

ИСАК ПАСИ. „ФРЕНСКИ МОРАЛИСТИ“
С., „Наука и изкуство“, 1978

Да се изтъкват френските моралисти, да се изследва тъканта и постройката на тяхната мисъл, неизбежно ще отведе до акцентните закономерности на XVII в. И големият, и малкият автор е рожба на своето време — то се оглежда някак у всекиго. Но отношението между четиримата велики на френската моралистика — Монтен, Паскал, Ларошфуко и Лабрюйер — и великият век на човешката култура — XVII в. е безкрайно интересно за наблюдение. Безкрайно — защото векът е „бунтовец“, с главоломни промени в новата култура на човечеството, пъстър и разнообразен е, два големи стила (барок и класицистически) не могат да го обемат, барокът е също разностранен в проявите си, та днес мненията за неговата същност и обем са разностранни. Безкрайно още — защото четиримата велики на моралистическата мода в литературна Франция се трудно побират в рамки (на определен стил, да речем). Не съм запознат с много трудове върху френската моралистика. Това, което ще изложка като кратко мнение, сигурно ще съвпадне с други мнения. Излязох от книгата „Френски моралисти“ на проф. Исак Паси и от собствения си настойчив интерес и някои изработени концепции за този духовен век. Програмно казано, в статията ще покажа някои от особеностите на тази книга (вкл. стил на автора) и мои схващания за споменатото отношение.

Друга книга на Паси *Философски и литературни етюди* — ще припомня — съдържа статии върху книги и герои „с общ стремеж към свобода, с повеля за свобода“: Декамерон, Дон Кихот, Буря, Кандид, Валенсиан, Неизвестният шедьовър, Доктор Фаустус. Във *Френски моралисти* тази тема се продължи (в кое велико творение свободата не е главна тема?), но видяна призматично през по-специфична тема. Монтен, Паскал, Ларошфуко и Лабрюйер се обособяват като специфично явление далеч не само във френската духовна история. Те, с Монтен начело, дадоха живот на един жанр, *essais*, който гъвкаво, върхово и спадово, съществува до наши дни. Те отразиха в дълбочина една криза на човешките отношения. Културно те „обслужиха“ епоха на френската история, позната като най-съвършения абсолютизъм, но

се отклониха от нейния репрезентативен стил. Сравнително по-слаба бе вярата им в провъзгласената сила на разума, защото бяха скептици спрямо човешкия морал. Като гениални творци те трудно се побират в рамките на един, и то тясно разпрострян стил (класицистичния). В много от особеностите на техните знаменити съчинения отеква мощният — според някои всеобемаш — стил на епохата — барока.

В този смисъл *Френски моралисти* е специфицизирана книга. *Философски и литературни етюди* бе единна все пак по-външно, бе серия от етюди. В този смисъл четирите етюда се допълват в един пети, който не е написан. Исак Паси решил този пети обобщен портрет на френската моралистика да остане между редовете: читателят сам може да го направи. Задоволил се е с предисловни и послесловни думи, където с проблема морал—свобода е искал сякаш да хвърли мост между тази и поменатата предишна книга.

По-свободно казано, тези сто и тридесет страници са един етюд върху френската моралистика на XVII в. Нейното „четвороевангелие“ *Опити, Мисли, Максими и Характери* е знаменитата ѝ проява, но не я изчерпва. Малко по-рано, от 1550 до 1660 г., се наброяват над шестдесет сборника сентенции, афоризми и размисли върху човешкия морал. Предишната епоха (ренесансовата) не познава такова нещо. *Изповеди на Августин* от още по-ранната средновековна епоха е само епизод. В късния XVI в., решителен на типологически художествени промени, жанрът стана мода, но терминът, пък и самият жанр бе узаконен от велика личност. Както в живописата, където XVII в. се предхожда от маниеризма и караваджизма (като явление караваджизмът се простира дори в ранния XVIII в.), така и в литературата векът има своите предтечи във втората половина на XVI.

