

бледна, мъртвешка, тайнствена светлина на луната съответствува също така неопределено тайнствената висина (този път лишена от всякакви определения), от която е прострял ръка конникът (спомнете си „непоклатимата висина“ в първото четиристишие и „тъмната висина“ — във второто). Мрак и светлина, низко и възвишено срещаме и в другите характеристики и атрибути на образа.

На лекия конник „назвънко препускащия кон“ противостои конник с противоположна характеристика, който „препуска с тежък тропот“. Но в този заключителен акорд, синтезиращ всички предишни характеристики на образа на Петър, са се запазили и неговите възвишени черти: „Прострял ръка във висината“. Конникът не е протегнал, не е изправил, не е метнал, не е вдигнал, а именно прострял ръка! — този жест може да се роди само от високо душевно движение, само от възвишени черти на характера. Възвишеността на образа се подчертава и от неговата динамика. Стоящият кумир — в първото четиристишие, седящият кумир — във второто, се заменя тук с фигурата на препускащия конник. И, накрая двата аспекта, двете естетически доминанти, присъщи на образа, са се слели в самия стил на словесното наименование на основния субект на повествованието — героят на поемата, с чието име е наречена поемата: Медният конник. Характерно е, че в този финал на последния куплет, в който за последен път се срещаме с централния образ на поемата, става дума не за Петър, не за царя, не за „кумира“ (с възвишения и ироничния аспект на тази дума), не за „строителя чудотворен“, не за „горделивия истукан“, а за това, което обединява всички горепосочени естетически разнородни и разнопланови характеристики на образа. Веднъж, втори път и за последен път пред нас застава не движещият се, препускащ образ на „кумира на бронзовия кон“, а конникът меден („За ним несется Всадник медный“, „За ним повсюду Всадник медный“).

Тук в самото словосъчетание, в стилистичната форма на обозначаване на героя са се слели в едно цяло двете естетически доминанти на образа: Всадник. Не „верховой“, не „наездник“, не „верховой ездок“, не човек, който пътува на кон, а именно „всадник“, защото иначе образът би загубил естетическото качество възвишено. Обаче конникът не е „метален“, не е „бронзов“, не е „железен“, а именно „меден“, защото пък иначе образът би загубил необходимите за неговата идейно-художествена характеристика жизнени естетически качества.¹

„Медният конник“ — в това словосъчетание, което създава зрителен и устойчиво определен със своите естетически качества образ, е концентрирано цялото естетическо богатство на поемата. Главният образ в поемата, образът на медния конник е показан с цялото си реално естетическо богатство и обемност. Това дава възможност на автора да реши като чисто художествена задача създаването на реалистичен многостранен, жизнен образ, който отразява сложното сцепление и взаимното проникване на естетическите качества в самите жизнени явления. Това дава възможност на автора също така да реши и извънредно сложната идейно-художествена

¹ В Пушкиновия речник думата „меден“ често е свързана с отрицателна естетическа характеристика. Спомнете си напр.:

О сколько лиц бесстыдно-бледных,
О сколько лбов широко-медных
Готовы от меня принять
Неизгладимую печать.

задача: да отрази исторически противоречивия характер на дейността на Петър I и диалектичната противоречивост на историческия прогрес през дадената епоха. Извънредно важният и актуален политически и практически въпрос за исторически противоречивия характер на прогреса (в епохата на Петър I) е поставен и решен от Пушкин по естествен за изкуството и дълбоко художествен начин — чрез разкриване на вътрешната противоречивост на естетическите качества в образа на Медния конник.

★

Реализмът откри възможността за преплитане, съчетаване, съединяване, взаимно преминаване на различните естетически качества (в това число и на противоположните естетически качества), което отговаря на жизненото естетическо богатство и на жизнената игра на реалните естетически багри в действителността. Без реализма, който откри тези възможности, създаването на такива естетически многостранни образи като образа на графинята или образа на медния конник би било невъзможно.

Максим Горки и литературата на социалистическия реализъм разви по-нататък реалистичните принципи на естетически многостранния, многобагрен образ, реалистичните принципи на изобразяване и изграждане на характера. При това Горки разви Толстоевия метод на психологическа характеристика на персонажа. Горки продължи и разви реалистичния начин на вътрешно изображение на характера, когато реалистичният принцип за правдивостта на детайлите се разпространява и върху правдивостта на подробностите в чувствата, върху правдивостта на детайлите в духовния свят. Тези правдиви детайли в духовния живот на човека получават твърде точни естетически оценки у Горки.

Творчеството на Горки разшири в невиждана степен кръга на жизнените явления, отразявани в изкуството. И това е естествено. Защото широко обществено значение, или както казва Чернишевски, общ интерес за човека като за човек, т. е. естетическа ценност през новата епоха придобиха нови страни и области от действителността. По този начин сферата на предмета на изкуството се разшири, разшири се и сферата на естетическите оценки, а самите естетически оценки се углъбиха и усложниха, влязоха в ново, в по-дълбоко и в по-гъвкаво съотношение с морално-етичните оценки.



ЮРИЙ БОРЕВ

ЕСТЕТИЧЕСКОТО БОГАТСТВО НА РЕАЛИСТИЧНИЯ ОБРАЗ

Прекрасното, възвишеното, трагичното и комичното имат нещо общо — общото е, че всички те са естетически явления. И обратно, естетическо, взето изобщо — не съществува, то проличава винаги с определена своя проява като трагично, комично, прекрасно и т. н.

В процеса на художественото усвояване на действителността от човека съществува винаги единство на общото (естетическото) и на особеното (прекрасното или трагичното, комичното и т. н.). Това съответствува на обективното естетическо богатство на действителността и на субективното богатство на духовния свят на общественния човек с най-разнообразната му практика.

И колкото на по-висока степен от общественото развитие се е издигало човечеството, толкова по-силно се е разгръщало обективното многообразие на проявите на естетическото и субективната човешка способност да улавя преходите, преливанията, тънката връзка между различните прояви. Този процес е сложен и противоречив, той не е праволинеен, а съществува с отстъпления и зигзаги, но от историческа гледна точка е важно да се подчертае тенденцията към разгръщане богатството на естетическото и към разширяване на неговото многообразие.

Древните гърци са умеели с детска непосредност, с неповторима художествена сила и свежест да предадат чистата „ненакърнена“ от никакви колизии и лишена от най-малките петънца на трагичното красота (спомнете си Венера Милоска или Аполон). За античния художник трагичното е чисто трагично, за него в трагичния характер няма никакви „нетрагедийни“ примеси на комизъм.

Същото е и с комичното. За античния художник смехът не е помрачен от трагизъм. В детски непосредното, острото и точното художествено възприятие на действителността от гърците не е имало още гъвкавост, естетичност на взаимните преходи, на взаимните преливания между прекрасното, трагичното, комичното и възвишеното. В литературата на античния свят образът като правило е естетически еднобагрен и за разлика от реалистичния образ в литературата на новото време не блести с жизненото многообразие на естетическите багри.

Лесинг справедливо отбелязва, че на древногръцката трагедия е чужд хуморът („Гамбургская драматургия“, стр. 93). В още по-голяма степен това важи за трагедийния образ. Наистина в античното изкуство, от което водят почти невидими нишки към реалистичното изкуство на новото време, има зърна, от които по-късно, под въздействието на живота израснаха

много черти на съвременното изкуство. Както в момичето, играещо с кукли, можем да открием майката, така и в античното изкуство се виждат предпоставките на тъй характерната за реалистичния образ естетическа многостранност.

Хегел отбелязва многостранността в изобразяването на характерите у Омир.

Той писа: „У Омир например всеки герой представлява съвсем живо обхващане на свойствата и чертите на характера. Омир умело разкрива пред нас многообразието на чертите в характера на героя, като го поставя в най-различни положения.

Ахил обича нежно своята майка Тетида, той плаче за Бримезида, когато му я отнемат и когато оскърбяват честта му влиза в спор с Агамемнон, който спор е отправна точка за всички по-нататъшни събития, изобразени в „Илиадата“.

