

НИКОЛАЙ Б. ПОПОВ СЕИЗМОГРАФ НА ВСЕКИДНЕВИЕТО

chitanka.info

„От всички страни на света, в Англия разказът би трябвало да се радва на най-голяма популярност. В никоя друга страна времето не се цени повече... Но макар това наглед да противоречи на нашите нужди и навици, в никоя друга страна не гледат на разказа с такова пренебрежение.“

Годината е 1856, авторът — анонимен. Анонимността по онова време не е била изключение, но дали този рицар на онеправдания малък жанр не е скрил името си, изпитвайки стеснението на беден роднина в салона на достоплепните викториански романисти?

Няколко десетилетия по-късно „чужденецът“ Хенри Джеймс ще заяви с ироничен апломб: „В Англия, където читателите гълтат томовете проза, но не умеят да се насладят на страницата, няма особен вкус към късия разказ.“

След още няколко десетилетия и Съмърсет Моъм размишлява над същия проблем: „Английските писатели като цяло не взимат присърце изкуството на разказа. Романът е по-свойствен на тяхната нагласа.“

Упоритостта, с която подобни мнения се повтарят, може да ни наведе на мисълта, че англичаните не обичат да четат и не могат да пишат хубави разкази. Но защо тогава ги чуваме от устата на първокласни разказвачи? Нали тъкмо в творчеството на Джеймс, Моъм и цяла плеяда техни съвременници от края на миналия и началото на нашия век — Киплинг, Конрад, Д. Х. Лорънс, К. Мансфийлд, Дж. Мур, Дж. Джойс и пр. — английският разказ преживява най-големия си разцвет? Тъкмо през тези няколко десетилетия се полагат художествените основи на модерния английски разказ и се появяват първите теоретични разработки, които издигат творческото самосъзнание и самочувствието на разказвача до престижността на романиста. Английският разказ укрепва и се обогатява от кръстоската с континенталната и — особено — с руската традиция. Накратко, от литературноисторическа гледна точка това е златно време за разказа и жанрът вече не изглежда да се нуждае от адвокати.

Там е работата обаче, че в подобни обобщения или „разкази за разказа“ също се таи хитроумната сюжетна формула *запетайка но*. И скептичните оценки на писатели от ранга на Джеймс и Моъм съвсем не са произволни, а изразяват различни страни на може би най-важния проблем в историческия развой на английския разказ — проблем с

дълбоки корени и далечни следствия, които поставят много въпросителни пред всеки сборник с „английски разкази“. Не защото можем да се оплачем от липса на достатъчно материал — напротив, а защото етикетът „английски разказ(и)“^[1] не е еднозначен и представлява възел от езикови, литературноисторически, националнокултурни, политически и тематични противоречия.

Ако се върнем към първата половина на века, ще видим, че по националнолитературна принадлежност (Джеймс, Мур, Джойс, Конрад, Мансфийлд) или в тематично отношение (Киплинг, отчасти Моъм, както и всеки от горните) повечето от големите майстори на английския разказ идват от и са свързали творчеството си с културната „периферия“ на тогавашната Британска империя. Нещо повече, тъкмо тези „периферии“ или „провинциални“ писатели извършват прелома в английския разказ, превръщат го във високо изкуство.

Това не е случайно. Първо, защото разказът процъфтява най-често там, където е още жива сказовата традиция, където устната култура взаимодействува с вече усъвършенствуваната в други жанрове словесност. В резултат древната форма на фолклорния разказ се актуализира и става съзвучна с интересите на съвременността. Това сътъкновение на литературни условности само по себе си вече представлява драматичен разказ за мъчителните социални, нравствени и психологически трансформации, които изостаналата „периферия“ преживява под натиска на модерния „център“.^[2] Второ, писателите от „периферията“ в случая се оказват — обективно и субективно — по-освободени от вече западналите норми на викторианската литература и по-податливи на чужди влияния; тъкмо те възприемат, прилагат и преосмислят уроците на Флобер и Тургенев, на Мопасан и Чехов. Трето, съгласно необщовалидната, но приложима в случая теория на Франк О'Конър предмет на модерния разказ са най-вече „подповърхностните“ хора, които в някакъв смисъл живеят на границите на обществото — неприспособените, още неприспособилите се или зле приспособилите се самотни индивиди, тоест натъкваме се на друг вариант на опозицията „периферия — център“. (Към всичко това в някои случаи се прибавя и факторът географска, народностна и културна отдалеченост, екзотика, „странност“ — да речем, при Киплинг и Конрад, но така също и при ирландците, които винаги са били „другият“ за британското съзнание.)