Естествено е да стоим пред неизбежния въпрос, кое породило това жанрово тържество. Интересът към кризисни явления в човешките отношения — може да се отговори. Този интерес не е откритие на класицистическо-бароковото време, но характеризира следренесансовото състояние на човешкия дух. Ренесансът бе велик с величествено-рискваното равновесие — човекът бе видян не като противоречие, а като единство на земното и божественото. Толкова повече по-

следвателната епоха видя непримиримите противоречия, дойде с изострени сетива за тях — най-силно в живописата и по-късната по време музика на Бах и Хендел, до голяма степен в литературата. В основата на естетиката на тази епоха се заложиха резките контрасти, антиномите на духа, внезапните обрати, изтичащото време, безкрайното движение, трудният стил. В различните страни с оглед на голямото обществено, държавно-политическо и нравствено разнообразие тези противоречия добиха различна стойност и проява. Всяка страна и особено Италия, Франция, Испания, Германия и Холандия дадоха свои образци на социално и художествено поведение, които все пак имаха някакъв общ знаменател.

Никак не бе случайно, че караваджизмът, тази висша проява на следренесансово виждане, заявява, може да се каже, цяла Европа, намерил последователи не само в Италия, но в Холандия (утрехтските караваджисти), в особено развиващата се по това време Франция (Жорж дьо Латур), в Испания (Хусепе Рибера), в Германия (Елсхаймер), дори в Чехия (Карел Шкрета и Петер Брандл) — да спомена само някои имена. Маниеризмът, така високо оценяван днес сред някои изкуствоведи като трансформативен етап в изкуството, имаше също много последователи. Не е тук място да се спори за неговата стойност, но дори и да се приеме, че е решителен трансформативен етап, криза на ренесансовото виждане, той е все пак само претеча на онези главоломни промени, които настъпиха в изкуството в края на XVI и в началото на XVII в. Чрез Караваджо, без да ръководи законодателна академия от рода на Болонската и без да е особено тачен от папските хора, се узаконяват сродни на творческия дух тогава закономерности, чужди на ренесансовия човек — контрасти (светлина — сянка, фигура — фон), диспропорции, диагонали, ракурси, разрушена ренесансова пирамида. В ярко напрегнатите състояния на човека, в неговата метафизична неустойчивост в света, в неговата криза се оглеждаше цяла една епоха и караваджизмът бе само една от проявите й.

„Образцовата страна на социалните противоречия — пише Паси, — от класовите антагонизми до съсловната несъвместимост — не можеше да не създаде най-подходящите условия за деформацията на човешката природа, за трагични колизии в човешката същност, за мъчителни парадокси и опустошаващи диспропорции. Този аспект на живота на човека наложи изследването му еднакво от етиката и от трагедиите, от Монтен и Паскал, както и от Корней и Расин“ (с. 7—8). В тези деформации страстта се превръща в порок и порока в страст, най-съществени страни на човешката природа се разкриват откъм тяхната неразумност, нелепост и анахроничност.

Точните характеристики на основните, водещите принципи в четирите книги изхождат оттук. *Опиту* е подчинена на скептическото начало. „Но скептицизмът на Монтен прибягва до истината винаги когато му е необходимо нещо позитивно и конструктивно — затова в *Опиту* съмнението съжителствува с увереността и скептицизмът — със знанието. Увереността и знанието се оказват истината за съмнението и скептицизма“ (с. 40). *Мисли* е подчинена на схващането на великия отшелник в края на мъчителния му живот за човека като средина — яростно противоречие, стигащо до антиномия. „Човекът е средина, която се стреми към крайностите: той е доверчив — недоверчив, зависим — независим, спокоен — безпокоен, отегчен — устремен. Човекът е преходът, процесът на преминаване от една крайност в друга, неговата същност е движението, той е диалектическо ставане“ (с. 79). Нека да напомним, че движението, контрастите, са светая-светих на изкуството на века в неговата преобладаваща същност. У Ларошфуко доминира субективното отношение към обекта, не самият обект, той е най-субективният от всички моралисти, най-мрачният в оценките на човешкия морал. „Монтеновият скептицизм не удовлетворява Ларошфуко. Той го преформира в открит нравствен песимизъм“ (с. 92). При Лабрюйер преобладава вече убеждението за изменчивостта на морала. За него „характерите са преди всичко поведения — не толкова устойчивост на психическата конституция, колкото социално съобразена, приспособителна реакция на предпочитанието, избора и държането и изобило на повелението. Ако гръбкният оригинал (*Характери* на Теофраст, с превод на който Лабрюйер поставя щастливо начало на своите *Характери*, б. м.) е именно характер, френският му коментар е именно нрави. Заглавието на прославената книга на Лабрюйер е *Характери*, а нейното подзаглавие е *Нрави на сегашния век*. Но в самата книга темата на подзаглавието доминира над темата на заглавието — нравите господствуват над характерите“ (с. 101). Ще рече, вместо устойчивото и надличното книгата на Лабрюйер предпочитва движещото се, изменящото се, неспокойното. Лабрюйер не се отличава в скептицизма си и за него човекът е „нища твар“ — той е по-строг според Паси от Монтен и по-умерен от Ларошфуко. В същност и четиримата вярват в силата на разума (най-силно Паскал), изтъкват добродетелите на човека, свободата на избора му, дори мрачният Ларошфуко отделя скъпернически страници за човешкото величие. Но в основата на френската моралистика лежи убеждението за страшните човешки противоречия, за същност, подменена от маска.

