

НЯКОИ ТЕНДЕНЦИИ В ТОЛСТОЕВАТА ПРОЗА

Милка Бочева

Толстой започва творческия си път през 50-те години — времето на разцвет на руската проза, на социално-психологическата повест и роман. Още първото свое отпечатано произведение „Детство“ той нарича и роман, и повест. Същата съдба в жанровото си определение има и завършеното в края на 50-те години „Семейно щастие“, споменавано от автора като разказ, повест и роман.

Това не би обърнало особено внимание на изследователите, ако през 1865 г., изпращайки в сп. „Руски вестник“ на М. Н. Катков готовата за печат първа част на „Война и мир“, Толстой не се обръща с настойчивата молба „... в обявлението да не се назовава моето съчинение роман. За мен това е много важно. . .“ (61, 67). А само след три години той пише и „обяснение“, както нарича статията си „Няколко думи по повод *книгата* (курс. м.) „Война и мир“, в която отбелязва: „Какво представлява „Война и мир“? Това не е роман, още по-малко поема, още по-малко историческа хроника. „Война и мир“ е това, което авторът е искал и могъл да изрази в тази форма, в която то е изразено“ (16, 7). Толстой посочва тази особеност още от времето на Пушкин — че нито едно истински художествено произведение на руски автор не би могло да се вмести във формата на роман, поема или повест. Историята на руската литература „не само дава много примери за отклонение от европейската форма, но не дава нито един пример за обратното“ (16, 7). Същата мисъл се съдържа и във вариантите на предговора към „Война и мир“: „Ние русите въобще не умеем да пишем романи в она смисъл, в който разбират този род съчинения в Европа. . .“ (13, 54).

Роман — „първият в живота ми роман“ (62, 25) — така Толстой нарича едва „Ана Каренина“. Но и тук жанровото определение е съпроводено от уговорката „роман, широк, свободен. . .“, в който без напрежение би влязло всичко, което ми се струва, че съм разбрал от нова, необичайна и полезна за хората страна“ (64, 235).

Още Пушкин, създателят на първия руски реалистичен роман, отбелязва, че „в наше време под роман се разбира историческа епоха“. В последните строфи на „Евгений Онегин“ той нарича своето произведение „свободен роман“. Чрез съдбата на героя да се разкрие характерът на епохата — този белег на „Евгений Онегин“ е едно от пушкинските „начала“, създало традиция. От първата „енциклопедия на руския живот“ до края на века руският роман е „епопея на времето“. Повествованието за героя, за отделната личност разширява своя съдържателен обхват до степен, в която се откроява „противоречието между обществените форми на живот и неговото дълбоко субстанционално начало“ според думите на Белински за романа-поема „Мъртви души“. Съзнанието на героя се изследва в тясна връзка с народностното начало на руския живот, с народните идеали.

Това налага отпечатък не само върху съдържателния характер, но и върху жанровата структура на руския роман. Епическият обхват определя и отбелязаната от Л. Толстой относителна свобода на жанра в руската литература — „като започнем от „Мъртви души“ на Гогол, та чак до „Мъртвия дом“ на Достоевски“ (16, 7). Мережко долавя още в творчеството на Пушкин особеността — „разцъфтяване на поезията от самата трезва проза“. Тя бива съхранена в руската традиция чак до съветската литература. Стефан Цвайг пише за това на К. Федин във връзка с книгата му „Братя“: „... в нея виждам у Вас онова, което мнозина не разбират у руските художници (и от което, за мое огорчение, съм съвършено лишен) — великолепната способност, от една страна, да се изобразява народният, съвсем първозданно, човешко и едновременно да се създават изтънчени артистични фигури, да се показват духовни конфликти във всичките им свръхчувствени прояви“¹.

Епическият обхват без съмнение е най-характерен за романите на Лев Толстой. Епосът според Хегел трябва „да изразява каузата на цялата нация“, избразението на света „да се разшири до *целокупност* на националния светоглед“, да се създаде „представа за един национален дух в неговия нравствен семеен живот, в неговите обществени състояния на война и мир, в неговите нужди, изкуства, обичаи, интереси, изобщо една картина на цялата степен и целия начин на проявяване на съзнанието“². На тези именно изисквания отговаря в пълна степен най-голямото епическо платно на Толстой и на цялата руска литература „Война и мир“. За пръв път авторът му казва, че без излишна скромност то може да се сравни с „Илиада“. И наистина, така да се изследва целият поток на руския живот в непрекъснатото му течение и от него да израсне представата за облика на нацията, така да се обгърнат стотици човешки съдби и поднесат в съответствие с ритъма на историческите събития, да прозвучи „и плачът на новороденото, и предсмъртната въздишка на стареца“ в пълнотата на гамата на цялостното човешко битие чрез един къс от него, Толстой е могъл да направи само върху широко епично платно.

Епическият характер тук е продиктуван сякаш от самия исторически материал, върху който авторът строи повествованието — „конфликтът на състоянието на война може да се посочи като най-съответстваща на епоса ситуация“³. Онова, което поразява читателя във „Война и мир“ обаче, е изключителната психологическа мащабност на образите, която съответствува на епическата — пълнотата в избразяването на човешката „текучест“, психологическото проникновение в десетки човешки характери, множеството планове, в които се изследва личността, обемността на понятието индивидуалност и понятието народ, човешка съдба и история на един народ, история на човечеството. От прокараното в повествованието съответствие между мащабите на психологическо и епическо се ражда и мярката, чрез която читателят произнася различните по характер оценки — етични, исторически и т. н. Не на фона на историята, а сами в хода на историята героите на Толстой участвуват в борбата на своя народ, но в нея те намират и истинския ориентир за водената борба със себе си. Търсенето на „човека у човека“ — този патос на руската литература определя в произведенията на Толстой равностойността на психологическия план на епическия. Тяхното единство обуславя невидимото „сцепление на сводовете“, за което писателят говори по повод на „Ана Каренина“.

За да може епическото начало „да представлява интерес и за чужди народи и епохи“, е необходимо според естетиката на Хегел в избразеното национално

¹ Новый мир, 1972, № 2, с. 228.

² Хегел. Естетика. Т. 2. С., 1969, с. 561, 568, 569—570.

³ Пак там, с. 573.