Освен това той е и най-верният приятел на Патрокъл, т.е. характерът на Ахил се показва все от нови и нови страни.

Ахил се отнася с уважение към стареца Нестор, а от друга страна, се проявява като раздражителен, избухлив, отмъстителен, изпълнен с най-безпощадна жестокост към врага си, когато привързва убития Хектор към своята колесница и препускайки на нея, три пъти влачи трупа му около троянските стени. Обаче той става по-милостив когато старият Приам идва при него в шатрата му. Ахил си спомня за своя баща, останал у дома и протяга на плачещия цар ръката си, с която е убил сина му.

Многостранността на благородната човешка натура се разгръща с цялото си богатство в един отделен човек.

Същото може да се каже и за останалите Омирови характери. Одисей, Аякс, Хектор — всяко едно от тези лица е ценен самостоятелен свят, всяко от тях е жив човек, а не алегорична абстракция на една отделна черта от характера.

„Само такава многостранност придава на характера жив интерес, но заедно с това тази пълнота трябва да се проявява като цяло в един субект — отбелязва Хегел, — а ако характерът е изобразен не в тази закръгленост, а е само място за действие на една страст, той ще изглежда съществуващ извън себе си или безразсъден, слаб и безсилен“.

Хегел смята за заслуга на древното изкуство умениято му да даде характера в цялата му духовна многостранност. Затова и тези образи (Ахил, Одисей, Андромаха) са естетически наситени. При това във всеки от тези образи можем да изтъкнем определящото, доминиращото естетическо качество. Така например Ахил притежава естетическото качество — героично.

Да, Ахил, този героичен характер, е трогателен в своето отношение към майка си Тетида и малко комичен в плача си за отнетата наложница. И все пак в този характер трудно може да се долови бъдещата естетическа многостранност на реалистичния образ. Защо? Защото на този стадий от развитието на изкуството при изграждането на характера у художника явно обобщението преобладава над индивидуализацията.

Това преобладаване и дори можем да кажем усилено до крайност превъзходство на обобщението над индивидуализацията е давало особен идейно-художествен ефект. С тази именно особеност на античното изкуство се обяснява колосалната мащабност на неговите образи. Колкото и детайли, колкото и подробности на бита да влизат в тяхната характеристика — все пак те не са битови, а световно-епични образи, които отра-

заяват „състоянието на света“ в едри линии и размери. С това преобладаващо значение на обобщението над индивидуализацията е свързана и пряката изява и въплъщение на естетическите идеали в образа, които превръщат самия процес на обобщение в един вид идеализация. И накрая със същия превес на обобщението се обяснява господстващото и всепоглъщащо звучение на естетическата доминанта в образа. Естетическата доминанта на образа в античното изкуство (например героизма на Ахил) е толкова крупна, мощна, че естетически многостранните му черти, дори тогава, когато те съществуват в някакъв вид, се заглушават и някак си се засенчват от доминантата. Ето защо античният образ не може да бъде наречен в истинския смисъл на думата естетически многостранен. При цялото си вътрешно родство с реалистичното изкуство, античното изкуство, по интересувания ни в дадения случай такъв важен признак на реализма като естетическата многостранност на образа, не може да бъде охарактеризирано като изкуство на реализма в пълния и точен смисъл на тази дума.

Класиците на марксизма подчертават, че за съвременното изкуство на новото време са недостатъчни принципите на характеристика на героя, които са били присъщи на античните художници:

„Характеристиката, която даваха древните автори е вече недостатъчна в наше време и тук според мене не би било лошо, ако Вие имахте предвид малко повече значението на Шекспир в историческия развой на драмата.“¹

Не бива обаче да се мисли, че естетическата еднобагреност на образа в античната литература е недостатък. Такова гледище би било анти-исторично. В посоченото свойство на античния образ трябва да виждаме само определена негова специфична черта.

Класицизмът довежда античната традиция на чистото, несмесено отражение на естетическото качество до краен предел и го издига в закон на художественото творчество. Буало например препоръчва „да не се смесва трагичното с комичното“.

Гърците не смесват трагичното с комичното, комичното с прекрасното и т. н. Класицизмът издига в правило преградите вътре в едно естетическо качество. Художникът-класицист взема най-често характера в една връзка, с една черта: скъперникът е скъперник, лицемерът е лицемер и т. н. Естетическата праволинейност и едностранчивост са свързани и с етичната праволинейност и едностранчивост. Това води до неповторима специфика на образите в произведенията на класицистите. Създаваните от тях характери са характери-носители на една основна черта. Това бе исторически необходим етап, важен за формирането на реалистичното многобагрено изображение на характерите в цялото богатство на тяхната жизненост.

Реализмът премахна непроходимите прегради между естетическите качества. За реализма не съществуват абсолютни граници между прекрасното, трагичното и комичното, макар че всяка от тези прояви на естетическото има своите особености, своята специфика, своята определеност. В Шекспировите трагедии нахлува смело комедийното начало в лицето на остроумния народен клоун. Но въпросът не е само в това. Шекспир за първи път отрази сложното синтезиране, гъвкавата взаимна връзка и взаимодействие между прекрасното, възвишеното, трагичното и комичното в един образ, в един характер.

¹ К. Маркс и Ф. Енгелс, Соч. т. XXV, стр. 259.

Една от особеностите на английската трагедия, която до такава степен отблъсква чувството на французина, че Волтер дори нарича Шекспир шпански дивак, е причудливата смесица на възвишеното и низкото, ужасното и смешното, героичното и клоуната.¹

Същото е характерно и за творчеството на Сервантес. Току-речи няма естетическо качество, което да не е присъщо на характера на Дон Кихот. Той притежава и възвишени и прекрасни, и естетически отрицателни черти, на него са му присъщи и романтичното, и чудесното, и трогателното и т.н., и всички тези многообразни и ярки багри на естетическия спектър се разгръщат върху фона на един сложен цвят — трагикомичното.

За възможността и необходимостта от съединяване на трагичното и комичното в изкуството е писал още Лопе де Вега в „Новото изкуство да се съчиняват комедии в наше време“, борейки се против каноните на класицистичната поетика. При това характерно е, че великият драматург е виждал правомерността на такова съединение в обстоятелството, че и в самата действителност комичното и трагичното се намират в „смешение“. „Комичният елемент, съединен с трагичния, Сенека с Теренций, ще създадат такова чудовище, каквото е бил минотавърът Пасифон. Но това смешение се харесва: хората не искат да гледат никакви други пиеси, освен онези, които са наполовина сериозни, наполовина забавни; самата природа ни учи на това разнообразие, от което зависи немалка част от красотата ѝ.“

Характерно е, че Лесинг, който проправяше пътя за теоретичната обосновка на реализма, споделя тази мисъл на великия испански драматург. В „Хамбургска драматургия“ Лесинг пише: „Истина ли е, че самата природа ни служи за образец в съчетаването на делничното с възвишеното, на забавното със сериозното, на веселото с тъжното? Изглежда че е така.“

Ако разглеждаме характера и обстоятелствата от гледна точка на взаимоотношенията между изкуството и живота, ще кажем, че характерът и обстоятелствата са обективни жизнени явления, отразявани по определен начин в изкуството (в зависимост от опита на изкуството, от традициите, принципите на художественото творчество и т. н.). В самото изкуство характерът и обстоятелствата са художествени явления, категории на поетиката, които представляват единство на обективното и субективното.

Във високия стадий на своето развитие реализмът за първи път в историята на изкуството обхваща реалното взаимоотношение, жизненото взаимодействие на характера и обстоятелствата.

Това, че характерът и обстоятелствата в изкуството са категории на поетиката, се вижда добре при конкретно-историческия подход към тях. В различните си етапи, в различните художествени системи, изкуството е отразявало различни страни от реалното взаимоотношение на характера и обстоятелствата.

Литературата на Възраждането например разкрива активността на характера по отношение на обстоятелствата, натурализмът пък изтъква обусловеността на характера от обстоятелствата и т. н.