Та какво е мястото им в класическия френски век? Въздигнатата вяра в разума и вторично — в античните добродетели (сла-

вословени от Ренесанса) диктуваше на класицизма идеал, според който породите не са повече от низки страсти — тяхното място е само в сферата на смешното. Някое време, след като индивидуалният човек излезе на историческата сцена, не е нормативизирало така естетиката. В схващанията и поетиката на моралистите има от чертите на класицизма, но не много. Мисля — и не преобладаващо. Тяхната литература е ненормативистична. Този признак е основен в жанра им, който е свободен, гъвкав, приспособим. Основен е и в темите. На пороците те гледат скептично, ако не винаги трагично. За тях те не са само низка страст, която е достойна единствено за комична светлина. Добродетелите нямат антично-ренесансова приповдигнатост — те са другият полюс (при Паскал вървят ръка за ръка, вместват се равностойно в човешката „середина“ като преходно явление). Затова много изследователи, сред тях Исак Паси, говорят най-малкото за „особено място“ на моралистите в класицистическия френски век.

Днес наричаме есето, свободното размишление хибриден жанр. Френските моралисти не само го упражняваха, те го открива. В хибридността на жанра, в неговата постройка, а не само в схващанията, да повтора, диша движението, изменчивостта, вътрешната свобода на конструкцията, контрастите и парадоксът. Това са неклаسيцистични похвати. Те са барокови. Исак Паси говори определено за барокови моменти при Лабрюйер, той вижда съчетание на строг класицистичен рисунок с барокова пищност на картината на нравите. В страстите на Паскал, без да са конкретно така названи, се виждат страстите на барока. И то не толкова с бароковата пищност, претовареност и приповдигнатост (едно официално направление, почти доктринерско, което у много историци на изкуството погрешно изчерпва понятието барок), но и с неговата метафизичност, мъчителни терзания на душата, контрасти на тъмното и светлото, незавършеност, процесуалност на нещата. Ако у Лабрюйер се „оглежда целият XVII в.“ (с. 104), още по-точно барокът се оглежда в каравалжистката напрегнатост на полюсите, в рембрандовската метафизика (особено у Паскал и Монтен). Всичко у моралистите се движи и прелива, в повечето случаи се засича мигът, заstopорява се кадър от неспиращото движение. Тук светският учен Бахмутски вижда способност на аформизма да живее извън контекста, да бъде изключен от потока на времето, да характеризира типичното за класицизма отношение към устойчивото и вечното, далеч от рушителната сила на времето. Аз не съм убеден, че е така, повечето признаци на поетиката на моралистите говорят за обратното. Засеченият миг на нравите — да вземем и този пункт, да не се връщаме към казаното по-горе, — трудно се члени от потока на времето. Члени се нещо устойчиво, в което

се таи и т. нар. „ретроспективно време“ (поретите на Рембранд например), но и то се члени на принципа на бароковата естетика с подвижни представи. А у моралистите, дори да е изведен като устойчиво определение на морална черта, този миг е част от противоречие (от антиномия у Паскал). Един въздигнат принцип от естетиката на класицизма застива в съзнанието ни — афоризмът, мисълта на моралистите търсят своето продължение, често в другия полюс. Една видима класицистическа черта (афоризмът като спрял миг извън времето, едно трайно определение) се смесва в естетиката на моралистите в барокови черти.