по характер „да получи внушителен израз същевременно и общочовешкото“⁴.

Още през 50-те години младият Толстой говори за „генерализацията“ в своите произведения, за насочване вниманието на читателя към общия процес на живота. Замисълът на своята трилогия той обяснява именно като „история на детството, юношеството, младостта“. Според първоначалния план произведенията му е трябвало да представляват „четири епохи от развитието“. Задачата си авторът вижда в това да бъдат разкрити „характерните черти на всяка епоха от живота“ (2, 243).

В същност „История (курс. м.) на вчерашния ден“ е и един от първите литературни опити на Толстой, „генерализацията“, чрез която се откроява развитието на живота в огромните му мащаби, е важен белег в художествената система на писателя. „От известно време — пише Толстой в края на 50-те години — всеки въпрос у мен получава грамадни размери. Сега при всеки нов предмет и обстоятелство освен условията на самия предмет и обстоятелство аз неволно търся мястото му във вечното и безкрайното в историята“ (48, 10). Подобно признание той прави и в края на живота си, през 1906 г. : „Аз живея във вечността и затова всичко трябва да разглеждам от гледна точка на вечността. В това е същността на всяко дело, на всяко изкуство. Поетът затова е и поет, че пише във вечността.“⁵

Художествената мисъл на Толстой винаги събужда асоциацията с коренни за човека представи — с първозданността на човешкото битие. Съдбата на неговите герои е изследвана във всичките ѝ възможни връзки, в това число — в съответствие и с живота на народа, и с „вечните“ начала на нравствеността“, които и Ленин отбелязва у Толстой. Представите им авторът често съпоставя с онези коренни етични норми, които той признава. Това съизмерване пробужда у тях най-високи нравствени пориви.

В литературата за Толстой неведнъж е сочено родството на „Война и мир“ с народния епос и древноруската литература, с летописите на Нестор, с „Повест за изминатото време“. И може би авторите, които наричат „Война и мир“ „най-нова Илиада“, виждат в нея не само „епичната субстанционална почва“ на художественото творчество. Те откриват в този най-руски роман-епос и „диханието на Безкрайността“, „величието на мита“, както се изразява Ромен Ролан. „Ражда се спомен за нещо още по-отдалечено от Илиада — индуските епопеи.“⁶ Епичната стихия на романиста Толстой носи винаги дъха на първозданното.

Насищането на произведението с белезите на „вечността“, което придава особена плътност на Толстоевото повествование, участва също във формулираната от писателя художествена задача: „всичко да приведа в единство“. То придава необикновена мащабност на неговото повествование.

За Толстоевите романи — с множество сюжетни ходове, с преплитането на тъй различни по своето естество линии, през които е пречупен животът на герои от определена историческа епоха, важат в най-голяма степен думите на Мериме, че в тях, както в лабиринта, трябва да се влиза с кълбо в ръка. Сам Толстой говори за „оня безкраен лабиринт от сцепления, в който се и състои същността на изкуството“ (62, 269). Нишката на това кълбо ни разкрива постепенно характера на „любимата мисъл“ на автора в романите му: „народната мисъл“ във „Война и мир“, „семеината мисъл“ — в „Ана Каренина“. Но тя ни отвежда в крайна сметка и към „законите, които са послужили за основа на лабиринта от сцепления“.

⁴ Хегел. Цит. съч., с. 572.

⁵ Литературное наследство, № 37—38, кн. II. М., 1939, с. 526.

⁶ Р. Ролан. Собрание сочинений. Т. 14. М.—Л., 1933, с. 241.

И макар че „Ана Каренина“ е според Толстой „първият му роман“, то и в него авторът остава верен на същия епически размах в изображението. „Ана Каренина“ не е любовен семеен роман. Той не е подчинен само на „любимата“ авторова мисъл. Именно по повод на него Толстой казва, че за да разкрие основната му идея, би трябвало отново да напише романа от началото до края. „Епосът — пише Хегел — има за свое съдържание цялото на един свят, в който се извършва едно индивидуално действие.“⁷ Да открива „корена“ на всяко явление, за да определи характера му и неговото място в общото, в цялото — това е качество, което характеризира личността на писателя от най-ранните му години до последните му дни. То отличава и Толстой като художник. Затова и нравствените по характер проблеми в „Ана Каренина“ са разкрити чрез сложните социално-исторически въпроси на живота в следреформена Русия. „Ана Каренина“ — пише Б. М. Айхенбаум — е единственото в световната литература от XIX в. произведение, съединяващо толкова несъединими на пръв поглед неща като вътрешната история на страстта и злободневните въпроси на обществения живот, на помещическото стопанство, на науката, философията, изкуството.“⁸ Да се разкрие всяко действие в целостта на света, в който се извършва — чрез този принцип епическото начало се въвежда и в произведенията с различна жанрова природа. Той в най-висока степен характеризира и Толстоевата „Илиада“ — „Война и мир“, и следващата крупна след нея творба, която авторът определя като роман, „Ана Каренина“ и „Възкресение“. Но тази „обща спойка“ на отделни сцени и епизоди, „привеждаща в единство“ частното и общото, придава епичен характер на Толстоевото повествование и в останалите също тъй характерни за традицията на руската проза жанрове — разказа и повестта. Толстоевият разказ, повест или роман не остават в рамките на нормативността на жанровете. Епическата стихия в неговото повествование придава на всичките му „книги“ нещо устойчиво, трайно. Героят на Толстой се изследва в цялостния ход на живота на нацията; съпоставя се достигнатото от него с морала на съвременното му дворянско-буржоазно общество и с непреходните ценности на чала в духа на руския народ. Хора на изкуствения и хора на естествения живот — така авторът разделя героите си. Оценката за ценността на личността се гради върху нравствената реализация на нейния живот.

С това Толстой остава верен на високата етична същност в пушкинската естетическа програма. Тя е „фокусът“, към който отвеждат „невидимите лъчи“ в неговите романи.

Художественото майсторство на Пушкин-белетриста обаче Лев Толстой оценява не изведнъж и достига до него след продължителни художествени търсения.

