

ТОЛСТОЙ И ПУСТОТАТА

Райко Байчев

Abstract: *Tolstoy and Emptiness.* The article is dedicated to the radical transformation of Tolstoy's work and ideas after an experience, which has come to be known in the scholarly literature as the Arzamas horror.

It explores the effects of it on his narratives and align it in context with the literature and philosophy of the Absurd. The article also discusses the differences between Tolstoy's approach to the absurd and other well-known "strategies" of confrontation against it.

В "Митът за Сизиф", измежду многото метафори, с които Албер Камю описва абсурда, той използва и следната: че умът му, е започнал да навлиза в, както ги нарича той, тези пустини. Тези пустини са, разбира се, пустините на фундаменталното безсмислие. Това безсмислие той описва като човешкия копнеж за яснота и сблъсъка му с ирационална вселена, която поглъща този копнеж всеки път, щом той се опита да я осветли. Сякаш логосът е започнал да се проваля в онова, което по платонистка космология е призван да осъществи – да подреди хаоса и да образува от него, да сътвори от него свят. За писателя на ХХ-ти век, за писателя-екзистенциалист, тези взаимоотношения между логос и хаос са станали внезапно твърде мъчни: нещо в материята на хаоса, абсурда, ирационалното, вече отказва да се поддаде на обработка; той е станал по-резистентен.

Камю също припомня, че тази пустиня на абсурда се е открила не само пред него, а и пред Сартр, пред Киркегор и Ницше, разбира се при Кафка, при Достоевски и неговия герой Кирилов от „Бесове“, съществува в определени пасажии при Пруст и при много други. Въобще става ясно, че в някакъв момент, общо взето след втората половина на ХІХ-ти век и интензифициран при поколението на Камю, е започнал процес, при който различни писатели и философи са стигнали до една и съща пустиня: тя се е открила пред очите им така, както се е открил нов континент пред очите на мореплавателите. Тук аз ще прескоча много неща и накъсо ще припомня как всеки от тях открива ориентири в пустинята. За самият Камю това е, разбира се, прескрипцията „да си представяме Сизиф щастлив“, в подножието на планината, слял се с камъка, но винаги в борбено движение. За Киркегор избавлението е в „скокът на вярата“: ирационалният абсурд може да бъде преодоляван само с ирационална вяра. За Сартр и фина-

ла на „Погнусата“ – това е заслушването в любима песен и доверието в бавните тръпки по тялото, които тя предизвиква: героят му решава, че все пак ще напише книга, ще напише роман – погнусата се опитомява чрез роман за погнусата, чрез това тя да бъде артикулирана. За Кафка, разбира се, изход няма. За Бекет също, но той се досеща, че това е все пак и смешно.

Прекурсори към това усещане за абсурд, към навлизането в пустините на безсмислието, са откривани и на много други места. Според Делюз например това се съдържа дори при привидно твърде различния от горната компания Фицджералд, който в един пасаж в „Крахът“ пише следното:

По въздействие този удар беше по-жесток от предишните два, но беше от същия вид — аз преживях чувството, че стоя по здрач на пусто стрелбище с празна пушка в ръце, а мишените са свалени до една. Няма поставена цел — прости тишина и в нея звукът на собственото ми дишане.

А литературният историк обикновено посочва класически сблъсъци от абсурдистки тип още при Шекспир и монолога на Макбет, в който се казва:

Угасвай,
свещице кратка! Този живот е само
една нещастна движеща се сянка,
актьор бездарен, който се явява,
измъчва и изпъчва своя час
на сцената и след това изчезва.
История, разказана от луд,
със много шум и бяс, в която няма
ни капка смисъл...¹

В този текст ще се опитам да говоря по този проблем за писател, който не само че рядко е вписан в тези редици, (Камю, Сартр, Киркегор, Достоевски) но на пръв поглед изглежда като тяхна противоположност – Лев Толстой.

Съществува една дълга и пренапрегната от клишираност представа. Тя, накратко, гласи, че бидейки най-съвършеният художник на реализма, писател с огромен епически размах, Толстой съответства на онова, което популярно би могло да се нарече „здраве“, „природа“, „живот“, „любов“, „смисъл“. Коментарът на Исак Бабел, а именно – че Толстой описва света, така както светът сам би разказвал себе си, е пословичен и точен. Отдавна е забелязано, че при Толстой светът

¹ За връзките с “Макбет” говори и Мартин Еслин, обсъждайки предшестващата на абсурда по повод Бекет. Esslin, Martin. *The Theatre of Absurd*. New York: Vintage Books, 2004.

