения, която е насочена предимно към разкриване и разобличаване живота на експлоататорските съсловия в най-различните му прояви — безсмисленото съществуване, лицемерие и кариеризъм в „Смъртта на Иван Илич“, чувствената любов и влечение в „Крацеровата соната“ и „Дявол“, заблуждението, в което поставя хората официалната религия в „Отец Сергей“, и т. н. В някои от тези творби, като „Дявол“ например, писателят поставя на пренеска преди смъртта си и своето минало, непростимите си грешки, които особено силно са го измъчвали в последните години на неговия живот. В същото време Толстой възвеличава и опoетизирва моралния подвиг, проявен в своите две диаметрални противо-

¹ Л. Н. Толстой, Полное собр. соч., т. 76, стр. 152.

² Л. Н. Толстой, Исповедь, Изд. „Посредник“, М., 1911, стр. 51.

положности — на „отстраняване от злото“ в лицето на Федя Протасов („Живият труп“) и на борба с това „зло“ в името на човешката свобода в лицето на Хаджи Мурат („Хаджи Мурат“). И в двата случая, колкото и несъвместими да изглеждат те, Толстой излиза от своите народни позиции на отричане на съвременното социално устройство.

Лесно можем да си изясним защо настъпват промени в отношението на Толстой към сатирата като род изкуство. Известно е, че през 50—70-те години сатирата и сатирическото виждане на живота са чужди на творческия натюрел на писателя. Сам Толстой неведнъж се изказва за това: „Трябва да побързам по-скоро да завърша сатирата на моето писмо от Кавказ — пише той, — а то сатирата не е в моя характер.“¹ Тази мисъл писателят повтаря и във връзка с първите редакции на „Набег“: „Всичко сатирическо не ми се нрави, а тъй като всичко беше в сатирически дух, то всичко се преработва.“² Затова пък на автора на „Война и мир“ допада епическото изображение на живота с неговия масов героизъм и себеотрицание: „Епическият род ми се струва единствено естествен“ — признава Толстой.³ Това предпочитание на „епиския“ пред сатирическият род се определя от тогавашните социални и философски концепции на писателя за човека. Достатъчно е да си спомним за „ростовската порода“ и за стария граф Ростов от „Война и мир“, който, макар и да води празния и паразитен живот на своето съсловие, е представен като човек добър по рождение. Тази негова доброта се предава по наследство и на децата му и определя до голяма степен красотата и привлекателността на „света на Ростови“. Такава една извънкласова философска постановка за същността на човека изключва възможността от сатирически подход при неговото изображение. Затова и вниманието на писателя през този период не е насочено към създаването на отрицателни образи, а към рисуване на положителни характери — Андрей Болконски, Пиер Безухов, Константин Левин и др. А отрицателните — доколкото съществуват — Каренин, Вронски („Ана Каренина“) са само условно отрицателни, тъй като в определен момент затворената дълбоко в тях нравствена красота и човешка доброта се проявяват и ги издигат над пошлата действителност.

В късния следпреломен период Толстой, макар и да не изменя на общата си концепция за човека, става сравнително по-критичен към обществените пороци и техните носители — особено, ако те са представители на експлоататорските съсловия и съдействуват за насаждане на „злото“ в живота. Това определя и положителното отношение на късния Толстой към сатирата. На 19 февруари 1889 г. Толстой записва в дневника си: „Все по-силна е потребността от изобличение.“⁴ Той се чувства морално задължен пред народа като писател, който служи на този народ, да разобличава чрез своето творчество „разбойническото царство“:⁵ „Изобличението — казва Толстой — е неизбежно и изобличението е простено. Това е смекчаващо моята вина обстоятелство — изобличението, когато то има пред вид прекратяването на злото, което виждате.“⁶ По такъв начин Толстой съзнателно се насочва към сатирата като необходимо оръжие против социалната несправедливост и общественото „зло“.

¹ Л. Н. Толстой, Полное собр. соч., т. 46, стр. 132.

² Пак там, т. 46, стр. 151.

³ Пак там, т. 48, стр. 48.

⁴ Пак там, т. 50, стр. 38.

⁵ Пак там, т. 50, стр. 38.

⁶ Н. Н. Гусев, Два года с Л. Н. Толстым, Изд. П., Толстовский музей, М., 1928, стр. 167.