Още преди отпечатването на първата му творба „Детство“ през 1852 г. стиловата ориентация на младия Толстой вече до голяма степен е определена от откритието, което той е направил при написването на разказа „История на вчерашния ден“. Събитията, които съставляват ежедневието на човека, са според него верига, съпътствувана от друг един, незабележим на пръв поглед поток от мисли и чувства, които активно са го занимавали и по-вярно спределят същността на изминалия ден. У човека се извършва непрекъсната аналитико-оценъчна дейност спрямо света и себе си — по-интересна, отколкото всичките му външни прояви, взети заедно. Тази втора човешка реалия основателно заема важно място при изграждане на художествения образ в произведенията на Толстой. „Чуван“ и „нечуван“ разговор — така авторът нарича двата паралелни процеса у човека. С тяхното открояване и съпоставяне са свързани множеството художествени похвати на реалиста-психолог и особеното му внимание към извън-

⁷ Хегел. Цит. съч., с. 598.

⁸ Б. М. Эйхенбаум. Лев Толстой. Семидесятые годы. Л., 1960, с. 151.

речевия, „по-верен“ израз на човешките чувства и мисли. По такъв начин един от първите му литературни опити полага началото на характерния Толстоев подход: да се проследи процесът от постъпките и действията към нещо по-значително според него — бездната от мисли и чувства, която ги съпътства.

И ако сред многото рецензии и отзиви, излезли в средата на 50-те години, критиката на Чернишевски за трилогията и военните разкази на Толстой има най-голямо значение, причината е в отбелязаните в нея две характерни начала в творчеството му: „чистота и непосредственост на нравственото чувство“ и разкриване „диалектиката на човешката душа“: не достигнатото, а самото достигане, не резултатите, а самия процес, неговите форми и закономерности. Да опознае същността на човека за Толстой означава от „тайните на своята душа“ да достигне до общите за всички тайни. Изкуството според него е микроскоп, който художникът насочва към тайните на душата си и ги показва на хората. Следователно Толстой започва своя творчески път с особен интерес към онова начало в руската литература, което Лермонтов полага — психологическото, аналитическото. Според автора на „Герой на нашето време“, историята на една човешка душа е не по-малко интересна от историята на цял един народ“. И за Толстой всестраниното изучаване на вътрешния свят на човека, човешкият живот представлява изключителен интерес.

Самонаблюдението на героя в трилогията му „Детство“, „Юношество“, „Младост“ и наблюдението над другите в „Севастополските разкази“ — това определя характера на повествованието в първите значителни произведения на писателя.

Интересът на Толстой към сложния вътрешен свят на човека не му позволява по това време да даде заслужена оценка на Пушкиновия повествователен маниер. През 50-те години Пушкиновите повести му се струват „някакси оголени“. Преодолявайки традицията на витийствената проза, на приповдигнатия повествователен тон, Пушкин съзнателно налага „оголената“ простота в белетристиката си чрез строгостта в подбора на всеки шрих, сдържаност на тона, построяване на произведението върху самото действие и въвеждане на читателя веднага в хода на действието. „Точност и краткост — ето най-главните достойнства на прозата. Тя изисква мисли и мисли — без тях блестящите изрази не служат за нищо“, пише Пушкин.⁹ Пестелива фраза, динамичност, действието да се гради върху събитията и чрез тях да се разкрива обликът на героите — в сравнение с този общ рисунък на Пушкиновата проза Толстоевата е много по-орнаментална. В нея като у Лермонтов обаче детайлите не са украшение, а имат психологическа натовареност, те са свързани с аналитичния метод на писателя.

Новите художествени търсения на Толстой, както отбелязва В. В. Виноградов, започват от опитите му в края на 50-те и началото на 60-те години и са „насочени към преобразуване на художествената проза в същата насока, както и у много съвременни романисти от типа на Хемингвей и Бьол, Ремарк, Грийн и др. Анализирайки разказа на селския учен Федка „Войнишки живот“, Толстой намира, че не е имало защо подробно да се описват действащите лица, домовете и че вината за това пада върху него като учител. „Ако го бях оставил сам, то уверен съм, той би описал същото, *следвайки действието* (курс. м.), незабележимо, по-художествено, без приетия у нас и станал невъзможен маниер на описанията, разположени логически: отначало описание на действащите лица, даже на биографията им, после описания на местността и средата и чак след това започва действието. Странно нещо — всички тези описания, понякога на десетки страници, по-малко запознават читателя с действащите лица, отколкото небрежно

⁹ А. С. Пушкин. П. с. с. Т. 7. М.—Л., 1951, с. 15—16.

подхвърлената художествена черта по време на започналото действие сред въобще неописаните персонажи.¹⁰

Направеният от Толстой анализ съдържа вече оценка и засилено внимание към главното, което характеризира Пушкиновата стилска ориентация — „следване на действието“, действието да се превърне в гръбнак на художествената творба.

И макар по-късно Толстой да признава на Фет, че никога повече няма да пише нещо тъй многословно като „Война и мир“ (61, 247), още през 60-те години в този роман много Толстоеви похвати на изображение са не само нови, а и твърде изненадващи. Л. Мишковска например отбелязва чисто сценичните средства при изграждане на отделни сцени в романа. Такава е срещата на Наташа с тежко ранения Андрей Болконски. Изключителният драматизъм в душевното състояние на героите е предаден не чрез монолози или диалог. Всичко е сведено до движенията им, израза на лицето с множеството му оттенъци, промяната в погледа и т. н. „Художникът действа тук — пише тя — с чисто сценични средства чрез изобразяване на телосложенията, интонацията на гласа той приближава героя до сърцето на зрителя.“¹¹ Това фиксиране на душевните състояния на героите в „телесната им проява“ според изследователката сближава отделни страници от творбата с кадри, подготвени за екран.¹²

Като сравнява „Война и мир“ с трилогията, В. Виноградов отбелязва „по-силно изразения уклон към драматизация“. В това изследователят вижда пушкинския принцип на сближаване авторовата реч с индивидуалното съзнание на героя. Той посочва новия Толстоев похват, възникнал именно на тази база: „оформяне образа на личността главно пантомимически, като описва само външните, сценични положения, неговите пози и движения. В езика и стила на Лев Толстой релефно са изразени новите му похвати на сценична изобразителност.“¹²

