

представа за българското: сладкоречив и напевен като народен разказвач в „Староплаински легенди“, мъдър добряк в „Земляци“, прост летописец на човешката мъка в „По-

следна радост“. Един образ на писателя, към който ни отвежда книгата на Симеон Султанов.

Светозар Цонев

ФИЛОСОФСКИТЕ И ЛИТЕРАТУРНИТЕ ЕТЮДИ НА ИСАК ПАСИ

Да се определи жанрово тази книга е почти невъзможно. Озаглавена е „Философски литературни етюди“. Още в наслова Исаак Паси е подсказал нейната разнolikост. Защото това е сборник, съставен от философски скици върху произведения от световната литературна класика. От Бокачо до Томас Ман От Ранния Ренесанс до средата на двадесети век. От „Декамерон“ до „Доктор Фаустус“.

Авторът, а и художникът (в оформението на заглавието) са имали предвид по-голямата близост на книгата с философския ескиз и са изтъкнали тази близост, за да улеснят читателя. Трудността да се определи тя жанрово идва не само от многото средоточия на философията и особено на естетиката с литературата, но и от „липсата“ на единство в подхода на нейния автор. Исаак Паси не е литературовед и той не пристъпва към произведенията от позициите на литературоведа-изследовател. И все пак това са критически студии, в които философията и литературата вървят ръка за ръка; взаимно се обуславят. Пък и при съвременното състояние на знанието няма и не може да има точно разграничение между отделните науки; много често те изследват един и същ обект — в случая — литературното произведение. А и авторът е жив човек и когато пише, най-малко мисли за това, към какъв клон любителите на точните класификации и педантиите ще причислят неговия труд. Даденият преглед на философията обаче личи не само в нарочния подбор на произведенията („Неизвестният шедьовър“ на Балзак е философски етюд, а Волтеровият „Кандид“ е философска повест), но и в съзнателното търсене на философски и естетически проблеми, и в творбите, чиито автори не са били никога теоретици на изкуството, нито пък ги е занимавала съдбата на създателя на художествени ценности. Писатели като Сервантес и Шекспир например съзнателно или не, са оставили доста проблеми и дилеми — разрешени и неразрешени, а може би и неразрешими, над които хората промишляват вече четири столетия. Но ако те бяха казали ясно и категорично кой е Хамлет и кой Дон Кихот, щяха ли тези творби да привличат така силно поколенията? Такива, каквито са, те дават възможност на читателя да си изгради свои представи, които да про- тивопоставя на другите.

Всеки художник е поет, а всеки поет — мъдрец. Тези мъдrecи са се мъчили над вечните въпроси на битието и човешкия дух така, както и техните велики съвременници философите-реформатори на обществото. Едни те написаха философски есета, които нарекоха „опити“, а другите — романи и драми. В които като писатели третираха същите проблеми. Хронологически подредени, очерците на Паси дават представа и за развитието на естетическата мисъл от Ренесанса през френското просвещение до реализма на Балзак и Томас Ман.

Най-голямото достойнство на тази книга е пълното потопяване в атмосферата на творбата, пълното отдаване на твореца, без да се загуби дистанцията, необходима за една трезва преценка. Авторът на етюдите не е страничен коментатор, а действувашо лице. Той има способността да се превъплъщава като актьор, да съпреживява и авторските успехи, и авторските разочарования, да страда заедно с героите, да прави читателя съпричастен със съдбата им.

Паси не е мъченик на перото. Ако проследим развитието му, ще видим, че той винаги е бил далече от сухото безстрастно теоретизиране и е развил съзнателно склонността си към по-художествен начин на изява. При него чудесно съжителствуват тежката философска терминология със закачливия израз. Това прави впечатление особено във финалните отрязъци на неговите очерци — винаги добре обмислени, интересни, мъдри и весели, сериозни и шеговити, съдържащи някакви афоризъм (афоризмът е любимата му изказна форма!), сентенция — връзка към следващите етюди или пък закачка, понякога малко изненадваща („Завещанието на гения“). Неотменната грижа за стила изгонва скучата и от най-теоретичната част на изложението и прави очерците му да се четат с удоволствие. На отделни места обаче фразата става натруфена, излишно усложнена и това спъва контакта с читателя. Авторът би трябвало да следва една по-проста и по-изящна линия.