Макар и все още да не са цялостно проучени „принципите на сатирическа типизация“ и да „няма анализ на езиковите стилистически прийоми на Толстоевата сатира“¹, все пак в това отношение е направено доста много. Съществуват, и то не безуспешни опити за определяне мястото на Толстой в развитието на руската сатира и неговия принос в това отношение.² Според съветския учен П. Палиевски „новото и специфичното, което внася писателят в сатирата, това е максималното ѝ приближаване до действителността“³. И това действително е така, при Толстой сатирика не преувеличението, както е при Гогол и Щедрин, а реалното очертание на образа се налага, дори и при най-отрицателните персонажи, като Николай I и Чернишев от „Хаджи Мурат“. Оттук и отхвърлянето от страна на писателя на такива утвърдени от неговите предшественици похвати за осъществяване на смеха и сатирата, като хиперболата, гротеската и фантастиката. Мнението на Толстой е, че „... не струва да се пише художествено иносказателно“⁴. И на това свое мнение той остава верен до край.

Не е трудно да се открие, че в повести като „Смъртта на Иван Илич“ и „Крайцера соната“ липсва какъвто и да е хумор, затова пък сарказмът и иронията са в достатъчно количество, за да се почувствуват като главни компоненти на Толстоевата сатира.

Не без значение при изясняване на своеобразието на сатирата на Толстой са и нейната трагична тоналност, нейният мрачен, безнадежден характер, породени не само от социалната трагедия на руския народ, но и от идейната безперспективност на самия художник. Това още веднъж подчертава разрушителната сила на сатирата на великия писател.

Да се счита обаче, че Л. Толстой е абсолютен нихилист, е неправилно! Той не само отрича живота „наопъки“, с неговите трагични последствия (въпреки че в това е неговата сила), но и прави опит да посочи изхода от заблужденията, в които се намират хората. В последния период на своя живот Толстой си поставя за цел да даде на човечеството един определен нравствен идеал, който да се изгражда върху „религиозната истина“, „братската „любов между хората“ и „несъпротивлението на злото с насилие“. Оттук и изостреното чувство за справедливост и човечност, стремеж за правене на добро и отстраняване от злото у редица Толстоеви герои, като Федя Протасов, отец Сергей, Иван Василевич („След бала“), Василий Брехунов („Стопанин и ратай“) и др.

Великият писател хуманист вярва в човека. Той счита, че „Истинският живот всякога се пази у човека, както се пази у зърното, и настъпва време, когато този живот се разкрива“⁵. Затова неговата амбиция е да подчертае, по-ярко да изрази в своите герои стремежа към нравствено възкресение. Върху такъв принцип са изградени образите на главните герои в „Смъртта на Иван Илич“, „Отец Сергей“ и др. Нравственото просветление спасява Иван Илич от заблудата, в която живее неговото общество, открива му истината, правотата, красотата на живота и му помага да осъди своя минал безнравствен живот. Поздншиев също така с цената на скъпи жертви и разочарования, на непосилни душевни терзания стига до опознаване на тази истина. В случая Толстой по емоционално-образен път подсказва на читателя своето разбиране за живота. Не може обаче да не се съгласим, че в известни случаи, особено в

¹ Г. В. Аникин, Сатира Л. Н. Толстого в 80—90-е годы, Изд. Уральского гос. у-та, Свердловск, 1957, стр. 4.

² Вж. посочените вече студии на Л. М. Мишковска, М. Щеглов и Г. В. Аникин.

³ П. Палиевский, Реалистический метод позднего Толстого (повесть „Хаджи Мурат“), Л. Н. Толстой, Сборник статей о творчестве, стр. 178.

⁴ Л. Н. Толстой, Полное собр. соч., т. 53, стр. 58.

⁵ Пак там, т. 26, стр. 345.

„народните разкази“ на писателя, изкуството става за него не средство за изобразяване на действителността, а една „хубава лъжа“, която е израз на една нова, по-висша духовна и религиозна истина. Това важи и за някои повести и разкази от типа на „Фалшивият купон“, в които тенденцията и морализаторският елемент са толкова силно изразени, че разрушават художественото впечатление. Би трябвало да се подчертае обаче, че в болшинството свои художествени творби за разлика от „народните разкази“ Толстой преодолява този „нравствен деспотизъм“ и остава верен на „жизнената правда“. При тях подобно на „Възкресение“ и „Живият труп“ тенденцията се разтваря в художествената тъкан на произведението. Да не говорим за повестта „Хаджи Мурат“, която като художествено реализиран замисъл не се побира в рамките на морално-естетическата система на късния Толстой, тъй като не „несъпротивлението на злото е насилие“, а стремежът към разрушаване на това „зло“ ляга в идейния план на произведението. Това показва колко сложна и противоречива е била борбата, която се извършвала в съзнанието на писателя, а оттам и в неговото творчество, между „земното начало“ и отвлечените морализаторски догми, на които великият писател е искал да подчини своя талант.