Неведнъж в литературата за Толстой като илюстрация на сливане епичното с личното — изясняване на историята чрез преживяванията на отделния човек — е посочван показът на историческите събития във „Война и мир“ през погледа на отделните герои: Шенграбенското — чрез възприятието на Андрей Болконски, Аустерлицкото — чрез Николай Ростов, Бородинското — чрез Пиер Безухов и т. н. Но отликата на Толстоевия „многочуден роман“ от западно-европейския с единствен герой е според Иракли Андроников и в „множеството отправни точки при изобразяването на едно и също събитие“ (с. 271). В Толстоевия роман читателят вижда събитията през очите на неколцина герои. Съчетаването на различни възприятия за едно и също събитие според изследователя напомня онова, което прави по-късно киното. Редица сцени от „Война и мир“, както посочва И. Андроников, съдържащи множество планове, които позволяват да се видят събитията с очите и на Наполеон, и на военачалниците, и на войниците, и на отделното лице, и на тълпата, и на самия автор, крият в себе си твърде сложна „разкадровка“. Чрез „монтирането“ от автора на няколко виждания в повествованието, на чувствата на различни лица, пробудени от едно събитие едновременно, се постига „особена релефност, перспективност, стереоскопичност на изображението, ... възникващо сякаш в три измерения“ (с. 273). В редуването на плановите — „едър“, „среден“ и „общ“ — изследователят вижда нещо трайно от художествената система на писателя, „отбелязана от него още на младини като редуване на „генерализацията“ на изображението с подробно-стта“ (с. 276).¹³ Това, което по-късно прави киното, е вече негов похват. Както

¹⁰ В. В. Виноградов. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика, М., 1963, с. 198.

¹¹ Л. Мишковская. О мастерстве писателя. М., 1967, с. 212, с. 240.

¹² В. Виноградов. О языке Толстого. Литературное наследство, № 35—36, кн. I, 1939, 209.

¹³ И. Андроников. Искам да ви разкажа ... С., 1969, с. 276.

изтъква И. Андроников, Толстой бе изпреварил многоплановостта на кинематографа.

По-нататъшното развитие на Толстоевия повествователен маниер е свързано и с все по-засилващ се интерес към принципите, върху които е построена прозата на Пушкин. В известното писмо до П. Д. Голохвастов от 1873 г. Толстой споделя „отдавна неизпитвания възторг от прочитането на „Повестите на Белкин“ за седми път в живота си. Писателят не бива да престава да изучава това съкровище. Върху мен това изучаване оказа силно въздействие“ (62, 18). Четенето на писатели като Пушкин според Толстой учи на „стегнатост“ в поезията, „безкрайна като живота“, на „хармонично правилно разпределение на предметите“, на „системност“ (62, 22). У Пушкин белетриста той открива тези принципи, които най-много биха подхождали за неговия подстъп към изобразяване на човешката „текущест“ в също тъй изменения се и безкраен живот. Затова динамичността и лаконизма в повествованието той все повече оценява като достойнства на Пушкиновата проза. Според Толстой „простотата, краткостта и яснотата са висше съвършенство на формата на изкуството, която се достига само при голямо дарование и голям труд“ (30, 349).

Както е известно, през 1873 г. писателят прави опит за „облекчаване конструкцията“ на „Война и мир“. Той е смятал да отстрани историческите, военните и философските разсъждения в него. Впрочем, говорейки за „Война и мир“, особено за третия том и Флюбер споделя пред Тургенев: „Той се повтаря и философствува . . . Тук се появява той самият, авторът и руснакът, докато досега се виждаха само природата и човечеството.“¹⁴ Съкращаването на тези места е идея и на други автори по-късно. Трудността в осъществяването на такъв род реконструкция обаче е свързана с характерния за Толстоевите романи белег на „невидимо сцеление на сводовете“. Нарушава се единството на произведението, базиращо се върху „самобитното нравствено отношение на автора към предмета — циментът, който свързва всяко художествено произведение в едно цяло“ (30, 18—19). Авторските отстъпления, прекият „субектен“ план в повествованието също участвуват в общата спойка.

70-те години в творческата дейност на Толстой са време на „връщане към Пушкин“, което, както отбелязва Б. М. Айхенбаум, се изразява не толкова в тематични и сюжетни сближавания — един по-скоро повърхностен допир в разработването сякаш на незавършените произведения на учителя. Това намира отражение по-скоро в новите художествени принципи на писателя, в отказа му от „описателство“¹⁵.

Осъществяването на тази тенденция е съпътствувано и от съпротивлението на материала (все същия Толстоев кръг социални и етични проблеми), и от съпротивлението на всичко устойчиво и обременяващо в маниера на художника. Нужен е без съмнение по-продължителен процес, за да бъдат те преодолені.

За нова стилова ориентация у писателя би съдействувал и подборът на материал, който сам да подсказва или изисква подобно художествено претворяване. Първият успех на Толстой в това отношение е „Кавказки пленник“ — с принципния отказ от психологическата обстоятелственост, с „чистота и простота на рисунъка, откровеност на линиите, яснота и елементарност на сюжета“¹⁶. Но Толстой изпълнява успешно тук своята задача може би именно поради тази „елементарност на сюжета“. В канавата на произведението са вилетени не сложните нравствени и духовни търсения на героите, а прости, естествени отношения, конфликтът в него е построен предимно върху борбата на героя за своя живот.

¹⁴ И. С. Тургенев. Сочинения. Т. XII, с. 542.

¹⁵ Б. М. Айхенбаум. Лев Толстой. Семидесятые годы. Л., 1960, с. 182, 183.

¹⁶ Пак там, с. 181, 83.

Удаляят се Толстовите опит за стилова промяна и осъзнаването на тази задача като непосредствена стават възможни през 70-те години и благодарение на написването на „Азбуката“, което е съпътствувано от „ужасна работа над езика — всичко трябва да бъде красиво, кратко, просто и главното, ясно“ (61, 283), както пише Толстой.