Докато романът изследва по-крупните социални структури и явления, тези късчета отчуждена периферна действителност се оказват особено благодатна почва за развитието на разказа. „Малкият“ жанр по такъв начин уравновесява и допълва творческите усилия на центъра.

Ако при това положение започнем да елиминираме всичко, което не е английско по националност (в тесния смисъл на думата!), традицията на английския разказ сериозно ще се стесни в количествено и най-вече в качествено отношение. От нея биха отпаднали редица водещи в миналото и днес фигури. Съставителят ще трябва да се задоволи с шепа действително добри, професионални разказвачи, които обаче само потвърждават „парадокса“ на Моъм: за повечето от тях разказът е донякъде странично занимание, тъй като основите им усилия и постижения са съсредоточени в областта на романа (типични примери от началото на века са Х. Уелс, В. Улф, Е. М. Форстър, в днешно време — Гр. Грийн, Дж. Фаулз и др.). Поради тези причини почти невъзможно е да се говори за ясно очертана и хомогенна *английска* школа в разказа; обяснимо е и защо във фундаменталния си обзорен труд по въпроса видният критик У. Алън прибягва до заглавието „Разказът на английски език“ (1982).

Проблемите обаче не свършват дотук. Ограничавайки се в рамките на Британските острови, ние се изправяме пред нов възел от противоречия. Защото тези острови са пространство на поне две различни култури (едната от тях политически разделена и духовно разединена), отчасти с общ език, но с недотам общ *литературен* език и с твърде различни национални традиции: английската (британската) и ирландската. Естествено, не става дума просто за таксономични тънкости. Границата или фронтът между тези две основни култури и традиции минава през осем века история и насилие, страсти и страдание, които са дълбоко вписани във всеки по-значим *ирландски* английски текст, които са генетично заложили в писателското съзнание и са готови веднага да взривят литературноисторическите схеми, построени върху спокойната традиция на метрополията. А общият език не само че не сменя противоречието, но дори го изостря, прави го основен проблем на творческото самосъзнание, защото всеки ирландски автор рано или късно застава пред жестокия парадокс, че английският език му е колкото матерен, толкова и чужд, и че именно в историческата памет на този език е кодирана всичката горест на народа

му. (Да добавим още, че в лоното на английския разказ през XX век се формират също шотландска и уелска школа със своя специфична тематика. Тези процеси обаче не са съпроводени от такъв драстичен антагонизъм.)

Налице са следователно мощни центробежни сили. Ирландският разказ, за да тръгнем от по-тясното и видимо по-ясно явление, е белязан от националнотематично и поетологично своеобразие, но самото понятие „ирландски разказ“ също не е безпроблемно и предлага класически пример за *литературно двудомство*. Това дава основание на издателите често да причисляват ирландските разказвачи към английските (да не забравяме, че авторите от Северна Ирландия са с британски адрес!), а и какво би била антология на съвременния английски разказ без Шон О'Фойлан и Мери Лавин, без Уилям Тревър, Една О'Брайън, Джон Макгахърн и т.н.? Съществен аспект на англо-ирландското литературно двудомство днес е, че в творчеството на редица водещи ирландски разказвачи, например Тревър или О'Брайън, отчетливо се забелязват два различни типа разкази — по проблематика, по вътрешен читателски хоризонт, по стил (а според някои — и по качество!): „ирландски“ и „английски“. Не на последно място това се дължи на факта, че такива писатели живеят в Англия и пишат за Англия, печатат в английски издания и се стремят към тях (последното, естествено, се отразява благотворно и на читателската им популярност, и на чековите им книжки), принадлежат, така да се каже, на англоезичната литературна общност.