В действителност съществува взаимно проникване между обстоятелствата и характера. Обстоятелствата проникват в характера и го създават, характерът прониква в обстоятелствата и ги създава. Кое е първичното? Кокошката или яйцето? Обстоятелствата или характерът? Нито едното, нито другото. И едното и другото са продукт, резултат, плод на истори-

¹ К. Маркс и Ф. Енгелс, Соч. т. X, М., 1933, стр. 13.

ческото развитие на материалния свят. И характерът и обстоятелствата са продукт от развитието на човешкото общество, те са едно или друго възплъщение, отражение, пречупване на общото състояние на света в индивидуални съдби, в отношения и черти на вътрешния облик на хората. Характерът е съвкупност от обществени отношения. Обстоятелствата са резултат от взаимодействието на класово и исторически обусловени характери.

И само в реалистичното изкуство тази реална диалектика на характера и обстоятелствата бе схваната, отразена, възпроизведена с художествени средства. Само към този реалистически стадий в развитието на изкуството може да се приложи образната формула на Чернишевски, която гласи, че възпроизвеждането на живота в изкуството става във формите на самия живот. Характерът и обстоятелствата в реалистичното изкуство не са мъртво огледало, а са творческо, активно, художествено-преобразено преминаване на характерите в обстоятелства и обратно, но като отражение на съответната реална, жизнено-сложна диалектика на тяхното взаимопроникване. Долавянето на сложното взаимодействие между хората, сложността на техните отношения, сложността на взаимодействието между характерите и обстоятелствата постави пред литературата нова задача — задачата за художествено възплъщение на естетически многостранния характер.

Новите обстоятелства разкриват характера откъм нова страна.

Ако човек е сложно същество в своето взаимодействие с реалния свят, ако обстоятелствата се развиват и изменят, ако човек, оставяйки такъв какъвто си е във всяко положение, се равнява и не се равнява на себе си, е същият и едновременно е друг, ако той е прекрасен в някои отношения, а в други е може би трагичен, в някои отношения — комичен, а в други — възвишен и героичен и т. н. и след всичко това притежава естетическа определеност, то, да се отрази сложното взаимодействие между характера и обстоятелствата, означава в същото време да се отрази характерът в неговата естетическа многостранност, естетически пълнеж, в различните му естетически свойства. По този начин творческото възпроизвеждане на човека с реалното му жизнено богатство наложи появата на естетически многостранен образ в литературата.

В руското изкуство реалистичната многостранност и многобагреност на художествено изобразяване на действителността води началото си от творчеството на Пушкин. През руското класическо изкуство на XIX век преминава една гъвкава, подвижна взаимна връзка между прекрасното, трагичното и комичното. Тя е извънредно важна и ценна традиция за съветското изкуство.

Сложната връзка и преплитането на трагичното с комичното в реалните противоречия на самия живот бяха отразени в творчеството на Гогол и Щедрин. В творчеството на великите руски сатирици срещаме взаимни преходи и взаимно проникване между трагичното и комичното, в комичните явления те долавят отблясък на трагичното. Не е случайно, че читателят след като се е смял на комизма в Гоголевите произведения, в края на текста е стигал до осъзнаване на трагичните противоречия в самодържавно-крепостническата действителност и е възкликвал с думите на Пушкин: „боже, колко е тъжна нашата Русия!“

Сложното, гъвкавото съчетаване и взаимодействие, взаимното проникване между прекрасното и трагичното в самата действителност разкрива и Толстой в своето творчество.

Важно е да отбележим, че руската класическа литература отразява действителността не само в сложното взаимодействие, богатство и многообразие на естетическите ѝ качества, но и във всяко естетическо качество на действителността открива и отразява богатите му нюанси (нюансите на комичното, прекрасното и т. н.).

Физиката откри безпределността и богатството не само на макрокосмоса, но и на микрокосмоса. Сега за физиката атомът е безкрайно богат и многостранен, неизчерпаем в своите възможности, в това число и във възможностите за по-нататъшното му деление и разчленение. А съвсем до неотдавна той бе последният стадий от делимостта на материята. Той бе неделим и неразчленяем.

Реалистичното изкуство разкри не само взаимните преходи, взаимодействията, тънката и подвижна взаимна връзка между естетическите качества на реалния свят, но и „откри“ „делимостта“ на първичните естетически качества: прекрасното, трагичното, комичното и т. н.¹

За реалистичното изкуство, което и тук се опира здраво върху художествената култура на миналото, не съществува не само естетическо, взето изобщо, а съществува естетическо в неговата конкретна проява, т. е. прекрасно, комично и т. н., но не съществуват и прекрасното и комичното, взети изобщо, а съществува тяхна конкретна форма на изява, която се нуждае от свои особени художествени средства за пресъздаване в изкуството. Т. е. съществува не комично изобщо, а комично-сатирично, хумористично, иронично, фарсово или водевилно; съществува не прекрасно изобщо, а прекрасно-грациозно или величествено, трогателно или елегично и т. н. Субективното отношение на художника към всяка конкретна проява на естетическото се обагря в широка гама от сложни и най-разнообразни човешки чувства.

В творчеството на Тургенев действителността е отразена в цялото ѝ богатство от естетически качества. За него прекрасното съществува в цялото многообразие от форми и прояви, то е ту трогателно, ту елегично тъжно, ту пълно с величавост и т. н. За Чехов смехът е богат с голям брой нюанси и това многообразие от нюанси на смеха съответствува на реалното многообразие от формите на комичното, на естетическото богатство на самата действителност.

Ето тази традиция на реализма — да отразява правдиво действителността, да я обхваща в цялото ѝ богатство от естетически качества, в цялото многообразие от форми на изява на естетическото, в цялото богатство от багри и нюанси на прекрасното, комичното и т. н. — е особено важна за развитието на съветското изкуство.

Отстъплението от тези традиции води до създаване произведения с плоски герои, с плакатни характери-функции, които илюстрират една или друга отвлечена идея, а не отразяват естетическото богатство на действителността.

Реалистичният характер по правило е обемен. При това обемността на реалистичния характер е сама по себе си многопланова. Реалистичният характер е обемен по своето интелектуално и емоционално съдържание, по своята психологическа многостранност, по многостранността на духовния облик. Неправилно би било да отричаме изцяло пластичността на дореалистичното, например античното изкуство. Образът на Прометей е безус-

¹ Проблемът за естетическото богатство на света е разгледан интересно в редица трудове на Тодор Павлов.

ловно пластичен, но качеството на тази пластичност е по-друго, отколкото в образите на реалистичното изкуство. Тези образи не са интелектуални или по-точно те са образи без многостранно интелектуално съдържание, дадени без диалектика на душата. На реалистичното изкуство е присъща не само интелектуална пластичност на характера¹, но и, което е особено важно за нас във връзка с разглеждания проблем, естетическа многобагреност на характера, многостранност на естетическите му качества. Пластичността на характерите в произведенията на Толстой не е монотонна, а жива, подвижна пластичност, светеща с всички багри на живота, с цялото реално богатство на естетическите багри.

Такива съветски художници като Горки, Маяковски, Шолохов и Твардовски, при цялото им стилово разнообразие, при цялата разлика на индивидуалните им творчески маниери, са единни не само в идейните, но и в своите основни художествени принципи, тъй като те са художници-социалистически р е а л и с т и. Това личи и в такава твърде важно обстоятелство, че тяхното естетическо отношение към действителността е многостранно, свързано с богатата гама от чувства, отразява реалната многообразна и гъвкава връзка между естетическите качества на самата действителност.

Характерът в произведенията на тези художници е о б е м е н , а не плосък. И обемността на характера те достигат с различни художествени средства, които трябва да се изучават. Но всички тези художествени средства служат за правдиво отразяване на действителността в нейната реална естетическа сложност и многостранност.

При цялата гъвкавост на взаимодействието и взаимното проникване на различните естетически качества в реалистичния характер, последният винаги притежава о п р е д е л е н о с т. При цялата си многостранност реалистичният характер е или положителен, или отрицателен характер; или пък характер, който макар и да не се побира в тези рамки (дядо Щукар, Григорий Мелехов, дядото в трилогията на Горки, Егор Буличов), все пак притежава определеност.