Освобождаването от психологическата обстоятелственост и „описателство“ за сметка на „ясен рисунък и шрих, т. е. език“, „рисунки с молив без сенки“ (61, 274) по-динамична структура на творбата с активна роля на сюжета — такава е тенденцията у последователя на Пушкин от 70-те години нататък. Но този стремеж и тогава би останал само добър порив, ако писателят не бе открил една сигурна, неизменна за руския художник опора — народното творчество, неговата образност. Толстовите позовавания върху изучаването на възможностите, които крият в себе си народното творчество и език, са многократни. Те са свързани с неговата мечта за преодоляване на разрыва между народ и интелгенция и по-конкретно — между изкуството и читателя от народа. „Хубавите книги, казва той, са написани на език, който народът не разбира . . . Може би причината е в нашата откъснатост от народа . . .“ (8, 6). Народната реч Толстой окачествява като най-добър регулатор за писателя. „Езикът, на който говори народът — пише той — и в който има звукове за изразяване на всичко, което може да пожелае поетът, ми е мил. Този език освен това — и то е главното — е най-добрият поетически регулатор. Поискай да кажеш нещо излишно, надут, болезнено — езикът няма да позволи . . . Просто обичам определеното, ясно, красиво и умерено и всичко това намирам в народната поезия и език, и живот, и обратното — в нашия“ (61, 277). „Красиво, кратко, просто и главното, ясно“ — такива са и цитираните по-горе изисквания, които Толстой си поставя в работата над „Азбуката“.

Известно е фигуративното представяне на литературния процес, което Толстой прави през тези години. Освен поетичната вълна с най-висока точка — Пушкин, е представена и друга линия, свързана с изучаването на народа, в „изплуването на която се надява да участва и той“ (61, 274—275).

През тези години писателят събира фолклорни сборници, записва непосредствено от разказвачи народни легенди и приказки, преработени по-късно в разкази. Изучава образите на старата руска литература. „Мечтае — записва София Андреевна — да напише нещо от древноруския живот. Чете чети-мине, жития на светци и казва, че това е нашата истинска руска поезия.“¹⁷ И Голденвейзер отбелязва: „Лев Николаевич много обичаше грубата донякъде сила, образност и изразителност на старинния език . . . Помня също изумлението му от яркостта и образността в езика на прототип Авакум.“¹⁸

В „Кавказки пленник“ повествованието напомня до голяма степен маниера и стила на народния разказвач, но е трудно да не видим в него подражание на фолклора въпреки твърдението на Б. М. Айхенбаум.¹⁹ Внезапна и затова сякаш прекалено съзнателна е ориентацията на автора към събитийност за сметка на психологизъм, към просторечната интонация и разговорния език, изобщо към тоналността на народната приказка. Почти всяка фраза (с тъй честите инверсии в нея), всеки оборот издават този стремеж и открояват тенденцията на художника.

Не е без значение и увлечението, с което по това време Лев Толстой чете древногръцките писатели, изучавайки от края на 1870 г. гръцки език. „Убедих се, че от всичко истински прекрасно и просто прекрасно, което е създадо човешкото слово, нищо не съм знаел досега“ (61, 247) — споделя той с Фет. Желанието му да не пише вече тъй многословно, както във „Война и мир“, е съпрово-

¹⁷ С. А. Толстой. Дневники 1860—1891. М., 1928, с. 34.

¹⁸ А. Б. Голденвейзер. Вблизи Толстого. М., 1959, с. 156.

¹⁹ Б. Айхенбаум. Цит. същ., с. 83.

дено от мечтата за произведение „чисто, изящно, където да няма нищо излишно като дялата древногръцка литература, като гръцкото изкуство“²⁰.

Работата над „Ана Каренина“ илюстрира стремежа на автора към пушкинска безпристрастност в изображението и повествователния тон, към построяване на произведението върху самите събития. Повечето от изследователите на Толстой признават, че в сравнение с „Война и мир“ този роман се отличава с много по-голяма обективност. Без да скрива удовлетворението си, сам Толстой твърде възторжено разказва по това време как е преработвал многократно отделни моменти, за да не се забелязва на чия страна е авторът.

Подтикът за написването на „Ана Каренина“, както пише Толстой на Страхов, се появява „неволно и благодарение на божествения Пушкин, когото взех в ръце и с нов възторг прочетох целия“ (62, 25) „И като че ли за пръв път го чех. Но не само това, той сякаш реши всичките ми съмнения. Не само от Пушкин по-рано, но от нищо, струва ми се, никога тъй не съм се възхищавал. „Изстрел“, „Египетски нощи“, „Капитанската дъщеря“! И там има откъс „Гостите пристигаха на вилата...“ (62, 16).

Както е известно, така започва в първия момент романа си и Толстой: „Гостите след операта пристигаха...“ — под прякото въздействие на Пушкиновия похват да въвежда непосредствено в хода на действието. Радостта си от този „много жив роман, горещ и завършен“ (62, 16), авторът споделя още с привършването на първия му вариант. И макар че в окончателната редакция много неща са изменени, друго е и началото на романа, по пушкински звучи още първата му фраза: „Всички щастливи семейства си приличат, всяко нещастно семейство е нещастно по своему.“ „Сводовете са издигнати така, че не се забелязва съединяващата ги дъга“ (62, 377) — отбелязва по-късно Толстой. И стройната конструкция на романа, и непрекъснатият самоконтрол по време на работата при утвърждаване на по-голяма дистанцираност спрямо изобразяваното и безпристрастност в повествователния тон, и стремежът към пестеливост в описанията, стегнатост и яснота определено характеризират позицията на Толстой. Нещо повече, писателят вече открито защитава своите художествени завоевания. Отказвайки на Катков да заглади някои моменти в сцената на сближаването между Ана и Вронски, той обяснява причината по следния начин: „Яркият реализъм, както се изразяват вие, е единственото средство, тъй като нито патос, нито разсъждения аз мога да употребя“ (62, 139). И даже Достоевски въпреки противоречивите си изказвания за романа признава, че „Ана Каренина като художествено произведение е съвършенство“.

Произведенията на Толстой от 70-те години отразяват не само назряващия разрыв на Толстой със своята среда в „страстната критика“ на съвременния строй, в мъчителното търсене на „правдата“ и смисъла на живота, но и все по-голямата роля на истински оценки десетилетия след смъртта си белетрист Пушкин в творческия път на Толстой.