се разтваря в литература толкова естествено, че Бабел твърди как ако авторът служи за проводник между свят и текст, то при Толстой говорим за проводник с минимално съпротивление, близко до нулата: става така, че между света и текста няма никакъв посредник, никакъв авторов почерк, осигурена е абсолютна проводимост на нещата и явленията, и авторът сякаш го няма, за да не им пречи, да не ги изкривява през себе си. В този смисъл Толстой постига идеала на реализма в своя абсолют, който най-общо е в амбицията за съвършен мимесис, за съвършено огледало на действителността.

Това впечатление е подхранвано от много други автори. Томас Ман пише, че Толстой просто обладава „витална мечешка сила“, която е толкова мощна, че късните му духовни проповеди будят само почтителна усмивка, защото, пише Ман, Толстой, поне по тези въпроси, проявява „титанична несръчност“ – той е “художествено-аморален”, природна стихия.² В това отношение Толстой често е изграждан като противоположност на Достоевски – първият владее природата, жизнената сила, художник на естеството, но няма достъп до онези бездни и подземия, към които се навлиза през болестта – визирам и самообявените с началната фраза “Аз съм болен човек...” “Записки от подземиято”. Тези контрасти, колкото и да предизвикват мнителност спрямо прекалената им популярност, са и очертавани и от други важни автори – известно е например, че в лекциите си по руска литература Набоков отделял твърде малко внимание на Достоевски заради стилистичните му несъвършенства, докато в есеистиката на Томас Ман Достоевски изглежда много по-влиятелен заради сложните семантични вериги, които Ман образува въобще около представата за “болестта” – тъкмо през болестта се осъществява духовния престой на Ханс Касторп във “Вълшебната планина” – тя е задължително условие за онзи философски хоризонт, който е отказан на “здравето” и затова по неизбежност е много повече свързана с Достоевски.

След тези общи положения отук насетне ще говорим само за Толстой.

През 1868 година Толстой преживява нещо, което самият той по-късно нарича *Арзамаския ужас*. Той пътува със своя слуга, за да купи имение и остава да ношува в селцето Арзамас. През нощта, без да има конкретна причина, Толстой се събужда с огромен страх от смъртта, не изпитван никога преди, неозаобиколим, връхлетял сякаш от нищото, неочакван и по думите му без сякаш да има условия да се появи – той е вече написал “Война и мир”, радва се на световна слава и добро здраве. Този страх е толкова жесток, че ще бележи всички

2 Вж. Ман, Томас. *Литературна есеистика. Благородство на духа*. Т.2. София, 1978 г., с. 62-128.

по-нататъшни негови текстове; самият той нарича тази нощ „второ раждане“. Някои съвременни текстове твърдят, че описанията, които Толстой прави на Арзамаския ужас, твърде добре съвпадат с онова, което днес се нарича паническа атака, а начинът, по който този ужас го променя пък съвпадат с начина, по който паническата атака отключва депресия. Да обясним обаче духовния прелом на вероятно най-великия писател, неговата най-дълбока криза, с проблеми с обратното захващане на серотонина и пораждаване на нервно-вегетативна дистония, която се оказва лишена от историческия късмет да съвпадне с откриването антидепресанта, би изглеждало твърде наивно.

Важно е друго: от този момент насетне Толстой, същият Толстой, за когото се твърди, че обладава „виталната мечешка сила“ и е пак според Томас Ман „разновидност на самата природа“, развива тъкмо обратното: развива суицид. В „Изповед“ той пише:

Животът ми бе втръснал – някаква непреодолима сила ме тласкаше към това да се избавя от него. Силата, която ме отблъскваше от живота, бе по-мощна, по-пълна от общото желание. Беше сила, подобна на предишния ми устрем, само че в обратна посока. Аз всячески се стремях към противоположното. Мисълта за самоубийство ми дойде така естествено, както преди ме бяха осенявали мисли за подобряване на битието. Тя бе толкова съблазнителна, че се налагаше да прибегвам до хитрости срещу себе си, за да не я осъществя твърде необмислено. Не желях да бързам само защото ми се искаше да положа всички усилия да се оправя! Ако не се оправя, винаги ще успея да свърша това, казвах си. И тогава аз, щастливият човек, изнесох въжето от стаята си, където всяка вечер оставах сам и се преобличах, за да не се обеса на гредата между гардеробите, и престанах да ходя с пушка на лов, да не би да се поддам на съблазънта прекалено леко да се избавя от себе си.