Книгата има своите неравности. Понякога философът изпада в самоцелна фактологичност и констативност, в струпване на имена („Енциклопедия на ренесансовата човечност“). Но обикновено дори и краткото запознаване със сюжета на разглежданата творба е подчи-

нено на естетическия анализ. Паси не човърка в случайни дребни факти, а с един замах обрисова портретите, пък след това детайлира.

Етюдите са издържани в един приповдигнат тон, който създава усещането за празничност от контакта с велики творения и творци. Без да са написани с претенцията да бляснат с „ученост“, те утвърждават ерудитията на автора, защото се опират на много сфери от човешкото знание — философията, естетиката, литературата, изобразителното изкуство, историята, музиката.

„Рецензирането“ на отделно произведение е съвсем условно. Защото колкото етюдите е за самото произведение, толкова е и за автора като цяло. „Човекът в историята“ с подзаглавието „Валенщайн“ е колкото етюд за класическата драма на Шилер, толкова и етюд за целокупното му творчество. Философът съзнателно търси мястото на отделното произведение в творческата система на поета и теоретика Шилер. Той се позовава на богат биографичен и фактически материал, използва широко тематичния и психологическия анализ и търси как авторът на практика защитава своите теоретични концепции. От друга страна, Паси предварително запознава читателя с основните положения в неговите естетически схващания, за да го подготви за възприемането на конкретната творба. За да разкрие естетическите ценности на едно произведение, той използва и предметната на социологичния и сравнително-историческия метод, без да абсолютизира никой от тях. Дори когато си служи с някои биографични данни от живота на писателя, авторът превръща събитието от факт биографически във факт естетически и „експлоатира“ го само и доколкото то служи за изясняването на онова, което казва.

На пръв поглед възпитателният читател би бил малко недоволен от еднообразието в структурата на етюдите. Всички те се откриват с някакво общо встъпление, което съдържа подробности от живота на писателя или исторически данни от „живота“ на самата творба. В някои пък се резюмира съдържанието на произведението, след което се пристъпва към по-обща теоретична положения или пък към проблеми, които го свързват с други творби. В етюдите за „Валенщайн“, „Неизвестният шедьовър“ непосредственото разглеждане на самото произведение се предхожда от доста голяма теоретична част за естетическите схващания на поета или за това, как и с т о р и ч е с к и се е тълкувал даденият проблем. (У Балзак — съдбата на художника.) Вещност такава композиция показва единство и система.

Етюдите са обединени не само тематично, но и формално — ако „Декамерон“ е епос — енциклопедия на ренесансовата човечност, то „Доктор Фаустус“ е епос на духа, „роман за епохата под формата на история на мъчителния и греховен живот на художника“ от

първата половина на двадесети век. Два етюда — два епопи в началото и края на книгата. Тази структурна особеност е подчертана и от външното оформление — заглавието на титулната страница се повтаря и в края с умален шрифт!

Има нещо основно в етюдите на този сборник. Паси е събрал бисерите на шестековния литературен гений (от четирнадесети до двадесети век), в които открива и изследва „пътеките и пътищата на свободата“. Не случайно високата и суха фигура на Дон Кихот — „рицаря на печалния образ“, синоним на вечно търсеция човешки дух — се поклаща върху гръбнака на дръгливия Росинант в рисунката на Пикасо — единствената илюстрация на книгата. Дон Кихот беше шедър и великодушен. Както пише авторът, той оставя своето дойкихотство на Санчо — неговия двойник, а след него — на добрите духове от Шекспировата „Буря“, на Макс Пиколомини и най-сетне на мъчениците на изкуството — Френхофер и Адриан Леверкюн. В тях се реализира неговото безмъртие.

Литературният гений създава героин-мъченици на свободата. Ако Дон Кихот и Макс Пиколомини са хора на действителното, то Френхофер и Адриан Леверкюн са герои от друг тип — „в творчеството, в отшелничеството, в интелектуалната жертва“.