Една обрисовка на характер (у Лабрюйер особено) напомня за портретите на Халс или някои от ранните композиции на Веласкес, в които диша не трайното и застиналата „вечна“ поза, а внезапно спрелият миг, който заплашва да отине. *Opium*, по признание на Монтен, са книга за душата на автора, една серия от автопортрети, пълни с противоречия, със „следващи мигове“. Предшната епоха не познава такова нещо, в един автопортрет авторът търси вечното, божественото. В XVII в. с неговите брожения е обротно. Дори най-метафизичният му художник Рембранд, който се вгълби след 40-те години в трайно психологическото, във философската същност на човека, дори у него има необичайната за друго време серия от автопортрети. Не е ли достатъчен един, най-много два-три? „Всеки автопортрет — пише големият авторитет в изкуствознанието В. Лазарев, — открива нова черта на рембрандовския характер, всеки дава нещо абсолютно оригинално, нещо неповторимо в своята завършена индивидуалност. Как да обясним този изключителен интерес на Рембранд към проблема на автопортрета, заемащ в неговото творчество централно място?“ Отговорът е съвсем категоричен: „Автопортретите влизат в единна верига, всяко звено от която по своему, в дълбоко индивидуална форма пречупва процеса на оформяне на личността. Този подход към портрета по същество е дълбоко противоположен на класическата концепция на портрета, даващ сякаш извънвременен завършен образ. Пусен не се нуждае от редица автопортрети, защото му е достатъчна една картина за възпяване образа на „идеалния“ художник, високостоящ над живота“ (*Старые европейские мастера*. М., Искусство, 1974, с. 161). Монтен изповяда: „Не толкова аз създавах книгата, колкото тя създаваше мене.“ Това е книга, в която авторът непрекъснато се самооткрива в поредицата автопортрети. Никъде той не е „идеалният“ образ, който от висотата на абстрактен идеал съди порока или просто спокойно-скептично разсъждава за него. Другаде твърди: „Извакмам възгледите си в отделни изречения, като нещо, което не може да се изрази наведнъж и изцяло.“ То може да се изрази незавършено в серия, в движение,

без да се изтръгва като „вечно“ от потока на времето. Паси говори за *Оптии* като „открита, отворена книга“, в която безформеността е нейната форма, а хаотичността — нейна система. Системата е в „безсистемността на свободния дух, който не желае да се ограничава в нищо и с нищо“ (с. 14—15).

Монтен е близък на Рембранд с незавършавашото, изменчиво търсене на изменчивата човешка личност. Лабрюйер е близък на Франс Халс със засечения миг, в който нравите, приспособимостта на характера към обстоятелствата, мигът преобладава над устойчивия характер.

Ние нямаме сили да следваме разума си — повтаря Ларошфуко след друг характерен представител на века Томас Хобс. Исак Паси е убеден, че „нравствената мизантропия на Ларошфуко, ... не се съгласува с основния принцип на класицизма — с провъзгласения от Декарт принцип за върховенството на разума“ (с. 95). С класицизма се съгласува синтетичната форма на максимата. Това е вярно, но и тук, в жанра, виждаме двуделното съотнасяне на френските моралисти към великите стилове на XVII в. Към казаното по-горе ще добавя особеностите на парадокса, така обичан от моралистите. Той е *para doxe*, „въпреки мнение“, той дири ви наги обратна, неочакваното, странното, шокирането на обичайния мисловен ред, внезапното преобръщане. В неговото изящество, в неговата кристална форма отеква класицистичен принцип, в неговата вътрешна динамика, в неговото преобръщане — барок. В него е нарушено класическото равновесие и хармония на формите: така, както е „парадокс“ изместването на светеца, на библийския герой от равновесния център на платното, честото полагане в диагонал; така, както св.Себастиан на едно платно на Хуспе Рибера не стои невзмутимо, със светъл и хармоничен лик прикован на стълба и се чуждее от класически-ренесансовия иконографски тип.