„На много неща се уча от Пушкин, той е мой баща и от него трябва да се учим“²¹ — записва думите му София Андреевна в деня, когато Толстой започва романа „Ана Каренина“. Пушкин е не само компасът, по който се ориентира духовната сила на руския човек според думите на Достоевски, но и компасът, който направлява художествените търсения на най-големите руски творци. Положените от него начала се оказват ръководни за цялостния литературен процес през века. И в последния си роман „Възкресение“ от 90-те години Толстой остава верен на характерната за неговите произведения широта на обхвата на жизнените явления и заедно с това — на стремежа към простота, яснота, пушкинска „системност“. Композицията на романа е изключително опростена, стег-

²⁰ С. А. Толстая. Дневници 1860—1891. М., 1928, с. 33—34.

²¹ Пак там, с. 35—36.

ната, ясна. Конфликтът е разкрит предимно чрез действието — функцията на сюжета и тук е основната. Социалният план в произведението доминира и изображението на цялостния руски живот е постигнато главно чрез принципа на контраста. Проблемът за нравствената отговорност на човека прераства изцяло в проблем за социалната отговорност. И ето че във „Възкресение“ отново открито прозвучава гласът на Толстой в неговите размисли и оценки.

Мотивите за активното и пряко авторово присъствие в повествованието би трябвало да се търсят навярно в тъй силната мирогледна позиция на Толстой в годините след „прелома“. Разкриването на социално-нравствените проблеми в руския живот, които изцяло занимават писателя след 80-те години, е съпроводено от силния му гняв и възмущение. И ако си позволява да даде израз на тази реакция, той го прави с убеденост в значимостта не на собствените оценки и принципи, а на изразените в тях възгледи на народа, които е приел и счита за единствено верни. И цялостното пречупване в социален план на основните въпроси от руския живот в романа Толстой прави през съзнанието и етичните норми на човека от народа. Тази опора върху народния дух при издигането на критерии в творбата дава право на глас на автора именно като „адвокат на стомилионното руско селячество“.

Това характеризира не една от творбите на Толстой след „прелома“ му в началото на 80-те години. Открито религиозно-морализаторска насоченост имат и „народните разкази“ от 1884 г. С правоучение завършва не само „Възкресение“, а и „Кройцера соната“. Възгледите на Толстой са твърде осезаеми и в драматичните му произведения, повестта „Отец Сергей“, тъй както е силна и вярата на писателя, че именно неговото учение изразява народните възгледи.

В 20-годишния интервал между двата романа („Ана Каренина“ и „Възкресение“) Толстой се насочва предимно към малките и средни епически жанрове и към драматични произведения. Времето след идейния кризис на писателя и преминаването му върху позициите на патриархалното селячество определя и „безпоощадната критика“ в тях, „смъкването на всички и всякакви маски“ (Ленин).

Силният социален план на късните Толстоevi творби откроява все по-засилващата се роля на антитезисното им построяване, на принципа на контраста между „изкуствения и естествен живот“. Заедно с него се наблюдава и взаимопроникването на художествено изобразено и публично-дидактично изказано — „народните разкази“, „Холстомер“, „Смъртта на Иван Илич“.

От значение е да се отбележи, че през 1902 г. вече Толстой признава: че „Написаното от един автор може да бъде от два рода: риторическо или чисто художествено. . . „Възкресение“, в него има или чисто художествени места, които са хубави, или риторически, които отделно също са хубави, но преходят от една форма към друга не е добър.“²² Но това е времето, свързано с цялостна равностметка на изминатия път и осмисляне на своето място в бъдещото развитие на руската литература.

В литературата за Лев Толстой творчеството му от 90-те години определено се свързва с „интензифициране на реалистичния метод, изработване на нов, поекспресивен художествен език“²³ в пестеливи форми с действена авторска оценка. Както отбелязва Л. Д. Опулска, у късния Толстой психологическият анализ съдържа много нови черти: вместо възпроизвеждане на целия ход на преживяванията — показ на основните моменти, по-голяма съдържаност, лаконичност и драматизъм. Авторът се интересува от такъв род душевна борба, която може да доведе до коренен прелом като у него самия.²⁴

²² Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. Т. II. М., 1960, с. 149—150.

²³ История русской литературы в трех томах под ред. Благого. Т. III. М., 1964, с. 717.

²⁴ Л. Д. Опульская. Л. Н. Толстой. — В: История русской литературы. Т. IX, ч. 2. М.—Л., 1956, с. 556.

Толстой се стреми към „съкращаване на пътя, към максимално възможна прямота на художествения изказ“.

Следването на пушкинската традиция, съпътствувано от голям и продължителен труд, у Толстой е свързано обаче и със засилване на драматичното, конфликтното, дисхармоничното в неговите произведения. Макар и напрегнат, пушкинският драматизъм е съдържан. Дисхармоничното той най-често уравнивява с онова, което му е тъй присъщо — чувството за хармония (чрез винаги търсената от него в света хармония), стремижа да утвърди красотата и поезията в човешкия живот, да ги превърне в активно начало във вътрешния свят на човека, което да го преобрази. Ключът към Пушкиновата поетическа концепция за красотата е в определението на Стендал по-късно за красотата като обещание за щастие (а не като хитър враг — у Толстой). Творчеството на Пушкин — с хармоничността си, с култа към красотата и цялостта си е до голяма степен сродно на древногръцкото изкуство. И в живота на Пушкин, и в съдбата на неговото поколение има много моменти на съмнение, разочарование, обезверяване. Но у него, както у хората от Възраждането, те не се превръщат в хроническо страдание, в болест, заслужаваща сериозно внимание. Духовният фундамент на неговото творчество остава докрая свързан с годините на най-висок национален подем, разгръщане на силите и вяра в тяхното реализиране у руския човек.

Духът на епохата, който подхранва творчеството на Толстой, е твърде различен от този на Пушкиновата. Затова с все по-голямата социална ангажираност на Толстовото изкуство по-ярко се открояват и неговите противоречия, и неговият „таен трагизъм“. В дългия път на писателя се рушат много илюзии, подрива се стабилността на формираните убеждения.

От 90-те години в руския литературен живот започва „равносметката“ на изминатия път през века. Правят се и преднамерени преоценки, неочаквани прогнози. Краят на века поражда много тревоги, свързани с унаследяването на богатата реалистична традиция в руското изкуство.