В първата фраза на етюда „Разумът на безумието“ Паси се противопоставя на Байроновото схващане, че „Дон Кихот“ унищожил рицарския дух на испанците, поради което Испания се превърнала в третостепенна държава. Като взема предвид изключителната сложност и противоречивост в образа на безмъртния идеал, нашият философ застъпва правилното становище, че чрез него Сервантес уби рицарския роман, но възвеличил рицарския дух. Паси вижда в Дон Кихот търсач на абсолютна истина и човешко съвършенство във време, когато принципът на героизма е вече анахронизъм — един луд, „защото иска невъзможното и в същото време разумен, „защото иска доброто“. Авторът смята лудостта форма, чрез която при определени обстоятелства се проявява свободата на героичната личност. Той прави сравнение между Сервантес и неговия велик съвременник Шекспир, който също използва безумието, за да разкрие мъдростта. Това е парадокс на живота и изкуството в дадено време! Като Хамлет и Дон Кихот не може да свърже „разкъсаните нишки на времето“, като Кандид той нищо не може да промени. Защото са дошли твърде късно на този свят. А може би... и твърде рано. Само в приказките (та нали затова са приказки!) за злото винаги е откъснато, а доброто винаги тържествува. В Шекспировата „Буря“ се усеща горчивият привкус на великите трагедии, но... приказката взема връх и, макар непреодоливо, злото е духовно победено. „От хаоса се ражда свят, а не от света хаос!“ И тук Паси не напуска своята главна задача — да открие как

Шекспир е изследвал „пътеките и пътищата на свободата“, защото свободата, както и щастието всеки ги разбира по своему. За героите на „Декамерон“ тя е царство на произвола — не се чувствава още жарената прегръдка на необходимостта. В „Кандид“ пък необходимостта се гаври над свободния избор. Подходяйки към безсмъртното произведение като марксист, авторът отделя специално внимание на жлъчната ирония, с която Волтер облива философа Панглос — почитателя на Лайбниц и неговата теория за предопределената хармония. Вече при Шилер в трилогията „Валенщайн“ свободата зазвучава с пълна сила, свободата на историческата личност, неотделима от обстановката и времето. Във „Валенщайн“ темата за свободата прераства в тема за съдбата. В Шилер Паси вижда предтеча на Хегел в схващането му за свободата и необходимостта. Той разглежда литературното и теоретично наследство на великия немец многопланово и разностранно обяснява противоречията в творчеството му с противоречия в мирогледа. (Знае се, че независимо от консервативната политическа позиция на Шилер към френската буржоазна революция той не я отхвърля като художник!) А тъй като действителността е враждебна на изкуството, трябва да се търси упование в идеала. Във „Валенщайн“ суровата реалност е съчетана с идеалната мечта на поета. Авторът на етюда отрежда място на тази творба като най-шекспировското произведение на Шилер; вижда в нея драма на честолюбието от типа на „Макбет“ и „Ричард III“. И наистина. Ако Дон Кихот е горд, защото е истински свободен, то Валенщайн може да бъде само честолюбив, защото търси външно величие. Неговата „грешка“ идва от непознаване законите на историческото развитие и от силата на страстите, които го владеят.

Паси търси връзката на Шилер с кантианската естетика и открива влиянието ѝ върху разбирането му за противоположността между красиво и добро, спира се на принципното му възращение срещу поетиката на Лесинг за верността към историческите характери. Разглеждайки концепцията му за трагическото като поетично подражание на действително, достойно за състрадание и поради това противоположно на историческото, авторът обяснява защо за драматурга истинският герой е Валенщайн, а не историческият Густав Адолф.