Независимо обаче от тези противоречиви тенденции в късното творчество на Л. Толстой се налагат някои общи моменти при подбора на изграждането образа на положителния герой. Известно е, че през 60—70-те години любимите Толстоеви герои, макар и да проявяват стремеж да се приближат до народа, остават верни на своята класа. След 80-те години обаче положителните герои на Толстой се демократизират по произход и съзнание (старият Аким от „Силата на мрака“, Альоша от „Альоша Гърнето“) или пък напълно осъзнават безсмислието на живота на своето експлоататорско съсловие, като го подлагат на остра критика, какъвто е случаят с героите на „Крайцера соната“ и „Смъртта на Иван Илич“. И това е лесно обяснимо — авторът изменя своите идейни позиции, а заедно с това и своя идеал за положителен герой. „Проблемата за положителния герой вътрешно, философски се осмисля от писателя като борба между двете нравствени категории: доброто и злото.“¹ В дневника му от онова време са запазени много записи, които говорят за подобни художествени вълнения. Често му се появява в съзнанието „Някакъв хубав художествен тип на слаб, порочен човек и на добър. . .“² Отначало този образ е неясен, но след това той става по-релефен, по-осезаем, особено след като се очертава и неговият антипод: „Ясно се формира в главата ми мисълта — единия — развратен, объркал се, паднал до презрение само от доброта, другия — външно чист, почтен, уважаван поради студенина, а не от любов.“³ Впоследствие очертаните тук два типа герои се реализират не в образите на повест, а в действащите лица на драмата „Живият труп“ — в лицето на Федя Протасов и Виктор Каренин. Но те не са единични случаи, техни двойници, различни модификации, ние срещаме в редица произведения на Толстой. Положителният герой на късния Толстой обаче не бива да се разглежда само като изразител на идейно-нравствените разбириания на писателя, а като жив, реалистичен образ. Неговата неудовлетвореност от живот и стремеж към откриване на истината са социално обусловени. Той не е лишен от идейно-нравствени заблуди, напротив, като че ли те са задължителни в неговото развитие към истината и правят по-убедително духовното пробуждане на героя, него-

¹ Стефан Цвайг, Три образа, стр. 276.

² Е. П. Андреева, Проблема положительного героя в творчестве Льва Толстого последнего периода, стр. 7.

³ Л. Н. Толстой, Полное собр. соч., т. 52, стр. 57.

⁴ Пак там, т. 52, стр. 112.

вото „нравствено възбуждане“. В това отношение напълно прав е съветският учен Е. Андреева, като пише, че „Силата на героите на Толстой не е в абсолютната положителност на техните душевни качества, а в движението им от стария живот към новия справедлив трудовоустроен живот“¹. Като преминават през изключителни изпитания и страдания, те духовно и нравствено се обогатяват и възвисяват над социалната действителност.

В късното творчество на великия писател се наблюдават и някои промени от формално-образен и типологичен характер. Все повече се утвърждава мнението на известния съветски толстовед Б. Ейхенбаум, че героите на Толстой от последния период на неговото развитие не са типични.² Един от големите съвременни съветски учени П. Палиевски също счита, че „трудно могат да бъдат наречени „типове“ отец Сергей или Позднихев“³. Най-силният аргумент в подкрепа на това становище е, че героите са взети в кризисен момент, в момент, когато се намират пред прага на някаква житейска катастрофа, следствие на което техните действия и постъпки не следват логиката на общоприетите от техния кръг норми и закони. Не може да не забележим, че в това отношение героите на Толстой са много сходни с героите на Достоевски. При Толстой обаче действията на героите не излизат извън нормалните прояви на човешката психика, както е при Достоевски.

Често при изграждане на образите на героите Толстой прибегва и до контраста. Контрастират един на друг техният лъжлив, порочен живот на истинския живот, който с цената на много страдания им се открива. Така са изградени образите на отец Сергей, Позднихев, Иван Илич и др. Художникът разкрива душевния свят на човека, който в борба със себе си и със своите стари представи за живота открива нови непознати дотогава за него истини.