За 70-годишния художник пред прага на новия век това е възрастта на носталгия по бъдещето, в което няма да бъдеш и в което би искал да оставиш най-хубавите си творби. И макар да я няма лекотата в преодоляването на много от онова, което е крепило довчерашната вяра, с критерия на истината, провеждан с искреност и строгост, той дава израз на своето отношение към съзряващото ново в руския живот.

Отпечатаните след смъртта на писателя произведения и сред тях последната му крупна творба „Хаджи Мурат“ с утвърждаването на героя-съпротивленец („скришом от себе си“, както пише Толстой по време на работата над повестта), са мъдър завършек на основните теми в неговото творчество и в руската литература. Те са и Толстовото художествено завещание.

Говорейки за последните години на XIX в., писателят признава: „Струва ми се, че както в политиката, така и в литературата се е стигнало до задънена улица. По-нататък на никъде не може да се върви“ (16, 7). Затова и декадентството Толстой нарича „болест на времето“. Обяснението за този „упадък на изкуството“ той търси в почвата, родила такива плодове. „Когато има идеали — пише Толстой, — то в името на тези идеали се създават произведения на изкуството, когато ги няма, както у нас сега — няма произведения на изкуството. Има игра — с думи, игра — със звуци, игра — с образи.“²⁵

Неслучайно обаче възвръщането на увереността си в истинското призвание на реалистичното изкуство съвременниците свързват с името на Лев Толстой. „Толстой се държи твърдо — пише Чехов, — авторитетът му е грамаден и докато той е жив, лошите вкусове в литературата ще бъдат отстранявани и оста-

²⁵ Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. Т. II. М., 1960, с. 336.

вяни в дълбока сянка. Единствено неговият нравствен авторитет е способен да държи на известна висота тъй наречените литературни настроения и течения“ (18, 312—313). Последните му творби са и Толстоветият достоен отговор на въпроса за бъдещата съдба на руския реализъм. Те са не само творческо продължение на реалистичната традиция в руската литература от XIX в., но в много отношения предшествуват характерния белетристичен стил на новото столетие. Заедно с младите си съвременници-белетристи Толстой участва в осъществения с пушкинската дръзновеност преход в литературата от XIX към XX в.

* * *

Разцъфтяването на романа през втората половина на XIX в. в руската литература скоро достига своя край. Завършеният през 1899 г. „Възкресение“ е последният роман на руския критически реализъм. „Формата на романа — казва Толстой през тези години — не само не е вечна, но тя преминава. . . Ако искаш да кажеш нещо, кажи го направо“ (52, 93). „Белият лист на литературата е вече изписан и трябва да се преобърне или да се вземе друг.“²⁶ Централното си място в продължение на половин век романът отстъпва на нови повествователни форми. През 1906 г. Толстой пояснява своите думи: „Аз отдавна вече мислех, че тази форма е отживяла времето си — не въобще отживяла, а отживяла като нещо важно“ (76, 203).

Ако направим обзор на написаното от Толстой през последните му години, ще открием неговото внимание към малките и средните белетристични жанрове. В тях и особено в най-късния му шедьовър повестта „Хаджи Мурат“ са отразени новите тенденции в Толстоветата проза. Какво ново внесе стремежът към пестеливи форми, интензифициране на реалистичния метод у Толстой след 90-те години?

Последните творби на писателя са адресирани към един нов читател — читателя от XX в. Характерът на Толстовето повествование е свързан с неговите изисквания, с художествения вкус, който постепенно възпита през последните десетилетия на века една определена тенденция и в музиката, и в живописата. Изкуството влиза в стадия на въвличане зрителя, слушателя в активно сътворчество чрез освобождаване от детайлизирането, до „сдъкването“. И читателят е вече не консуматор, а съпричастен към творчеството. С опита на литературата от това време е свързан и формулираният по-късно от Хемингуей „принцип на айсберга“: „седем осми от него да са скрити под водата — само една осма на повърхността. Колкото повече снемаш от онова, което стърчи на повърхността, толкова повече това укрепва твоя айсберг — твоя роман или повест.“²⁷

В руската литература пръв Чехов отговори на изискването за „разчитане на читателя“. „Когато пиша — казва той, — аз напълно разчитам на читателя, надявайки се, че недостигащите в разказа субективни елементи той ще добави сам“ (15, 51). Помага му неговият изключителен усет за мярка, което е същевременно и усет за степента на контакт с читателя. Този нов подход определя у Чехов избора на малката форма.

Чехов според Толстой притежава способността за художествено прозрение и „той като Пушкин придвижва формата напред“. Именно неговата мисия на новатор Толстой особено цени: „Чехов създаде нови, свършено нови според мен за целия свят форми на писане. . .“²⁸ В новаторското следване на традицията в руската литература Лев Толстой неслучайно отбелязва името на Чехов редом с Пушкин.

²⁶ Л. Н. Толстой о литературе. М., 1955, с. 270, с. 316.

²⁷ Б. Грибанов. Хемингуей. М., 1970, с. 150.

²⁸ П. Сергеев. Толстой и его современники. М., 1911, с. 228.

В действителното прилагане на Пушкиновия принцип — „точност и краткост“ Чехов с непоносимостта си към многословното или красиво казаното дава израз на една органически присъща му черта. А творци като Лев Толстой, с усета на руския писател за новото в изкуството, е трябвало да надмогват себе си, много от собствените им похвати, за да постигнат това.

За работата над повестта „Хаджи Мурат“ неговият приятел Буланже пише: „Към художествена работа Лев Николаевич го влечеше и желанието да намери нова форма. . .“²⁹ „Все се мъча да намеря удовлетворяваща форма за „Хаджи Мурат“ или „Все не мога да намеря тона“ — от такъв характер са и бележите в дневника на Толстой от това време. И ако в историята на литературата жанровото определение на „Хаджи Мурат“ варира от „кратка повест“ до „роман“, това по-скоро свидетелствува за успеха на един от най-големите романисти на XIX в. да претвори най-действените свойства на своята и руската романа традиция в повествователния маниер на последната си значителна творба. Справедливо отбелязва Л. Д. Опулска, че „кризата на романа. . . на границата на двата века е била по същество преходен стадий към роман от нов тип“³⁰.