Свободата на художника в определено време, неговата трагедия е главна тема на последните два етюда в сборника — етюдите за Балзак и Томас Ман. Това, което ги обединява, е общият проблем: проблемът за мисията на артиста. Авторът прави разграничение обаче между характера на трагедията у Балзаковия герой и трагедията на композитора у Томас Ман. Според него трагедията на Френхофер не е в колизията художник-общество, така ефектно противопоставяни от романтиците; това е трагедия вътрешна, има-

нентна на самото изкуство, трагедия, разиграла се на четири очи между двамата „неравностойни партньори — творбата и твореца“. Героят на Томас Ман е трагичен, защото, влизайки в досег със своята действителност, взема върху плещите си непосилно тежко бреме — вината на своето време и вината на трагическата немска нация — „нейната духовна дълбочина и нейната практическа ограниченост“. Разликата във времето слага своя отпечатък — Балзак твори в първата половина на деветнадесети век, а драмата в „Неизвестният шедьовър“ се разиграва (макар и условно до известна степен) в седемнадесети, докато Ман пише своя роман през четиридесетте години на нашия век, а неговият доктор Фаустус твори между 1906—1930.

Паси вижда у Балзак пророк, който предсказва някои от следромантичните тенденции в развитието на живописата — импресионизма (дошъл като реакция едновременно на класицистичните рецидиви и на „ателнерния романтизъм“) и постимпресионизма, а в лицето на двамата художници — Порбус и Пусен, изброшена оная публика, която бясно отрича картините на импресионистите през 1874 г. За автора на етюда трагедията на Френхофер е трагедия на новатора, на артиста-новатор, който умира — творчески и физически — защото е неразбран, а не притежава морални сили и достатъчно вяра, за да отстоява своите открития. Мисълта на Френхофер: „Трябва да вървам в изкуството“ е лейтмотив в етюда „Прорицанията на художника“. Други естетици (съветския учен Овсяников например) виждат пророчеството на Балзак в предвижданията му на упадък на буржоазното изкуство, а в трагедията на Френхофер съзират трагедията на артиста, който, довеждайки до абсолютен живописните моменти в своето творчество за сметка на пластичността, става жертва на свръхчовешката си амбиция. Нашият философ не изключва възможността и за едно такова тълкуване на образа, макар че не е склонен да го приеме. У Френхофер той открива черти и от Дон Кихот, и от Фауст.

Ако речем да търсим онова, което обличава художника е композитора Адриан Леверкюн от романа на Ман „Доктор Фаустус“, ще го намерим най-вече в тяхната всеотдайност към изкуството. И действително Френхофер му дава живота си, а Леверкюн — здравето си. За творчеството на Леверкюн болестта е *conditio sine qua pop*, условие, без което не може. Тя е издигната до символ — в нея се оглежда болестта на епохата, в която живее композиторът (Германия от първите три десетилетия на века!).

Дилемата талант — време е ядрото в романа на Ман; тя е оная жалон, около който е изграден етюда на Паси. Философът-марксист посочва, че в „Доктор Фаустус“ талантът се издига до отрицание на времето; до един естетически бунт срещу епохата. В романа и дилемата творец — общество е въз-

лова. Авторът е обърнал специално внимание на характера на т. и. отчуждение на композитора и го е разграничил от смисъла на понятието, което наричаме алиенация. Леверкюн е парализиран „от трагичното съприкосновение на особен род талант с определено време“. Той е чужд на време и общество, защото те са враждебни на изкуството му. Неговото странство от хората има и характера на оная дистанцираност, необходима на артиста, за да обобщава. Това е естетическото обяснение на странния на пръв поглед факт, че въпреки хладността му хората го обичат.

Паси прави подробен паралел между фаустовската легенда от книгата на Шпис до Гьотевиан Фауст и версията, която създава Ман. Той доказва, че въпреки различията, Леверкюн и Фауст — с неспокойния си дух, с титаничните си стремежи. Композитърът е немец, а и легендата за Фауст може да бъде само немска. Защото ако всеки човек има своя представа за Хамлет, надали всеки има за Фауст. Хамлетовият въпрос „да бъде или да не бъде“ не съществува за него. Той знае, че ще бъде. Въпросът е как. За Леверкюн проблемът също е решен. Макар и с цената на здравето. Нали за това е Фауст. Като естетик на Паси му е направило впечатление свръхразвитото чувство на композитора към ироничното, към смешното. И авторът на етюдите вижда в творчеството му връщане към романтическата ирония — единственото средство, дадено му от дявола срещу изтънеността на немския буржоа. Трябва само да се съжалява, че въпреки проникновеното тълкуване на романа Паси не е извисил етюда си за „Доктор Фаустус“ до нашата съвременност. Може би се е страхувал от опасността да се превърне в гадател и искайки да остане верен на Ман, е останал с а м о при него.