Прави впечатление, че някои от героите на Толстой разкриват своята нещастна съдба във формата на изповед на изстрадалия от живота човек, както е случаят с Позднихев от „Крайцера соната“. Тяхната изповед не е нищо друго, освен вътрешен монолог, чрез който авторът разкрива духовната драма на героя. Като прибавим към монолога и силния драматичен конфликт, който откриваме в творбите на Толстой, както и бързата смяна на драматичните картини, ще ни стане напълно ясно откъде идва подчертаната спеничност не само на „Крайцера соната“, но и на другите произведения от този период.

При едно по-задълбочено проучване на късното творчество на Толстой и по-специално на художествения образ в него изследователят открива извечно отдалечаване от психологизма, толкова характерен за творческия натюрел на писателя. Това също е един интересен, но не проучен проблем, свързан с еволюцията и особеностите на художествения метод на писателя. Все пак, докато за някои произведения, като „Живият труп“, това не важи, то за „Хаджи Мурат“ е повече от очевидно. Може би това се определя от позицията на писателя, от стремежа му да бъде по-декларативен, по-открито тенденциозен и дидактичен. Докато в предишните произведения на великия писател е налице стремеж към по-пълно и по-цялостно проследяване на психологическия процес, който се извършва у героите, то сега авторът не се интересува от процеса, а от неговото „резултатно значение“. Не е трудно да се види, че дори стремежът за самоусъвършенствуване — толкова характерен за предишния герой на писателя, сега добива експлозивен характер. Специално в „Хаджи Мурат“ авторът не се интересува от раздвоението на човешката душа, от нейните сложни преживявания, а от нейната монолитност, затова и вниманието му

¹ Е. П. Андреева, Проблема положительного героя в творчестве Льва Толстого последнего периода, стр. 12.

² Вж. Б. М. Эйхенбаум, Молодой Толстой, М., 1924.

³ П. Палиевский, Реалистический метод позднего Толстого, стр. 166.

не е насочено към разкриване „подробностите на чувството“, а към действията и постъпките на героя, които са израз на неговата целеустременост, жизненост и първобитна човешка сила. В случая за него са по-важни външните изяви на героя. Това не пречи обаче на Толстой да обрисова действащото лице в неговите разнообразни прояви и да създаде един подчертано полифоничен образ. Макар и пестеливо, образът на Хаджи Мурат е разкрит откъм различни страни — като любящ баща и син, като приятел и враг, и най-вече като човек и войн.

Измененията, които настъпват в идейно-образния свят на писателя, налагат безспорни изменения и в езика и стила на неговите произведения. Писателят усилено започва да изучава народния език, прелестта на който той е почувствувал още по време на писането на „Война и мир“. Именно по това време, през март 1872 г., той пише на Н. Страхов: „Аз измених начина на говора, на писането си. Народният говор има звукове, за да изрази всичко това, което може да каже поетът, и ми е твърде драг. Той е най-добрият поетичен регулатор. Желаем ли да кажем нещо излишно, превзето или фалшиво, езикът не го търпи.“¹ Най-хубавите произведения на Толстой от този период — художествени и „народни“, като малката епопея „Хаджи Мурат“ и „народните разкази“ — „С какво живеят хората“, „Двама старци“ и др. са написани на превъзходен народен език — прост, ясен, звучен и мъдър. Едно сравнение с предишните произведения на Толстой би нагледно показало еволюцията, която художникът прави в това отношение. За съжаление и такова проучване в литературната наука липсва, а то би помогнало за изясняване на художественото своеобразие на късното творчество на писателя. Все пак няма да бъдем точни, ако не признаем, че литературната наука, макар и бегло, е обърнала внимание върху особеностите на езика и стила на някои произведения на Толстой, между които е и „Хаджи Мурат“. В повечето случаи се подчертава „поразителната благородна простота на стила и езика...“², тяхната „вътрешна изразителност и сила“, „вътрешен динамизъм“, „пределна лаконичност“ и т. н.³ Толстой подчинява своя език на художествените задачи, които си поставя. Всички изобразителни средства на Толстой от последния период — пише Л. Мишковска, — в това число и епитетите и сравненията... носят заострено-избличителна функция. За това свидетелствуват и „Възкресение“, както и редицата други произведения.⁴ Дори синтаксическото построяване на фразата е подчинено на тази цел. В дневника си от онова време той записва: „Изгънчеността и силата на изкуството почти всякога са диаметрално противоположни.“⁵ Ето защо и късният Толстой избягва префинената фраза. В нея той вижда „господарски“ вкус и естетическа развратеност. С нея говорят аристократите Воронцови и Николай I в повестта „Хаджи Мурат“. Затова пък езикът на хората от народа като Хаджи Мурат и Маря Дмитриевна е прост, наситен с повторения, но извънредно изразителен и колоритен. В езика на Хаджи Мурат се чувствава „силата и диханието“ на гордия и непокорен син на природата.