(...)

Не можех да придам разумен смисъл нито на своя постъпка, нито на целия си живот. Учуваше ме единствено как съм могъл да не го разбера още в началото,

(...)

„Търсех във всички знания и не само не намерих, а се убедих и че онези, които подобно на мен са дирили, също не са открили нищо. И не само не са открили нищо, но и ясно са признали, че именно това, което ме отчайваше – безсмисли-

ето на живота – е единственото и несъмнено знание, достъпно на човека.³

Аз няма да продължа към добре известните последствия от този момент – а именно, духовният обрат в Толстой, довел до фигурата му на проповедник, довел до финала на “Възкресение”, в който Нехлюдов чете Евангелието, до толстоизма въобще: това са събития и текстове, чиито радикални разлики с ранния Толстой далеч не са толкова безспорни, нито толкова явни, както и настоява Иван Ланджев в книгата “Поетика на самонадмогването”.⁴ Ще обърна внимание на друго: че това художествено-аморално, стихийно-природно естество проявява нещо, което никога не може да се прояви от природата в онзи смисъл, в който Томас Ман и обичайните разбирания за Толстой настояват: това е природа, която е обзета от желание да се самоубие. Същата витална природа-текст, създала световите на “Война и мир”, е сграбчена от ужас: самото естество е издърпано с хастара навън; неговата живителна и светопораждаща сила изгнива, гасне, жадува самоунищожение; тя проявява някаква мъртва инверсия на самата себе си. Нека забележим какво пише Толстой – че силата, която го отблъсква от живота е “подобна на предишния му устрем”, дошла е “така естествено, както преди ме бяха осенявали мисли за подобряване на битието”. В известен смисъл Арзамаският ужас изглежда като opakото на “Война и мир”, изглежда като opakото на писателското усилие въобще, легендаризирано при Толстой от обстоятелството, че масата, върху която пише книгите си на едно място е издълбана от натиска на китката. Ако тук се върнем именно към метафората на Камю за пустинята и абсурда, Толстой изглежда в съвсем необикновена ситуация: пустините на безсмислието сякаш пробиват под самата природа, подриват я незабелязано; пустотата започва да разяжда и да се поражда тъкмо в условията на един не просто плодовит, а носещ престижа на най-”живителен” разказвач.

В това отношение има и нещо симптоматично в приемствеността между “Война и мир” и “Ана Каренина” – „Война и мир“ завършва с началото на щастлив брак, а „Ана Каренина“ проверява точно възможността за щастлив брак, който завършва със самоубийство; това е, разбира се, окрупняване, но изглежда разумно, прегледано тъкмо през вододела на Арзамаския ужас.

3 Толстой, Лев. *Изповед*. Изд. “Кръг”, 2018 г., с. 20–40.

4 Неговата теза е, че наративът се превръща в арена на борба между художника и проповедника, която съществува в динамично напрежение. Дори в късните произведения – *Смъртта на Иван Илич*, *Кройцерова соната*, *Хаджи Мурат*, *Възкресение*, твърди Ланджев, художникът, макар и допускайки определени философски и публицистични намеси в наратива, надделява.

Тук има качествена разлика със ситуациите на екзистенциалистите: при тях абсурдът е предзададен, чумата или погнусата се стоварват като дефиниция на битие от самото начало; тя започва от оглеждането на Антоан Рокантен в огледалото, от плъзването на плъховете в малкото френско градче; тя е всекидневна нелепост, прозираща дори в мимиките на жена, която говори зад стъклото на телефонна кабина, както я описва Камю. По-накъсо и иронично ще предположим, че разликата в този опит с пустотата между Толстой и екзистенциалистите води до следното сравнение: ако в романите на абсурда със ставането от леглото обмисляш да се обесиш, при Толстой и неговият Левин от „Ана Каренина“, понеже тъкмо през него са разказани всички последствия от Арзамаския ужас, е необходимо първо да попътуваш, да се ожениш, да се чудиш какво да правиш с крепостните си селяни, да проведеш няколко бала, да полоуваш и едва тогава да се обесиш. Ако абсурдът в романите на екзистенциализма е лаконичен: („Вторник. Съществуах“, (Погнусата) то при Толстой е следствие на протяжността на биографията, на протяжността на самия живот, забелязана като художествена техника още от Бахтин.⁵

Как героите на Толстой намират път през пустотата на абсурда? Левин, биографичният образ на самият Толстой в „Ана Каренина“, прави следното:

Напоследък в Москва и на село, след като се убеди, че няма да намери отговор у материалистите, той препрочиташе и отново прочете изцяло и Платон, и Спиноза, и Кант, и Шелинг, и Хегел, и Шопенхауер — ония философи, които обясняваха живота не по материалистически.