Творчеството на Толстой от периода, когато усилено се търсят нови пътища за литературата и рушенето на привичните повествователни форми се възприема като необходимост, илюстрира тази тенденция. „Работата ми над изкуството (трактата за изкуството — б. м.) — отбелязва писателят тогава, — ми уясни много неща. Ако ми е отредено от бога да пиша художествени произведения, те ще бъдат съвсем други. Да ги пиша ще ми бъде вече и по-лесно, и по-трудно. . .“ (53, 169).

Реалистичните епични платна на Толстой сега са проектирани по нов начин. Произведение като „Хаджи Мурат“ носи белега на синтез на най-характерното от тях с присъщата за Толстой яркост и сила на багрите, но върху малка площ. Това интензифициране довежда до по-голяма компактност и натовареност на всички художествени елементи и в лексиката, и в стила, и в структурата на творбата. Това е работа едновременно живописна по характер и скулптурна — според определението на Толстой за романа и драматичното произведение. Тя е типичен пример за „адски контрол над мисълта“, прецеждане на материала през „филтъра на паметта“, както се изразява Чехов, до изтискването му на малки капки върху хартията, в резултат на което до художествено изобразяване се допуска само кондензираната същност на явленията.

В „Хаджи Мурат“ са трансформирани най-характерните белези на Толстоевата непрекъснато усъвършенствуваща художествена система, което и определя тяхната своеобразна проява.

Продължителната и огромна работа на писателя при написването на това произведение действително „много напомня подготовката на епопеята „Война и мир“³¹. „Дълго е натрупвано, докато откристализира“, както пише Толстой на Фет, след като е разгадал поетическия му секрет — тези думи най-точно отразяват и характера на творческия процес у него сега. Още съвременникът му А. Кони отбелязва, че по епическия си характер „Хаджи Мурат“ може да бъде поставен наравно с „Война и мир“³². А П. Палиевски подчертава, че това е „конспективна епопея“, по широта на художественото обобщение — нещо повече и от роман.³³

²⁹ П. А. Буланже. Как Л. Н. Толстой писал „Хаджи Мурат“. — Русская мысль, 1913, № 6, с. 71.

³⁰ Литературное наследство, № 69, кн. I, М., 1961, с. 112.

³¹ В. А. Мануйлов. Послеслов към „Хаджи Мурат“. Л., 1962, с. 206.

³² Воспоминания о русских писателях. Л., 1965, с. 280.

³³ П. Палиевский. О художественном произведении. — Вопросы литературы, 1965, № 2, с. 128.

В динамизираната мозаична структура на произведението отделните малки глави активно участвуват в разгърнатата в широк план, характерна за Толстовото повествование антитеза. Чрез тях се осъществява раздвиженото действие, бързият му темп, резките и сякаш неочаквани сюжетни преходи. Тук Толстой е най-близък до лаконичността и динамизма в Пушкиновите творби. За да изпълнят определената им функция, авторът придава на главите фрагментарен характер. Характерът на фрагмент при своето графично, семантично и дори метрично единство, стройност и изящество има и „Онегинската строфа“ — основната композиционна единица на романа „Евгений Онегин“. Това съдейства за осъществяването на лекота в прехода от една тема към друга. „Хаджи Мурат“ в много отношения напомня структурата, пластичността и изящството на първия руски реалистичен роман. Препрочитайки и през 1909 г. „Евгений Онегин“, Толстой не престава да се възхищава на „удивителното пушкинско майсторство“.

Психологическият анализ се постига не само чрез извънречевата характеристика на героите при пределно понижаване ролята и на вътрешния монолог, а и чрез асоциативно свързаните епизоди-кадри, едновременния показ на едно и също събитие от различни гледни точки, проследяването на „характерния детайл“ при нови обстоятелства, инверсията на събитията, върху които се строи сюжетът. Една сюжетна плоскост, сякаш внезапно разкъсана, се сменя или асоциативно прониква в друга. Благодарение на „невидимото им сцепление“ Толстой постига неподозирана за възможностите на словесното изкуство дотогава пълнота в художественото изобразяване. В силното влияние на Пушкиновата традиция върху късната проза на Толстой този момент е може би най-същественият. Пред II конгрес на съветските писатели Довженко отбелязва, че описанието у Пушкин е кинематографично по характер: „необикновено изразително, динамично и сякаш създадено за кинематограф“.

Кинематографичният по същината си подход освобождава повествованието от прякото „авторско присъствие“ — да звучи самата музика, а да не се чува оркестърът, както казва Толстой. Той динамизира гледната точка на автора към обекта. Откритите още от младия писател два потока — „чуван“ и „нечуван“ разговор, постепенно свеждани до маркирането на най-значимото в тях, довежда тук до поднасяне на диалога като в драматично произведение. Вторият му план е изразен чрез множество ремарки, които понякога доминират над репликите. Когато липсват и те, акцентът пада изцяло върху интонационната характеристика на героя. С тази цел репликите на кавказците са приведени и на родния им език, и на руски, за да прозвучи характерната за героя интонация и тя да се превърне в негова психологическа характеристика. Внезапното прекъсване, недоизказаността — това са няколко реда тишина, няколко такта, значещи, както в музиката, познатите чеховски паузи, подчинени на властта на словото и включени в организиращото начало на речта. Паузата като стилистическа фигура пробужда асоциации, достроява набелязани връзки. Тя участва в активизиране сътворческото участие на читателя.

Когато за пръв път се запознава с работата на кинематографа, Толстой споделя: „Ще видите, че това тракащо нещо с въртяща се ръчка ще преобърне нещо в нашия писателски живот. Това е поход срещу старите похвати в литературното изкуство. Атака. Шурм. . . Ще дотрябва нов начин на писане. . . Кинематографът отгатна тайната на движението и това е велико нещо. . .“³⁴

Отхвърлянето на обемните форми за сметка на лаконизъм, кондензиращ предишните няколко плана в повествованието, на динамичност и максимално възможна прямота в художествения изказ, които граничат с кинематографската плановост и асоциативност — това е еднакво важно завоевание и на Толстовата проза, и на руската литература в очертаването на пътищата за развитие на прозата през нашия век.

³⁴ Эсфирь Шуб. Крупным планом. М., 1959, с. 214.