В какво се състои определеността на реалистичния характер? В това, че той има вътрешен център, има винаги точно интелектуално, емоционално-духовно и действително съдържание, на него винаги му е присъщ определен, конкретен строй на мислите, чувствата и действията. Бидейки естетически многостранен, реалистичният характер притежава определеност, която често се проявява в естетическата доминанта на характера, т. е. при цялата си естетическа многостранност, характерът изпъква пред нас като възвишен или прекрасен, комичен, трагичен, трагикомичен, низък, безобразен, героичен, чудесен и прелестен, драматичен, епичен, лиричен, цялостен или непълен и т. н.

В реалистичното изкуство образът има естетическа доминанта, но не се изчерпва с нея. В изкуството на сантиментализма образът се отъждествява със своята доминанта, той е естетически едноцветен. В руската литература образът на Карамзиновата бедна Лиза е класически израз на сантименталистичен принцип за изграждане на характера. Характерът на Карамзиновата Лиза е нарисован в един цвят — този „локален“ естетически цвят е трогателността. Да си спомним една сцена от „Бедната Лиза“ на Карамзин:

¹ Тук нямаме предвид реалистичната сатира, която заслужава специално внимание.

„Навсякъде царуваше тишина. Скоро обаче изгряващото дневно светило разбуди всички създания: горичките, храстчетата се оживиха; птичките плеснаха с крила и запяха; цветята подигнаха главичките си, за да се напият с животворните лъчи на светлината. Но Лиза все така седеше натъжена. Ах, Лиза, Лиза! Какво се случи с тебе? До сега ти се събуждаше едновременно с птичките, веселеше се заедно с тях сутрин, и чистата ти радостна душа блестеше в твоите очи, както слънцето блести в капките небесна роса; но сега ти си замислена и общата радост на природата е чужда на твоето сърце. А в това време млад овчар подкарваше стадото си по брега на реката и свиреше на кавал. Лиза устреми поглед към него и помисли: „Ако този, който плени мислите ми, беше се родил обикновен селянин, овчар и ако той сега подкарваше стадото си покрай мене: ах! Бих му се поклонила с усмивка и бих казала приветливо: здравей, любезно овчарче. Накъде караш стадото си? И тук расте зелена трева за твоите овце, и тук аленеят цветя, от които може да се изплете венец за твоята шапка. Той би ме погледнал гальовно — и би ме хванал може би за ръката. . . „Мечта!“ Овчарят, свирейки на кавала, мина и си отмина с пъстрото стадо и се скри зад близкия хълм.“

В поетиката на сантименталния литературен образ имат съществено значение и умалителната форма при употребата на думите (храстчета, птички, главички, овчарче) и външната красивост, и пасторалната картинност на пейзажа („зелена трева“, „пъстро стадо“), и екзалтирано-усилената сантиментална приповдигнатост на авторската реч („Ах, Лиза, Лиза! Какво се случи с тебе?“).

Лиза е трогателна и с външния си облик („чистата ти радостна душа блестеше в твоите очи“); и с маниерите на поведението си („седеше натъжена“); и с мечтите си („той би ме погледнал гальовно и би ме хванал може би за ръката. . .!“); и с разочарованията си („Мечта!“ Овчарят, свирейки на кавала мина и си отмина с пъстрото стадо и се скри зад близкия хълм“); и с чувството си към Ераст (А Лиза, Лиза стоеше с наведен поглед, с огнени бузи, с трептящо сърце. . . Ераст разбра, че е обикнат страстно от едно ново, чисто, открито сърце. Те седяха на тревата и се гледаха в очите, казваха си: „обичай ме“); и със скръбта си и т. н. Дори трагедията ѝ не е трагична, а само трогателна.

Трогателността е присъща на литературния характер на Карамзиновата бедна Лиза. Тази трогателност намира свое съответствие в нейния образ, в който е прокарано сантиментално-чувствителното отношение на автора към неговата героиня.

Характерът на Пушкиновата Лиза от „Дама пика“ или на Татяна от „Евгений Онегин“ също включва в себе си трогателност като естетическо качество, но то е само една от естетическите багри в обрисовката на тези характери. Да, в характера на Татяна има и трогателни черти. Пушкин дори прилага към нея „карамзиновия“ епитет „бедна“. Но това е само багра, само чертичка. Естетическата доминанта на този характер, основната му естетическа характеристика се състои във вътрешната красота, не външната красота, а красотата на характера. Макар че „нито с красотата на сестра си, нито с румената ѝ свежест не би привлякла тя очите“, но пушкинският стих започва да блести с особена топлота, гласът на поета става особено задушевен, когато започва да говори за Татяна. Ето първото споменаване за нея:

Ее сестра звалась Татьяна. . .
Впервые именован таким
страницы нежные романа
мы своеволюно осветим.

„Ще осветим“, „нежните“ страници — тези две думи изведнъж издават затаеното, дълбоко отношение на художника към неговата героиня, което по-късно ще избликне в откровеното му признание: „Я так люблю Татьяну бедную мою“.

Субективното лирично отношение на автора играе огромна роля в структурата на образа на Татьяна. Нещо повече, отношението дори изпреварва често изображението на онези обективни качества, които са изразили това отношение. И в епоса Пушкин си остава лирик. Една от стилистичните особености на Пушкиновото изграждане на образа-характер е голямото развитие на лиричното начало. Тази особеност се е проявила ярко в образа на Татьяна още от първите редове на появяването ѝ в романа: още нямаме обективните черти на характера, но чрез думите „ще осветим“, „нежните“ е предадено вече отношението на поета към неговата героиня, и читателят е вече настроен да възприема прекрасен характер (тук ние между другото се убеждаваме нагледно в това, че образът е по-широк от характера и не е тъждествен с него, макар че е свързан неразделно с последния).

В характера на Татьяна има и трогателни черти, и вътрешен драматизъм, и багри на трагична любов осветяват нейния образ, и всичко това е обединено и хармонично слято в естетическата доминанта на характера — вътрешната ѝ красота.

За да осмислим най-ясно огромните художествено-изразителни богатства, които съдържат откритите от реализма възможности за създаване на естетически многостранен образ и естетически многобагрен характер, ще се опитаме да анализираме този въпрос, като вземем за пример тъй наречената „чиста естетическа многостранност“. Имаме предвид следното. В реалистичния литературен характер ние обикновено се сблъскваме с две страни на неговия пълнеж. Реалистичният литературен характер е обемен както с интелектуалната си и емоционална многостранност, така и с многостранността на естетическите си качества. За да поставим по-ясно въпроса за значението на естетическата многостранност на реалистичния образ, ще се опитаме да намерим такъв литературен характер, който да не притежава или почти да не притежава интелектуална и емоционална многостранност, но въпреки това да си остава обемен за сметка на своята естетическа многобагреност, за сметка на богатството на естетическите си характеристики. Такъв образ, който ни позволява да проучим дадения въпрос чрез примера на тъй наречената „чиста“ естетическа многостранност на литературния характер, е според нас образа на графинята от „Дама пика“ на Пушкин. Никой не би посмял да каже, че образът на графинята е плосък, не обемен. А при това характерът на графинята не притежава особено развита интелектуална и емоционална многостранност, пластичност, противоречивост на духовното съдържание, тъй като в тази полумъртва старица са угаснали вече почти всички клетки на духовния ѝ живот. Трудно е да се говори за интелектуално богатство или многостранност, пластичност и пълнеж на духовния облик на тази старица, когато тя е почти лишена вече от каквато и да било духовност, бедна е откъм духовен живот. Духовният живот у нея едва-едва блещука, потрепва, дими и съвсем не блести с богатство и разнообразие на ума и чувствата. И все пак този об-

раз е многостранен, обемен. Защо? — Защото е нарисуван с различни естетически багри. Старицата получава различни естетически характеристики, нейният образ е естетически многостранен. И прекрасното, и безобразното, и възвишено-величавото, и низко-уродливото, и трагичното, и комичното (сатиричното и ироничното) и т. н., и т. н. — всички тези естетически качества са присъщи на образа на графинята, което не изключва естетическата определеност на образа, основната му естетическа характеристика. Естетическата многозвучност на образа не изключва наличието на неговата естетическа доминанта.