Мислите му се виждаха плодотворни, когато той или четеше, или сам измисляше опровержения срещу другите учения, особено срещу материалистическото; но когато четеше или сам измисляше разрешение на въпросите, винаги се повтаряше едно и също. Приемайки даденото определение на неясните думи, като дух, воля, свобода, субстанция, той нарочно се улавяше в тая клопка от думи, която му поставяха философите или самият той, и започваше сякаш да разбира нещо. Но достагъчно беше да забрави изкуствения ход на мисълта и да се върне от живота към онова, което го задоволяваше, докато мислеше и следеше нишката на ми-

5 Единствено Толстой, отбелязва Бахтин, не обича това *изведнъж и внезапно*, което е интензифицирано докрай от *прага на Достоевски*: хронотопът на Толстой дори не изисква наличието на *авантюрно време*, той представлява *хронотопът на биографичното време*.

сълта си — изведнъж цялата тая изкуствена постройка се събаряше като картонена къща и ставаше ясно, че тая постройка е направена от същите размествени думи, без връзка с нещо по-важно в живота от разума.

По едно време, като четеше Шопенхауер, на мястото на неговата воля той постави любовта и тая нова философия го утешаваше ден-два, докато я изостави; но когато отпосле я погледна през призмата на живота, тя също така се катурна и се оказа муселинена дреха, която не топли.

Това признание за неспособността на философията пред пустотата е по-сложно отколкото изглежда – знае се всъщност, че Толстой е обичал всички изброени, особено Шопенхауер, и философската му ерудиция е била изключителна. Неспособността на философията да облекчи страданията на Левин има една очевидна причина: и тя е в писателския инстинкт художествената тъкан на текста да се охранява от нахлуването на философско обяснение – подобни хармонии между философия и художествен текст са рядкост. В това, че Левин не може да намери убежище във философията обаче има и друго: Толстой ползва техника, забелязана от руските формалисти и най-напред от Шкловски, наречена остранение/остраностяване. Това е техниката на литературния текст да прави обектите непознати, формите трудни, да увеличава трудността или продължителността на перцепцията, защото процесът на възприемането по своята същност съдържа естетически край вътре в себе си, който се достига в определен момент и това достигане трябва да бъде удължено. Изкуството е начин на изпитване на артистичната възможност на един обект, докато самият обект няма значение⁶, твърди Шкловски. Това остраностяване, правенето на чуждото да изглежда непознато, е най-характерно за моментите, в които Толстой описва как Наташа преживява оперен концерт. На нея и е смешно, тя не разбира защо са всички тези фалцетни гласове, престореност, гледа съсредоточените погледи на публиката, струва ѝ се че всички се преструват на заинтригувани и от това ѝ става още по-смешно. Но това не касае само Наташа. Така както 14-годишната Наташа не разбира операта, така и далеч по-зрели герои на Толстой не биха могли да открият утешенията на философията. И тук идва последният обрат: ако ние вече се опитахме да покажем как пустотата подрива природата – казваме го така просто, но разбира се с всички референции към смисловото насищане на тези метафори от Томас Ман, Камю, Арзамаския ужас и примерите, с които започнахме – при

6 Шкловски, Виктор. *Изкуството като похват*. https://www.uni-sofia.bg/index.php/bul/content/download/.../teoria_na_lit_new.doc

Толстой се осъществяват финален опит, вероятно наивен, вероятно правдив, но със сигурност различен и противоположен на този на екзистенциалистите. Ако при Сартр изборът е най-висшият онтологичен залог, то Пиер Безухов открива мир и изход от безсмислието тъкмо в момента, в който е поставен без избор: когато попада в плен и свежда всичко до елементарни и обикновени дейности. И също: няма философско прозрение, което да има етическо превъзходство пред момента, в който Андрей Болконски пада от коня на фронта и отправя поглед към небето, което, просто като небе, и като нищо друго освен като небе, осъществява в него духовен прелом. И също: след като упорито чете Шопенхауер, Левин в крайна сметка преценява, че макар и много да го цени, далеч по-ефикасно действие в опита му с пустотата е друго – от сутрин до вечер да коси. Въпросът защо философията от естествен антидот срещу абсурда, се оказва художествено отказан, ще оставим отворен.