И в този очерк авторът акцентува върху старата истина, че свободата на човека и особено на художника е неотделима от историческата обстановка и времето. И Леверкюн, и Френхофер, и Валенщайн, и Макс Пиколомини са трагични характери — техният живот завършва катастрофално поради несъответствието между принципа на свободната воля и принципите на епохата, в която живеят. Всички те загиват, защото не могат да намерят пътя към свободата; техният копнеж се превръща в несвобода, в необходимост. Страда А. Леверкюн, страда Френхофер, страдат Кандид, Макс Пиколомини и Дон Кихот. Страдат и героните на „Буря“, но там обстановката е по-ведра, защото това е приказка. И в „Декамерон“ има страдание, тъй като хората са различни — и лоши, и добри, но то няма трагичен оттенък, тъй като произведението на Бокачо принадлежи към слънчевия празник на току-що освободения от средновековните окови човек.

Паси търси естетическите задачи, които авторите на отделните произведения разреша-

ват, когато изобразяват различните видове любов. Докато при Шекспир тя е носителка на материалното начало в безплътния свят на приказката, Шилер ѝ отрежда друга роля — в неговата драма тя е синоним на идеалното. Различна е и ролята на ж е н а т а в любовта. Ако жени като Дулсинея, Жилет, Текла вдъхновяват техните любими за подвизи в живота и в изкуството, има и други жени, които убиват артистите; тяхната роля е сатанинска. Паси с право пише, че един от най-старите литературни паметници — Библията, показва жената като оръдие и на бога, и на дявола. Жената изпълнява демоническата си мисия и в „Доктор Фаустус“; тя е оная посредник, който осъществява пакта в рамките на самия живот и прави фаустовската легенда подходяща за двадесети век.

Етюдът за „Доктор Фаустус“ е пример за вникване във философската и психологическа дълбочина на произведението. Авторът пише, че Ман бе първият, който смъкна историята на доктор Фауст от пиедестала на легендарното и митологичното до реалното и делничното, до ежедневието на регулирания буржоазен град. Това свхване му помага да разшифрова много от особеностите, които отличават Фаустус на Ман от стария Фауст. Етюдът е един сполучлив опит по Ман да се напише психография на немския интелектуалец от първата половина на века.

Паси използва целокупното творчество на писателя като аргумент на основната си теза: творецът е неразривно свързан със своето време; чрез неговата биография твори то. Но геният затова е гений, защото изразява не само основните тенденции на своята епоха, а е способен да предвиди и бъдещите. В „Доктор Фаустус“ се сливат две различни времена — времето, в което живее и твори композитърът (1885—1930) и времето, в което се пише романът (1943—1946). В това сливане философът вижда не „поетична инвенция“, а художествената концепция на автора (в своето творчество композитърът предвижда идването на фашизма, а писателят отрази и сгромоляването му).

Дон Кихот, Просперо биха рожби на Ренесанса и ренесансовата литература. И не че там нямаше образи, изградени с богат философски подтекст от типа на Хамлет. Но трябва да се признае прерогативата на двадесети век в мисловната рефлексия и интелектуализма. Романът на Ман не можеше да се появи в друго време.

Дон Кихот и Просперо имаха свое alter ego. Те се „удвояваха“ — единият в лицето на Санчо, другият — в лицето на Ариел. При Леверкюн вече не можеше да има удвояване, а само „раздвояване“. „Двойникът“ на болния композитор е неговата скрита съвест, неговият кошмар, който му се явява под формата на дявол. Авторът на етюдите правилно отбелязва, че темата за двойника не е нова. Тя заздрави своите позиции в литературата особено с повестта на Достоевски

„Двойник, с неговия господин Голядкин. А Т. Ман до края на живота си храни един почти религиозен пиетет към великия реалист, като него проявява изключителен интерес към патологията.