Такава естетическа доминанта, такива основни естетически багри в образа са низкото и безобразното. Тези багри представляват почвата, фона, основата, върху които се разгръща естетическата многозвучност на образа. Пушкин рисува графинята като старица, отвратителна в своето разрушение и чисто физическо разтление и обстоятелството, че тя е показана още и като „престаряла любовница“ още повече подчертава нейната естетическа безобразност. Архаичността, историческият анахронизъм на графинята изпъкват пред читателя като нещо безобразно и низко. Тази последна представителка на стария аристократически род е сякаш изпратена не само от миналия век, но и от оня свят.

Самата естетическа доминанта в образа на графинята е богата с нюанси. Ето една от централните, обобщени характеристики на образа на графинята: „Тя участвуваше във всички суетности на висшия свят; мъкнеше се по баловете, където седеше в ъгъла начервена и облечена по старинна мода, като грозно и необходимо украшение на балната зала; към нея с нисък поклон се приближаваха пристигналите гости, като по приет обичай и затова никой след това не се занимаваше с нея“. Тук всяка смислова единица на фразата усилва основната естетическа характеристика на образа и създава нюанси в основното му естетическо качество. Графинята е немоцна, почти грохнала участница в цялата суетност на висшия свят (думата суетност снижава и света, и участницата в неговата суета). Старицата не ходи, не посещава, а именно се мъкне по балове (думата мъкнеше се още повече снижава образа на старицата, подчертава нейната духовна пустота, нищожество). Ъгълът, в който седи старицата на бала, също не е случаен и отново принизява нейния образ, веднага поражда асоциация за ненужен предмет, който са натикали в ъгъла. Облечена е по старинна мода и начервена — червилото на старческото лице още повече подчертава неговата изнемоцност, безобразност, защото едва ли нещо друго може да бъде по-безобразно от начервена старица. На друго място в повестта този контраст между изнемоцността и червилото, свежестта и старостта е предаден с помощта на един детайл: старческата „шапчица е украсена с рози“. Оттенък на безобразност в старицата е и това, че тя е грозно украсение на балната зала. Тук, както и по-горе, в сблъсъка между червилото и старостта виждаме сблъсък между красивото и безобразното, защото едва ли може да има по-противоречащи неща от грозотията и украсението. Думата украсение още повече подчертава нелепостта на присъствието на старицата в залата, а съчетанието между уродливото и необходимото украшение хвърля отблясък върху естетическата характеристика и на суетното висше общество, което се нуждае от уродливост, което се украсява с нея, и върху графинята — притежателка на украсяващата грозотия.

Цялата характеристика общо взета: „грозно и необходимо украшение“ създава конкретна форма на безобразността на графинята, прави почти

осезателен нейния конкретно-чувствен облик, с неговото основно естетическо качество. Грозното и необходимото украшение, към което „се приближаваха с нисък поклон пристигащите гости“, — е почти зрителен образ на низкото, комуто се покланят в суетния свят, като по установен обичай“. Но дори на тоя суетен и сам по себе си нищожен свят не е нужно в крайна сметка това „грозно украшение“, защото след като направят нисък поклон пред старицата, „никой повече не се занимава с нея“.

През тези безобразни черти на образа прозират и низките черти в характера на графинята: нейната духовна опустошеност и нищожество, безсмислието и безрезултатността на преживявания от нея живот.

Грозотията и духовната нищожност като нюанси на безобразното се допълват от още един нюанс на безобразното — мъртвешката отпадналост. Тази мъртвешка отпадналост на графинята се подчертава не един път от Пушкин: „два лакея приповдигнаха старицата и я промъкнаха през вратичката“, „... лакеите и знесоха на ръце прегърбената старица, загърната в самурова шуба...“, „... графинята, едва останала жива, влезе и седна във Волтеровите кресла.“ Мъртвешката отпадналост се изразява и в бездушието, в неодоухотвореността на старицата: „мътните ѝ очи показваха пълно отсъствие на мисли“. Пушкин не един път подчертава грозно-безобразния, почти физически отвратителния облик на старицата. Този аспект на образа е предаден особено остро в сцената, където тя се готви да спи: „Карфиците се сипяха като дъжд около нея. Жълтата рокля, ушита със сребро, падна в подпухналите ѝ крака. Герман бе свидетел на отвратителните тайни на тоалета ѝ...“ В облика на графинята се подчертават страшните черти, а в кулминационния момент мъртвешката ѝ отпадналост се превръща в мъртвешката отпадналост на труп: „като я гледате, бихте могли да помислите, че поклащането на страшната старица ставаше не по нейна воля, а от действието на скрит галванизъм.“ На безобразните и низки черти в образа на графинята отговарят безобразните и низки черти на характера ѝ, т. е. останките от разпадащия се духовен облик на графинята са обагрени от черните багри на низки естетически и етични качества; егоизъм, своенравие, капризност, властност, разглезеност, скъперничество и т. н.

„Разбира се, графинята нямаше зла душа, но беше своенравна, скъперница и погълната от студен егоизъм, като всички стари хора, които са обичали на времето си и са чужди на настоящето.“ Низките морално-естетически качества в характера на графинята прозират във всичко: и в заповедния маниер на речта („да се поблагодари!“, „да се отложи каретата“ и т. н.), и в постоянната въпросителна или възкликателна интонация на речта, където всяка фраза е или заповед, или мърмрене, или нареждане, или иронична подигравка, или заяждане, или каприз на егоистична тиранка. Деспотизмът на графинята се проявява особено рязко в диалозите с кротката Лизавета Ивановна, която не успява да изпълни нарежданията и да удовлетвори прищевките на графинята.

Обаче на образа на графинята са присъщи не само безобразни и низки естетически качества, които са негова естетическа доминанта, но и такива, които са пряко противоположни, които задълбочават и подчертават естетическата характеристика на образа и го карат да блести с богатство на естетическите багри, правят фигурата на графинята обемна. В някои отношения и аспекти графинята е показана пред читателя в своя прекрасен и дори възвишено-величествен облик. Авторът проектира възвишено-вели-

чествените естетически качества в образа на графинята от миналото. В спалнята ѝ „на стената висяха два портрета, рисувани в Париж от М-me Lebun. Единият изобразяваше мъж на около четиридесет години, червендалест и пълн, в светлозелен мундир и със звезда; другият — млада красавица с орлов нос, с причесани сплитки и с роза в напудрените коси!“ Пред нас се очертава величествен портретен образ на светска красавица, образ, съвпадащ с този, който възниква от анекдота, разказан от Томски (млада красавица с орлов нос).

Накрая интересно е да се отбележи и това, че низките и безобразни черти на графинята хвърлят отблясък върху Лизавета Ивановна, а прекрасните и трогателни черти на последната хвърлят отблясък върху образа на старицата, което също усилва естетическата многостранност на тези образи. Тези отблясъци са хвърлени от Пушкин с малък лек щрих в края на повестта: „Лизавета Ивановна се омъжи за твърде любезен млад човек; той служи някъде и притежава порядъчно състояние: той е син на бившия управител при старата графиня. Лизавета Ивановна възпитава една бедна племенница. Един щрих, една фраза, подхвърлена сякаш случайно, а образът на графинята и образът на Лизавета Ивановна веднага се взаимно подчертават и хвърлят помежду си отблясъци на далечна взаимна прилика.