На всички тези центробежни националнокултурни сили, които разсредоточават англоезичния разказ на Британските острови, в днешно време обаче противостоят не по-малко осезаеми центростремителни тенденции, които позволяват да се търси и единство в разнообразието, да се говори за общи творчески търсения и проблеми.

На първо място, още преди да достигнем до тематиката, трябва да отчетем, че през последните три-четири десетилетия, представени в настоящия том, английският разказ навлезе в нов етап на своето развитие, чиято най-отличителна черта е каналът, по който разказите достигат до читателя и в който авторите им изграждат своята репутация — „пробиват“, — преди още да са отпечатали самостоятелни сборници. Това са лъскавите мултинационални

списания, които *нямат* строго литературен характер и чиито интереси се простират от политиката до будоара. Пряко или косвено този масовокултурен информационен (или дезинформационен) механизъм засяга и разказа, дори може би по-силно, отколкото романа, защото стана практика първокласни писатели да печатат именно разкази в издания със — меко казано — съмнителна слава. Ето какво писа критикът Б. Бъргонзи: „Изискванията на тези издания може би не присъствуват в съзнанието на авторите в момента, когато пишат своите разкази, но по някакъв начин те все пак оказват влияние... Подобни издания не са предназначени за публика, която съзнава своето поражение и отчуждение; разказите в тях, наситени с чувство на унижение и отчаяние, влизат в странно противоречие със заглавните и рекламните страници, пълни с послания на надежда, светски успех и сексуални лаври. Белетристиката, макар че бива бързо прочитана и бързо забравяна, притуря щипката сол, която може да докосне някой оголен нерв на несигурност или вина.“

И действително, ако за миг изключим от настоящия том разказите със специфично национална проблематика и се абстрахираме от местния колорит и отклоненията от книжовния английски език (последните, така или иначе, трудно преминават прага на превода), веднага ще забележим значителна тематична общност, която отговаря на преценката на критика и се обуславя от характера на социалната действителност и човешките взаимоотношения, изобразявани от съвременните разказвачи от двата острова. Във фокуса на разказите са миговете от всекидневието на дегероизирания „частен“ човек от буржоазното общество, до такава степен обикновен, че — независимо от умението на авторите да индивидуализират своите персонажи — можем да говорим за среден или дори за „осреднен“ човек — безличната човешка единица, с която боравят рекламната индустрия и статистиката. Разказите по правило ни въвеждат в среда, която има много общи точки с рекламните митове, но показват и опаката им страна; представят ни герои, които сякаш не познават въпиещите различия в стандарта отвъд уютния им свят и до такава степен са свикнали с материалната обезпеченост, че не я забелязват. Но благополучието — действително или привидно — далеч не съвпада с човешкото, безсилно е да разреши мъчителните нравствени и психологически драми на тази среда. Спокойно можем да добавим — и

психически, защото в не един и два от разказите ще се натъкнем на ключовите думи „параноя“, „истерия“ и т.н., а там, където нещата не са пряко назовани, болезнените деформации и отклонения в психиката, ужасът на всекидневието не по-малко ясно се долавят в ритъма на повествованието и между редовете. Естествено, става дума не за готически ужаси, а за съвсем нормални хора, но хора, чиято социалност е непълноценна, които са се превърнали във функции на рутината, на които уж всичко е наред, но... Състоянието им може да се обобщи с последното изречение на разказа „Натрапник“: „През цялата вечер го измъчваше нещо необяснимо.“ Това изречение е и ключ към повествователния метод, защото читателят трябва сам, без никаква помощ, да си обясни необяснимото, за да достигне в хода на този познавателен процес до самия себе си.