Не от маловажно значение е и отношението на френските моралисти към античността. Отношението към античността според всеки учебник е първият ориентир за ренесансово-класицистически тип култура. Значи е, че Лабрюйер започва *Характери* като превод на *Характери* на Теофраст и постепенно написва една съвършено нова по тип и по мислене книга. Това не е неуважение към първоизточника — Лабрюйер боготвори големия атински философ и ученик на Аристотел и пише *Слово за Теофраст*. То е от уважение към своето време, по-точно невъзможност да не бъде в тон с чертите на епохата. „В *Характери* на Лабрюйер за разлика от *Характери* на Теофраст човешките характери не се представят с помощта на една дефиниция, покриваща някоя страна на човешката природа, и с няколко примера на поведението, които да я илюстрират, а се показват повече като нрави, които могат да съответстват на природната далекост на характера, но могат и

да не му съответстват“ (с. 100—101). Древните гърци нямат интерес към индивидуалния характер, към личността (поне до софистите и Сократ във философията и до Еврипид в литературата). За тях характерът не е особеност на индивида, не е неговата неповторимост, а шапка (такава е етимологията на думата), тип, застинала маска. Теофраст се интересува не от личното, а от типа. Неговите *Характери* са зарисовки на нещо трайно. То е изведено като сентенция в началото на всяка глава и е подкрепено с примери. Тези примери са строго и хармонично свързани с темата на заглавието и със сентенцията. Тази хармонична връзка като нещо класическо не е на почету у моралистите. Ето още едно отклонение от класически образец, видимо у Монтен. „Тези заглавия понякога отговарят на темите, друг път са приблизителни, а много често са съвсем произволни. В опита за куите се говори за магьосниците, в опита за приликата на децата с родителите — за медицината, в опита за превозните средства се появява любимата на Монтен тема за американските туземци, в опита за Вергилий става дума за любовта, за страстта, за брака, за мъжкото безсилие, за изневяратата, за сексуалните извращения, за верността, за ревността, за рога носците, за размерите на мъжкия орган и най-малко за стиховете на Вергилий“ (с. 14). Та в *Характери* на френския последовател от XVII в. характерът е нещо гъвкаво, подвижно, изменчиво, той е видян като нрави, като поведение според обстоятелствата, непостоянен и приспособим, както го тълкуват и Монтен, и Ларошфуко, и Паскал.

Този „чейндж“ на античен жанр и трактовка е явление следренесансово, но не класицистическо. Както е в бароквата живопис (и както не е в класицистическата живопис) при рисуване на езически митични сюжети, при моралистите преобладава решителната промяна на класическото виждане, а не продължението му. Примери за това има много, иконологическата школа на Панофски би ги наброила в голямо количество и в решителна промяна чрез своята схема и езически мотив — късноантичен символ, средновековно съхраняване на мотива и промяна на темата и ренесансова реинтеграция на езическия митически мотив и тема. Барокът влага чувствителни промени — в духа на своето време. Не е моя задача, нямам и сили за това, да следя тези мотиви. Затова ще обърна внимание на по-видимото. Например промяната на понятието човешка средина на Аристотел у Паскал. Промяната не е останала незабелязана от Исак Паси. „От теорията на Аристотел остава едва ли не само „пространството“, „разстоянието“, „геометрията“, теорията на Паскал има малко общо с Аристотеловата, Паскал предлага нова теория, д и а лектическа“ (с. 58). Философската теза на Паскал за средината трансформира не само античната на Аристотел, но и ренесансовата

на Пико дела Мирандола. В „Разсъждение за достойнството на човека“ срединното положение на човека е неговото могъщество, тогава той може да обзоре всичко, да владее всичко, като пожелае. У Паскал срединното положение прави човека само диалектически преход, съчетание от крайности, антиномична същност — толкова могъщ и величав, колкото безцелен и низък. Мирандола продължава Аристотел, Паскал го променя из основи. Ренесансовата хуманистика ренегтира античността, бароквата кризисно я променя.