Прекрасното като естетическо качество блести и прелива в образа на старицата в последните мигове на живота ѝ. И ако безобразието на графинята се подчертава чрез нейната мъртвешка отпадналост, то прекрасните черти се разкриват чрез нейната оживеност (колко близо е теоретичната теза на Чернишевски: „прекрасното е живота!“ до естетиката на Пушкиновото творчество). Последните изблици на живот осветляват с четирикратен огън оживлението на мъртвешкия образ на графинята и сякаш за миг очовечават и озаряват с прекрасна светлина старицата. Появяването на „непознатия мъж“ — Герман в спалнята на графинята ѝ прави силно впечатление, съживява старицата: „изведнъж това мъртвешки бледно лице се измени необяснимо. Устните престанаха да се движат. Очите се съживиха. „Когато Герман произнася името на любимия човек на графинята, това отново озарява със светлината на живота лицето ѝ: „Графинята явно се смути. Чертите ѝ изобразиха силно душевно движение. . .“ За трети път, когато вижда пистолета в ръцете на Герман графинята „ . . .показа силно чувство.“ И, накрая, чувството за самосъхранение е толкова силно, че, умирайки, старицата като че ли се пробужда и за последен път пламва с огъня на живота: „ . . . тя закима с глава и вдигна ръка, за да се закрие от изстрела. . . след това се струпони по гръб. . . и остана неподвижна“. По такъв начин баграта на прекрасното като естетическо качество просветва в образа на графинята чрез пробуждането, чрез последните силни душевни движения. На тези прекрасни естетически качества на естетически безобразния в основата си образ на графинята, отговарят прекрасни качества в характера, чиято естетическа доминанта, както вече казахме, са безобразните и низки духовни качества.

И наистина, ако човек пред смъртта си е способен на силно душевно движение, ако дори в смъртния му час го озарява прекрасната светлина на оживлението при спомена за любовната история на младини, значи в характера на този човек, колкото и да е черен и низък, е имало и са се запазили светли и прекрасни страни, които в друга обстановка биха могли да разцъфтят в разкошни цветове. От тази естетическа многообразна обстановка на образа и характера на графинята лъха хуманистична вяра в свет-

лите, добри начала на човека (начала, които „суетният свят“ извращава). Интересно е да се отбележи, че четирикратното оживление на старицата, което за миг озарява с красота нейния образ, е естетически подготвено. То е подготвено от описанието на портрета, който виси в спалнята на графинята и я показва като млада, т. е. с поглед към миналото ѝ, а също така и от известно освобождаване на сегашния ѝ облик от отвратителните и безобразни черти („най-после, графинята остана в спална блуза и нощна шапчица: в тази премяна, по-присъща за нейната старост, тя изглеждаше по-малко ужасна и безобразна“). Освен това прекрасните начала в образа на старицата са обагрени с още една естетическа багра — трагедийността. Трагично е дори това, че пробуждането настъпва едва в предсмъртните минути на графинята. Цялата сцена на гибелта на графинята е покрита с тайнственост, осветена е от дрезгавата светлина на тайнственото, страшното и трагичното. Трагично напрежение е обхванало и природата: „времето бе ужасно: виеше вятър, мокър сняг падаше на парцали; фенерите светяха мъждиво; улиците бяха пусти.“ Целият трагизъм в сцената на срещата между Герман и графинята се развива върху контраста крещендо на молбите и уговарянията на нощния гост с мълчанието на старицата.

„. . .Вашите три карти няма да пропаднат за мен. Хайде! . . . Той се спря и с трепет очакваше отговорът ѝ. Графинята мълчеше; Герман падна на колене.

— Ако някога — каза той — вашето сърце е изпитало чувството на любов, ако вие помните нейните възторзи, ако вие поне веднъж сте се усмихвали при плача на новороден син, ако някога във вашите гърди е туптяло нещо човешко, то аз ви умолявам с чувствата на съпруга, любовница, майка, с всичко свято в живота, не ми отказвайте на молбата! — открийте ми вашата тайна! — за какво ви е? . . . Може би, тя е свързана с ужасен грях, със загубата на вечно блаженство, с дяволски договор. . . Помислете си: вие сте стара; няма да живеете дълго — аз съм готов да взема вашия грях върху своята душа. Открийте ми само вашата тайна. Разберете, че щастието на един човек е във вашите ръце, че не само аз, но и моите деца, внуци и правнуци ще благославят вашата памет и ще я почитат като светиня. . .

Старицата не отговаряше нито дума.

Герман стана.

— Стара вещице! — каза той, стискайки зъби: — тогава аз ще те накарам да отговаряш. . .

След тези думи той извади от джоба си пистолет.

Кулминационният момент и заедно с това развързката на растящото напрежение в тази сцена е нейният последен акорд:

„Старицата се струполи по гръб. . . и остана неподвижна.

Стига сте се правили на дете, — каза Герман, като я хвана за ръцете. — Питам ви за последен път: искате ли да ми кажете вашите три карти? — да или не?

Графинята не отговаряше. Герман разбра, че тя е умряла.

По този начин върху образа на старицата се слага още една естетическа багра — трагизъм (тук му е мястото да кажем, че напрегнатият трагизъм на сцената в спалнята на графинята е предаден ярко в музиката на Чайковски в операта „Дама Пика“). Близък до трагичното е и ужасният аспект в образа на графинята. Пушкин неведнъж подчертава ужасното в старицата (Старицата! — закрепя той в ужас).

Но и това не е всичко. Както безобразното и низкото в образа на графинята са подчертани от прекрасното и възвишеното, така и трагизмът и ужасното в нейния образ са подчертани от ироничното и сатирично-комичното. Да започнем с това, че в естетиката на Пушкиновото творчество (също както и в теорията на Чернишевски по-късно) безобразното е близко до комичното. При това и художествените средства за изобразяване на безобразното са близки до художествените средства за изобразяване на комичното. Мъртвешката отпадналост, за която вече говорихме във връзка с естетическата доминанта в образа на графинята, е твърде близка до похвата на овеществяване, който е толкова свойствен на сатиричната образност. Посочената близост преминава накрая в тъждество. Защото фантастичното превръщане на графинята в дама пика е съвсем близо до художественото сатирично овеществяване. Фактът, че фантастичното превръщане на графинята в дама пика става само в запаленото въображение на Герман, има също своя смисъл, защото тук виждаме сатирична ирония, насочена и към двамата: към самата старица и към Герман. Самият образ на старицата е до голяма степен ироничен. И ето това иронично олицетворение на стария век, този отживяващ придворен аристократизъм на миналия век, чието олицетворение е старицата, се надсмива с присмеха на съдбата над духа на натрупване и авантюризъм на новия век, чието олицетворение е Герман. Присмехът на съдбата е овеществен в образа на иронизиращата старица. Ироничното подсмиване се появява за пръв път на устата на старицата, когато тя вече лежи в катафалката: „Герман. . . се надигна бледен като самата покойница. Изкачи се по стъпалата на катафалката и се поклони. . . В този миг му се стори, че мъртвата го изглежда при смехулно, като при мижаване с едното око.“

Втори път присмехът и ироничното примижаване се появяват вече на лицето на дамата пика.

„Вашата дама е бита — каза любезно Чекалински.

Герман изтръсна: наистина, вместо туз той държеше дама-пика. Той не вярваше на очите си, как е могъл да се излъже.

В този миг му се стори, че дамата-пика *примижа* и се усмихна. Необикновената прилика го порази.

Старицата! — закрещя той в ужас.“

Но старицата не е само иронична, тя самата е предмет на ирония. На образа на старицата са присъщи комедийни, сатирико-иронични багри. В светлината на известната вече на читателя тайнствена любовна история, която се е случила с графинята на младини, в светлината на среднощното посещение на Герман, надгробните думи на младия архиерей звучат като язвителна ирония: „Той представи в прости и трогателни изрази *мирната смърт на праведницата*, чиито дълги години са били тиха и умилителна подготовка за християнската кончина. „Ангелът на смъртта я взе — каза ораторът — бодърствуваща в *благи помисли* и в *очакване на среднощен годеник*.“

В своята книга „Стилът на Пушкин“ В. В. Виноградов прави ярък стилистичен анализ, който разкрива особеностите на комичния аспект в разработката на образа на графинята. Като прави разбор на посочения откъс, В. В. Виноградов пише:

„Тук в първите думи звучи речта на разказвача, неговата експресия, неговата оценка: „Младият архиерей произнесе надгробно слово. С *прости и трогателни изрази* той представи. . .“ След това, без да е подчертано с външни графични знаци (напр. кавички или курсив),