Паси подробно се спира на въпроса за прототипа на Леверкюн и доказва, че прототипът се намира в затворена система. Леверкюн е литературен образ, който има право на самостоятелен живот независимо от биографическата близост с Ницше и някои теоретически заимствувания от Арнолд Шьонберг. Биографичната форма на произведението, готическата му структура като формално-стилистични особености естетът свързва с неговото съдържание, с основната му тема: „драмата на творчеството в едно драматично и трагично време“. В „Доктор Фаустус“ той вижда епос на духа, осъществен с „максимума интелектуалност и полифония, присъщи на художника Томас Ман“.

Книгата на Паси застъпва някои концепции, противоположни на традиционно установеното мнение. В етюда си за „Дон Кихот“ например той изразява мнението, че Санчо Панса е по духовната си същност Дон Кихот и обстойно се аргументира. Подобно схващане е изразявано и по-рано, но тук то е развито като самостоятелна концепция. Паси пише, че Санчо Панса не може да бъде разбран като представител на масата, че той е от онези единици, към които принадлежи неговият господар. Да, но до известна степен. Защото така както Дон Кихот като предста-

вител на обеднялата идалгия носи и нейното болезнено развито чувство за чест (той тръгва на подвизи и за да се прослави), така и Санчо Панса тръгва с Дон Кихот не само защото е родствен с него по душевна нагласа, но и защото авантюристичният стремеж за забогатяване е обзел дори и селячеството по онова време. Следователно Санчо Панса може да бъде разбран и като социален тип.

Едностранчивост е проявена и в трактовката на „Неизвестния шедьовър“, където авторът не е потърсил позицията на реалиста Балзак по отношение на съвременното му изкуство. (През 20-те години на миналия век се разгаря ожесточен спор между привържениците на романтизма и класицизма).

Философско-литературните етюди на Паси са предназначени не за масовия консуматор, а за културния читател, за читателя, който има и необходимата специална подготовка. Но тъй като научните проблеми се разглеждат в една форма, близка до художествената, освен за философи, литературоведи и критици, тази книга е достъпна и за всички, които, макар и неспециалисти, се интересуват от въпросите на философията и литературата.

Не всичко в сборника може да се приеме безрезервно. Но солидната научна подготовка и преди всичко диалектико-материалистическият метод, всестранната култура, темпераментният стил на автора го правят задълбочен научен труд, търсено и желано четиво.

Людмила Григорова

„ОТ ЧИСТАТА ФОРМА ДО ЛИТЕРАТУРАТА НА ФАКТИТЕ“

„От чистата форма до литературата на фактите“ представлява пионерски труд в една малко занемарена област на съвременното литературознание. При положение, че литературата до двадесети век е цялостно разработена и селекционирана, нещо повече, че са се създали дори традиции в литературните изследвания, още по-ярко изпъква стихийният и иманентен характер на критическите позиции за литературата на двадесети век. Няма аналитичен критерий за нея и затова няма труд, който да е показал интегралните насоки на развоя ѝ през цялото ѝ многосложно и разнородно движение във времето. Влияние в това отношение несъмнено оказва фактът, че много от литературните движения са още живи и с насоките на еволюцията и метаморфозите си често диаметрално променят взаимоотношенията си и поставят въпросителен знак над някои принципни положения в оценката им. А и в самата литературна критика могат да се забележат подобни процеси. Изброените положения, а също и

други, за които не е нужно да се отделя място в една малка рецензия, подлагат написването на книга от подобен род на риск за краткотрайност, затварят я в известен, несъмнено кратък период от време. При това амбициите и задълбочеността ѝ правят този срок още по-кратък, защото малка промяна в третирането на литературните явления могат да превърнат логичната иначе структура в компилация от схващания, лишени от единна интерпретационна база. Какво е мнението на Хутникович по този въпрос? „Създаването на книгата наложиха три неща — дидактичните необходими, недостатъчната информация, изостаналостта на научната полонистика в областта на популяризацията на научните постижения.“ Знаеки самият автор оценява книгата си по-скоро като учебник, отколкото като научен труд в една изостанала област. В това отношение авторът несъмнено е постигнал целта си.

Хутникович е марксист. Всички преценки в книгата са на здрава марксистическа основа,