Разказът на Толстой се отличава със своята пределна стегнатост на изложението. Като че ли в това отношение той се намира под влияние на Чеховата проза. Макар и това на пръв поглед да изглежда невъзможно, то не е изключено. В подкрепа на нашето предположение са и изказванията на Толстой, които сочат неговата близост до схващането на Чехов, намерило израз в сен-

¹ Л. Н. Толстой, Полное собр. соч., т. 61, стр. 274.

² Н. К. Гудзий, Лев Николаевич Толстой, М., МГУ, 1956, стр. 98.

³ Ф. И. Евнин, Последний шедевр Л. Н. Толстого, стр. 381.

⁴ Л. М. Мышковская, Мастерство Л. Н. Толстого, стр. 428.

⁵ Л. Н. Толстой, Полное собр. соч., т. 53, стр. 122.

тенцията: „Краткостта е сестра на таланта“. В 1899 г. в беседа с П. А. Сергеевко Толстой казва: „В изкуството е важно да не кажеш нищо излишно, а само да даваш редица стегнати впечатления и тогава силното място ще остави дълбоко въздействие.“¹ Подобни мисли на Толстой се срещат и на други места. В трактата „За Шекспира и за драмата“ (1903) той пише: Да кажеш излишно — все едно, като блъснеш да разсипеш съставената от части статия или да извадиш лампата от вълшебния фенер — вниманието на читателя или зрителя се отвлеча.“² Това естествено се отразява и върху композицията и сюжета на неговите произведения. „Леко може да се види как укрепва сюжетът у Толстой: в „Детство“ него го няма съвсем, във „Война и мир“ той твърде условно може да бъде наречен единен; в „Ана Каренина“ — разклонените и паралелни, но вече по-свързани сюжетни линии и края, във „Възкресение“ и „Хаджи Мурат“, сюжетът истински организира динамиката на произведението.“³ Затова Р. Ролан не греша, като се изказва за „Смъртта на Иван Илич“, „Крайцерова соната“, „Силата на мрака“, „Стопанин и ратай“, че „Всички тези творения се отличават от предишните по своя нов артистичен характер. Толстой е променил идеите си не само върху обекта на изкуството, но също и върху формата му. Поразителни са новите принципи на вкус и израз, които той изказва в „Що е изкуство?“ и в книгата си за Шекспира.“⁴ Те намират художествен израз и в стремежа на Толстой да създаде една съвсем нова форма на разказ, какъвто е „Фалшивият купон“, която носи явните белези на „народните разкази“, от една страна, и на художествените му творби, от друга.

*

Мнението, че талантят на стария Толстой е отслабнал и че мислителят Толстой е унищожил художника Толстой, е явно несъстоятелно. То не излиза от идейното и художествено своеобразие на късното творчество на писателя. В късния период на своето творческо развитие Толстой, макар и не така епичен, е сравнително по-проблемен и художествено по-разнообразен. Ще добавим — и много по-сложен и противоречив. Макар и художествените произведения на писателя от този период да са написани по „стария маниер“, те носят белега на едно ново идейно и естетическо преосмисляне на изкуството — по-критично, по-демократично, по-дидактично, но заедно с това и по-тенденциозно и езиково по-близко до народния говор. Всичко това не отрича, а потвърждава думите на биографа на великия писател — П. И. Бирюков: „Разтвърждава се, той си остава велик художник до края на своите дни.“⁵ Точно това не можаха или не искаха да разберат представителите не само на идеалистическата, но и на материалистическата вулгарно-социологическа наука.

¹ Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников, т. II, М., Гослитиздат, 1955, стр. 93—94.

² Л. Н. Толстой, Собр. соч., т. 35, стр. 251.

³ П. Палиевский, Реалистический метод позднего Толстого (Повесть „Хаджи Мурат“), стр. 163.

⁴ Р. Ролан, Животът на Толстой, стр. 91.

⁵ П. И. Бирюков, Северные записки, 1913, август, с. 123.