повествователният тон на фразата изведнъж се подхлъзва в плоскостта на „чуждата реч“. Образите и метафорите, цялата лексика са заимствувани вече от самото надгробно слово. Обаче риторичните фонемии на църковната проповед имат за основа по-друг кръг от образи, по-друга идеология, отколкото стилът на светското повествование. Ето защо на фона на предходното изложение всички изрази и обозначения на проповедника, пренесени в сферата на авторовата реч, излъчват ирония. Те не отговарят на приетите значения на предметите, лицата и събитията. Така например изразът: „мирното успение на праведницата“ може да се употреби за смъртта на старата графиня само в ироничен смисъл. Самият образ на старицата в обрисовката на повествованието най-малко подхожда към житийния тип „праведница“, „чиито дълги години са били тиха и умилителна подготовка за християнската кончина.“ Фразата от надгробната реч за „праведницата, бодърствуваща в благи помисли“ се съпоставя неволно със следната черта от портрета на графинята: „мътните ѝ очи показваха пълното отсъствие на мисли.“

Изразът: „в очакване на среднощен годеник“ има за основа символиката на евангелската притча за десетте моми, от които мъдрите бодърствували (със светилници и с масло в тях) в очакване на среднощен годеник („сина человечески“), а неразумните отишли в полунощ да купуват масло за светилниците и закъснели за брачния пир. Но в семантиката на „Дама пика“ тези символи се проецират върху върналата се от бала старица и Герман (който „точно в единадесет и половина часа прекрачил прага на графинята“).¹

Освен господстващите, доминиращите естетически качества на образа (безобразно и низко), освен важните, основните му естетически багри — прекрасно, възвишено, трагично, комично, образът на графинята нюансира, блести още с голям брой допълнителни естетически цветове и нюанси. Между тях са споменатите вече от нас и близки до трагичното — ужасно и чудесно, фантастично и тайнствено (превръщането на графинята в „дама пика“, появяването на призрака на старицата пред Герман, любовната история на графинята на младини и спечелването ѝ на карти, цялото възприемане на старицата чрез разстроеното въображение на Герман), и романтичното, авантюрно (притежаване на тайната на трите верни карти), и трогателно и т. н. Такава естетическа многостранност се постига и чрез прилагането на различни естетически характеристики, и чрез изграждането на сюжет, който би накарал дадения характер да се обръща откъм различните си страни и да проявява всичките си основни, присъщи нему качества, и чрез отражение на дадения образ от различни плоскости (минало и настояще, обективно авторско възприятие и болезнено експресивно възприятие чрез запаленото въображение на Герман) и т. н.

Образът на старицата притежава цяла подвижна система от естетически качества, които преминават едно в друго, допълват се, подчертават се помежду си, нюансират и блестят. Всичко това създава онака жизненост на образа, която предава напълно реалното естетическо богатство на явленията от действителността и която е специфичен и много характерен признак на реалистичното изкуство, извънредно важен принцип за изграждане на реалистичния образ.

И все пак, въпреки естетическата многостранност и многобагреност на образа на графинята, над целия ѝ облик цари и властвува една черта —

¹ В. В. Виноградов, *Стиль Пушкина*, Гослитиздат, 1941, стр. 594.

мъртвешка отпадналост, която е проява на безобразното. Тази мъртвешка отпадналост, присъща на образа на старицата и неведнъж подчертавана, накрая сякаш изцяло се материализира и се превръща в окаменяла смърт: „мъртвата старица седеше окаменяла, лицето ѝ изразяваше дълбоко спокойствие.“

Още един пример на обемен образ, чиято пластичност е изградена почти изключително върху многобагреността на естетическите характеристики, е образът на Петър в поемата на Пушкин „Медният конник“. Обемността на този образ се обяснява стилистически с това, че той е даден в съвсем оригинално, необикновено естетическо осветление. Петър е показан като жив човек, който размисля на брега на пустинните вълни за съдбата на руската държава, и като паметник — медния конник. Петър се възприема от читателя и с помощта на преките авторски характеристики и чрез описанията на плодовете на неговите дела, и чрез отношението на Евгений към него (тук отново е приложен тъй характерният за Пушкин принцип за отражение на дадена фигура от различни плоскости). Но и това е малко, образът на Петър (и това е твърде рядко явление и доста трудна художествена задача!) притежава д в е противоположни естетически доминанти. Тази своеобразна и рядка „естетическа диалектика“ на образа, който е изтъкан от две съвършено противоположни естетически качества на възвишеното и низкото, има огромно идейно-художествено значение. Първо, благодарение наличието на две естетически доминанти в образа се решава чисто художествената задача за създаване на реалистично-пластичен, жизненообемен образ. Второ, двете естетически доминанти на образа дават възможност да се реши извънредно сложната идейно-художествена задача — да бъде показан исторически-противоречивият характер на дейността на Петър I.

Първият аспект на изобразяване на Петър е свързан с разкриване величието и грандиозността на държавните му мисли и дела:

На берегу пустынных волн
Стоял он дум великих полн. . .
. . . И думал он:
Отсель грозить мы будем шведу
Здесь будет город заложен
На зло надменному соседу.
Природой здесь нам суждено
В Европу прорубить окно;
Ногою твердой стать при море.
Сюда по новым им волнам
Все флаги в гости будут к нам,
И запируем на просторе.

Този възвишен образ на погълнатия от велики мисли цар се материализира един вид и се увековечава материално в творенията на Петър. И образът на „по-младата старица“ е също така величествен и възвишен, както и образа на нейния творец:

Прошло сто лет, и юный град,
Полночных стран краса и диво,
Из тьмы лесов и топи блат
Вознесся пышно, горделиво;
и т. н.

Стилистичният строй на речта тук е патетичен, приповдигнат, характеристиките съчетават в себе си строга приповдигнатост и експресивна въз-

торженост, в авторската реч срещаме много славянизми и подчертано архаични словосъчетания („дум великих полн“, „краса и диво“, „вознесся пышно, горделиво“, „Петра т в о р е н ь е“, „Невы д е р ж а в н о е те ч е н ь е“, „когда полнощная царица дарует сына в царский дом“, „и чужа вешни дни, л и к у е т“ и т. н.). Този патетичен възвишен химн за Петър и сътворената от него столица завършва с мощен акорд — кодо:

Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо как Россия
Да умирится же с тобой
И побежденная стихия;
Вражду и плен старинный свой
Пусть волны финские забудут
и тщетной злобою не будут
Тревожить вечный сон Петра!

Следващият ред пренася повествованието ритмично и лексически в друг стилистичен строй:

Была ужасная пора. . .

И пред читателя възниква картината на „помрачения“ Петроград. Тази тема за помрачения Петроград, есенното небе, за Нева, която се мятат като болна, подготвя някак си художествено вмъкването на темата за малкия човек в поемата:

Наш герой
Живет в Коломне, где-то служит,
Дичится знатных и не тужит
Ни о почившей родне,
Ни о забытой старине.

И ето, все още величествеността, макар и вече „помрачен“ град, „все още възвишеният, макар и вече заканващ се, заплашващ „кумир на бронзовия кон“ се превръщат във враждебни на малкия човек начала. Спасявайки се от бушуващата стихия на вълните, Евгений се покачва горе върху мраморния лъв:

И он как будто околдован,
Как будто к мрамору прикован,
Сойти не может! Вкруг него
Вода и больше ничего!
И обращен к нему спиною
В неколебимой вышине,
Над возмущенною Невою
Стоит с простертою рукою
Кумир на бронзовом коне.

Обърнете внимание на последното четиристишие, защото след девет куплета, във втората част на поемата то ще се повтори на пръв поглед с малки, но обогатящи в негативен естетически цвят изменения. В цитираните по-горе редове само един шрих издава враждебността на Петър към изпадналия в бедствие Евгений:

„И обращен к нему спиною“.

Всичко останало в образа на Петър е изпълнено с възвишена тържественост и този възвишен строй на образа е изразен в стилно отношение чрез тържествено-патетичния строй на речта, чрез думи, почерпени от

висок лексически разред: „в неколебимой вышине“, „Над воэ-мущенною Невою“, „Стоит с простертою рукою“.