Като всяка книга на Исак Паси „Френски моралисти“ доставя истинско наслаждение при четене — накрая на статията си по повод книгата на Паси искам да обърна внимание на неговия стил. Тук ще помоля и за едно малко отклонение. Студент първокурсник, със сравнително беден багаж в привлекателната наука естетика, започнах да посещавам с непроменлив интерес лекциите на професора по естетика при Софийския университет Исак Паси. Попрочел вече нещо, исках да увелича познанията си в историята на главната естетическа категория — прекрасното. Беседите на проф. Паси за нас, изтъкващите до предел огромната зала и скучаещи в някои други лекции, бяха малък празник. Ясната и отчетлива фраза, убедителното владение на аудиторията, простото и същевременно неопростено изложение на красивите факти, обилните знания по естетика, а то значи и по философия, приковаваха вниманието ни. Приковаваха го до онази секунда преди звънеца, когато часовникът на лектора, поставен на катедрата, показваше завършека на епизода и фразата заедно със завършека на университетския час. Тази невероятна точност, яснота за миг не ни навяваше скучното усещане за педантизъм — в тях чувствавахме съответствието на логистичната мисъл, характеристиката не само на преподавателя, но и на учения. В това се убедих по-късно, когато четях трудовете му. Думите за Монтен в последния труд са крело на учения: „Истинското знание е в мислите, а не в думите. След ясните мисли сами идват точните думи. Граматиката е средство, а не цел. Словоизлиянията пречат на делото“ (с. 36). Това е яснотата на мисълта, която често се близна от риторичната фигура, от леката приповдигнатост, но се предпазва от увлеченията на риториката: наглед самонаслаждаващо се, неговото слово звъни от яснота в своето хармонично членене. Ето един малък пример, когато фигурата идва с хармоничен паралелизъм, така свойствен на стила на Паси: „В такава книга не може да няма повторения. И тях действително ги има. За болестите, за лекарите, за насладите, за съмнението се говори много и много пъти. В такава книга не може да няма и противоречия. И тях действително ги има...“ (с. 13).

Хармоничността и яснотата на стила не се мглят и когато Паси анализира най-мгълвата от мислителите, Кант. При това в

Естетиката на Кант Паси проявява друго качество — да не редуцира чуждия текст до своя стил. Преброял учението на Кьонигсбергския философ в оригинал (а да се прочете *Критика на чистия разум* в оригинал от негерманец и да се изтъква явно се счита за малък научен подвиг), професорът е намерил максимално достъпни формули за неговото обяснение. Без да се изясни философската система на Кантовото учение, естетиката му не може да се схване. *Критика на съзнателната способност* не е обособена книга на Кант, а средишна част от единна грандиозна постройка на мисълта за битието.

Исак Паси по начало има интерес към прояви на мисълта, които, ако са художествени, имат повишен метафизичен смисъл (за това заглавието на една от книгите за литературни текстове бе *Философски и литературни методи*); ако са философски, имат повишен литературен смисъл (френските моралисти); ако е явление от естетиката, то е средишно звено от философската система (Кант). Смешното също го занимаваше в цял труд именно със своята разностранност. Авторът борави със сложни материи, без да обременява текста си с чуждици. На тях намира български езиков аналог. Изложението му е освободено от жаргонното слово, от всяка колоритно наситена дума. Към тях Паси няма вкус. „Правата линия (пише той в *Естетиката на Кант*) е красива в колонадата на Партенона, но не и в хора, за които се казва, че са глътнали бастун.“ Това е израз малко случаен по стил у Паси — това „за които се казва“, говори, че не е негов. Паси има слабост към т. нар. „едностилост“, освободен от съчетания на крайности. Тук няма и „може би“, „вероятно“, „предполагам“, глаголите стоят винаги в твърдото сегашно време, без условно наклонение: ако има нещо да каже, то не се условия, то е ясно и категорично в съзнанието му. А това значи — дълго проверявано и премисляно. „*Опити* на Монтен са първата книга в жанра *essais*, *Опити или съвети, граждански и морални* на Бейкн са втората книга в този жанр“: проверено — значи казано ясно, точно и хармонично спокойно.

Във всичките изследвания, особено в очерците за големи творци и мислителни, у Паси се съчетава естетикът по образование и професия, философът по разширено познание и блестящият стилист.

Енчо Мутафов

„LE FINANCIER DANS LA COMÉDIE FRANÇAISE SOUS L'ANCIEN REGIME“ от д-р СТОЯН ЦОНЕВ
Paris, 1977 г.

През 1935 г. младият българин Стоян Цонев, студент по литература в Греноблиякския университет, представя докторска дисертация на тема „Финансистът във френския театър