Различни са източниците на тази необяснима болка: липсата на комуникация и убийствената самота („Пешеходец“, „Орлите и тропетите“), провалът на семейството („Meles Vulgaris“, „Призори“), осъзнатата нужда от промяна и безсилието да се променят нещата („Опасната възраст“, „Увлечение“), безпътицата на младежта („Скъпи родители, работя в ЕИО“, „Мисли“) и т.н. И мотивите, и общата диагноза са познати; онова, което най-много впечатлява, особено в разказите, съзнателно лишени от всякакви ефекти, е напълно овладяното пространство на формата, наситената пестеливост на изображението, стремежът да се изстиска докрай детайлът, който е пресечната точка на външната и вътрешната, съзнателната или подсъзнателна линия, умението да се накара езиковата тъкан сама да заговори. Накратко, става дума за писателски почерк, който извлича смисъл от тривиалния поток на всекидневието, улавя кълновете на чувствата и първите, още недоловими с просто око симптоми на кризата; за майсторството, ако щете, да се прави разказ „от нищо“. Разбира се, това не са радикални художествени открития, които сами по себе си да преобразят жанра — големите открития бяха направени от разказвачите от първата половина на века. Авторите, представени в настоящия сборник, по-скоро вървят по стъпките им и усъвършенствуват постигнатото. Нещо повече, забелязва се и известно недоверие към формалния ригоризъм, изкуствеността става все по-естествена, манипулациите на сюжета, образността, символиката, тона все по-добре се скриват. (С изключение на разказите, където тези

манипулации са доведени до крайност и едновременно с това разконспирирани с пародийна цел.) Както може да се очаква от „модерни“ разказвачи, преобладават иронията и самоиронията, но нерядко писателите ни изненадват с топлота, която сякаш сме позабравили, с лиризъм и поетичност („Настойникът“, „Пет зелени вълни“ и др.). В най-добрите разкази — „Лятна нощ“, „Орлите и тропетите“, „Meles Vulgaris“, „Уикенд“ — ще открием съчетание от ирония и патос, чийто баланс непрекъснато се мени, за да разкрива все по-дълбоко душевните дилеми на съвременника.

Умението да се прави разказ „от нищо“ дава интересни резултати, когато за писателите „нищото“ е формален подход, но има и друга страна. Защото „нищото“ невинаги успява да се издигне над себе си и някои от разказите много добре разкриват границите, ограничеността на този метод, който в значителна степен определя облика на съвременния английски разказ. Да вземем например „Часовникът с орнаменти от позлатен бронз“. Разказът безспорно е „станал“, професионализмът си личи от всеки ред. Независимо от професионализма обаче този подход — на удачно намерения детайл или хитрия сюжетен ход — още не е достатъчна гаранция за успех, особено когато се прилага в по-мощната форма — романа. Защото полууплътнените в разказ мигове са по-удовлетворителни от битово задръстената и смислово разреждана романна тъкан, фабрикувана по същия начин от същия автор. Казват, че техниката на разказа се овладявала по-трудно, защото изисква око и ръката на микрохирург. Но техническото умение далеч не е всичко. В техническо отношение редица от съвременните английски разказвачи са отишли много напред, но когато същата техника удари о камък в романа, видно е, че злото не е в жанровата специфика и различия, че проблемът се корени преди всичко на дълбочината или повърхността на социалното зрение. Същото впрочем по обратен път доказват разказвачите, съумели да придадат на Хенри-Джеймсовата „страница“ вътрешна обемност, гражданска значимост, позиция, хуманност.

По-горе направих уговорката, че ако се изключат някои специфично национални проблеми, повечето разкази са тематично сродни. Това сродство най-често е затворено в рамките на камерния битов психологизъм и едва ли би оправдало метафората в заглавието. И понеже става дума за хора от технократизираната втора половина на

XX век, няма да сбъркаме, ако оприличим повествователния механизъм в много днешни англезични разкази на друго модерно техническо изобретение — *детектора на лъжата*. Защото за много лъжи и много фалш ни разказват авторите от Британските острови: за лъжливите митове, с които обществената система омагьосва отделния човек, за лъжите и предателствата, които са изместили пълноценните човешки взаимоотношения, за илюзиите, с които човек се самозалъгва. Би могло също така да се каже, че социалният периметър на съвременния англезичен разказ е донякъде стеснен: дали защото светогледът на много автори не надхвърля ограничеността на средата, или защото издателският либерализъм също има своите видими и невидими граници, така или иначе, но редица крещящи проблеми остават извън полезрението на разказвачите. Неправилно би било обаче да приемем, че днешният англезичен разказ се занимава *само* с трептенията в мозъчната кора на съвременника. Защото добрата и спокойна стара Англия е разтърсвана и от много по-сериозни трусове. Подобно на сюрреалистична картина в идиличното буржоазно битие се връзват кошмарни образи на насилие, разруха, взривове, палежи, кръвопролития и невинни жертви. Става дума, естествено, за северноирландския проблем, който отдавна е излязъл извън локалните рамки и е минирал (и в буквалния смисъл!) делника на двата острова. Разказът не можеше да не регистрира тези трусове и все по-настойчиво изследва тази колкото жестока, толкова и всекидневна съвременна драма („Това не е страна за старци“, „Атракта“, „Трио“). Можем да оспорим отделни аспекти в интерпретацията на темата у всеки от авторите, но по-съществено е, че те не се задоволяват с едностранчивата версия за чисто „религиозен конфликт“, а се стремят да достигнат и до историческите, и до социалните корени на трагедията. Никак не е случайно също така, че честното отношение и активната гражданска позиция се оказват и източник на художественост, защото това без съмнение са три от най-силните разкази в сборника.