Такъв е Петър по време на наводнението, възвишено-плашещ, царящ над бушуващата стихия. Но ето че стихията се е успокоила и става ясно злото, извършено от нея. Евгений е изгубил всичко най-скъпо — загинала е Параша. Умът на Евгений не издържа ужасните сътресения. Героят изпада в най-бедствено положение. И ето, когато вече напълно и нагледно се разкрива беззащитността на малкия човек, пред нас отново възниква образът на кумира-конник. Но този път аспектът е изместен, образът се дава чрез неговото отражение в друга плоскост, чрез възприятието на Евгений:

Вскочил Евгений; вспомнил живо
Он прошлый ужас; торопливо
Он встал; пошел бродить и вдруг
Остановился, и вокруг
Тихонько стал водить очами,
С боязнию дикой на лице
Он очутился под столбами
Большого дома. На крыльце
С подъятой лапой как живые,
Стояли львы сторожевые,
И прямо в темной вышине
Над огражденною скалою
Кумир с простертою рукою
Сидел на бронзовом коне.

Обърнете внимание как всичко се е разместило в образа, който на пръв поглед е останал предишния. Той е снижен в сравнение с възвишения образ на конника в първата част на поемата. Тук в образа явно се чувствуват низки черти. „Неколебимая вышина“ е станала „темная вышина“ конникът, който царуваше над разгневената Нева, се е превърнал в конник над заградената скала. Бушуващата, мятаща се стихия е сменена от неподвижна скала, при това още и заградената. Колко точно се е запазил рисунъкът на стиха! Колко точно отговаря всеки ред от това описание на конника на предходното му описание. И заедно с това колко се е изменил образът! Колко са избледнели естетическите му багри и почти незабележимо възвишеното като естетическа доминанта на образа е заменено с друга доминанта — естетически отрицателното низко. Образът е станал по-низък почти с физическа осезаемост: ако в първата част:

Стоит с простертою рукою
Кумир на бронзовом коне

то тук:

Кумир с простертою рукою
сидел на бронзовом коне.

Образът е явно снижен в своето естетическо звучение.

Забележете също, че думата кумир сама по себе си принадлежи към високния лексически разред, в контекста на първото четиристишие звучи възвишено, а в контекста на второто четиристишие („над заградената скала“) излъчва ирония.

По-нататък се извършва нещо като сливане на тези два различни, с нееднакви естетически доминанти образи на кумира на бронзовия кон. Низкият образ на конника, който е враждебен на малкия човек и равнодушен към неговите бедствия се слива с възвишения образ на създателя на Петроград и строителя на велика държава. И ето пред нас е вече единен възвишено-низък образ, обемен, пластичен, благодарение на своята

естетическа многостранност, показан в цялата си сложна и историческа противоречивост (строител на държава — враждебна на малкия човек сила), която е разкрита тук като естетическа противоречивост (възвишено-ниско).

Евгений изтръпнал, той узнал

. того
Кто неподвижно возвышался
Во мраке медною главой
Того, чьей волей роковой
Под морем город основался. . .
Ужасен он в окрестной мгле!
Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!
А в сем коне какой огонь,
Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?
О мощный властелин судьбы! . . .
Не так ли ты над самой бездной,
На высоте уздой железной.
Россию поднял на дыбы?

В естетическата характеристика на конника тук всичко е противоречиво, сблъскват се съвсем противоположни естетически багри и се сливат в един образ. Особено характерно е противопоставянето на думата „възвышался“ с думите: „во мраке медною главой“: Както е известно, паметниците се правят от бронз¹, а не от мед. Но Пушкин не тръгва по линията на евтино художествено правдоподобие и „металургичната“ точност, а по линията на високата художествена правда, постигната с ярки естетически средства. Интересно, че Пушкин говори за коня като за „бронзов кон“ (без тоя звънък по своята природа бронз не би се получил стихът „как будто грома громыханье — тяжело-звонкое скаканье по потрясенной мостовой“), а рисувайки образа на Петър, пише за медния конник и говори за неговата „медна глава“. В реда „во мраке медною главой“ нищо не би се изменило в ритмично отношение, ако кажем и „во мраке бронзовой главою“, но естетическата багра на образа би била друга. На Пушкин с неговото виртуозно владееене на ритъма нищо не би му струвало изобщо да смени медния конник с правдоподобен бронзов. Но правдоподобният бронз би бил излишен тук. Той е много звънък, лек и благороден метал в сравнение с тежката, глуха и ниска мед. Ако конникът и неговата глава бяха бронзови, то цялата тъй важна противоречивост на естетическата характеристика би била снета, образът щеше да загуби своята обемност, естетическа пластичност и историческа правдивост.

Забележете, че „медна глава“ — е твърде близко до тъпо, непробиваемо „медно чело“, но не е още „медно чело“. Високата дума глава, съчетана с думата меден дава именно необходимия естетически ефект поради създаването на възвишено-низък образ.

Като рисува низките черти на образа, Пушкин говори за „съдбоносната воля“ на притежателя на „медната глава“ и за това, че той е „ужасен в околната мъгла“. Но този естетически отрицателен аспект на образа, който разкрива враждебността на Петър към

¹ Паметникът на Петър I от Е. М. Фалконе е излят от бронз наведнъж от артилерийския леяр Е. Хайлов в 1775 г.

малкия човек, преминава във възвишена патетична прослава на Петър като строител на мощна държава, който е изправил Русия на крака. Интересно е, че в последното ударно четиристишие на цитирания по-горе куплет, Пушкин отново измества възприятието на образа и се обръща вече не към „Медния конник“, а към Петър: „О мощный властелин судьбы!“ В образа се подчертават силата, могъществото, устремът към бъдещето, а в характера на Петър, който се разкрива чрез този образ, — способност за велики исторически дела, твърдост, решителност, духовна мощ. Интересно е, че не вече м е д т а и не б р о н з ъ т, а друг по-твърд, по-траен и по-суров метал се появява тук и става необходим атрибут в образа и характера на Петър („Уздой железной Россию поднял на дыбы“). Тук е набеязано вече прерастване на възвишените черти от образа на Петър в грозни черти. Жестокостта на Петър е и конкретна естетическа форма, чрез която се проявява съчетанието на възвишените му и низки качества. По такъв начин пламналият протест на малкия човек против Петър се подготвя художествено не само чрез еволюцията на духовния облик на Евгений, но чрез еволюцията на естетическите качества в образа на медния конник.

Протестът, пламнал у Евгений, бързо изгасва:

Добро строитель чудотворный! —
Шепнул он, злобно задрожав. —
Ужо тебе! . . . И вдруг стремглав
Бежать пустился.

Възвишено-низкият, т. е. суровият облик на царя се явява и естетическа мотивировка на бунта на Евгений и естетическа мотивировка на бързото угасване на този бунт. Низкото в суровото предизвиква бунт у Евгений („он мрачен стал пред горделивым истуканом“), възвишеното в низкото гаси пламъка на бунта му:

Показалось

Ему, что грозного царя,
Мгновенно гневом возгоря,
Лицо тихонько обращалось. . .

И Евгений, обхванат от ужас, бяга от страшния цар. И отново, вече за трети път, следва четиристишие, което с право можем да считаме за лайт-мотив на поемата и което ни дава образа на медния конник в нов аспект:

И озарен луною бледной, ■
Простерши руку в вышине
За ним несется Всадник Медный
На звонко скачущем коне;
И во всю ночь безумец бедный
Куда стопы ни обращал,
За ним повсюду Всадник Медный
С тяжелым топотом скакал.

Тук възвишеният образ на кумира от първото четиристишие и сниженият в своето естетическо звучение, дори малко ироничен образ на кумира от второто четиристишие, се заменя с чертите на медния конник, който синтезира в себе си както низките, така и възвишените черти на образа в един неделим и цялостен образ. Този монолитен образ е вътрешно противоречив по своите естетически качества, той е изтъкан от светлина и мрак. Той е о з а р е н (в прекия си смисъл думата е пълна със с л ъ н ч е в а светлина) не от слънцето, а от б л е д н а т а луна. И на тази