Картината на съвременния разказ от двата острова би била безрадостно непълна, ако в нея липсваше хуморът. Макар че в настоящия том не са включени „чисти“ хумористи от рода на П. Дж. Удхаус, диапазонът на усмивките в него пак е твърде широк — от разказа-анекдот и леката комедия на нравите („Задоволително“,

„Царицата“) до малките житейски иронии и измени („Порнофилмът“, „Опасната възраст“, „До лагера и обратно“). Не липсват и образци в духа на черния хумор. Именно в ретортата на комичното днешният английски разказ търпи важна трансформация: извършва се своеобразно преливане на устойчивите жанрови разновидности. Така например в „Юбилейното Издание“ ще открием и семейно-психологическа драма, и готически разказ за духове, и литературна мистификация, и пародия на научно изследване, и дневник на луд. Тези форми непрекъснато преминават една в друга, едновременно се подсилват и неутрализират. Вероятното и невероятното, театърът и животът, макабрено-сериозното и фарсово-комичното се въртят пред очите ни с шемета на пумпал. Подобни преходи има и в забавната сатира на претенциозното ултрамодерно изкуство „Венера се усмихва“.

Съставителите на сборници с разкази обикновено се стремят да включат най-доброто, вече утвърденото — дори когато става дума за съвременен, текущ литературен процес. Но етикетът „най-доброто“ е колкото рекламен трик, толкова и утопия, а дори тази утопия да бе посъществима, подобен подбор би могъл да подведе, защото нивото далеч не се определя от „най-доброто“. Особено привлекателна и полезна страна на настоящия том е, че в него читателят ще намери разкази, които вече са станали и ще останат класика независимо от скорошната си дата, но и разкази, които са непосредствено взети от днешния литературен процес, които още миришат на мастило. Това дава възможност да се види как участвуват в този процес авторите с вече утвърдени имена и международен авторитет, как в него се включват нови имена, с други думи, какво е реалното състояние на големия малък жанр на разказа във Великобритания и Ирландия.

[1] Ако искаме да бъдем съвсем точни, ще трябва да прибегнем до многословната формула „англоезичният разказ на Британските острови“, тоест в самата Англия, но и в Шотландия, Уелс и Ирландия, и да изключим мощните самостоятелни традиции на американския и австралийския разказ. С това обаче проблемът за националното своеобразие на „английския разказ“ няма съществено да се облекчи,

тъй като различията между двете главни разказвачески школи на Британските острови, английската и ирландската, както ще стане дума по-долу, често са дори по-драматични. ↑

[2] Вж. напр. *The Irish Short Story*, Patrick Raftery, Terence Brown (eds.), Presses Universitaires de Lille & Colin Smythe Ltd., 1979, pp. 13–5.

Показателен в това отношение е непропорционално високият принос на ирландците и в теорията на разказа, особено в лицето на Франк О'Конър и Шон О'Фойлан. Аналогични процеси се извършват и в друга много силна национална разказваческа традиция — българската. ↑

ЗАСЛУГИ

Имате удоволствието да четете тази книга благодарение на *Моята библиотека* и нейните всеотдайни помощници.

МОЯТА БИБЛИОТЕКА



<http://chitanka.info>

Вие също можете да помогнете за обогатяването на *Моята библиотека*. Посетете **работното ателие**, за да научите повече.