

Клео Протохристова
Поглед във времето

Повторната среща на българския читател с Джон Брейн крие интересни перспективи от литературноисторически, общокултурен и чисто психологически характер*. Преиздаването след определен период от време никога не ни предоставя „същата“ творба. Художественото произведение съществува в контакта си с публиката, а не като автономна даденост. Неговата истинска същност се дооформя чрез читателското възприемане. А читателят се променя с времето...

[* Първото издание на романа му „Път към висшето общество“ е от 1964 година, а на „Живот във висшето общество“ — 1965 (Пловдив, изд. „Хр. Г. Данов“.)]

Джон Брейн е познат на една голяма част от българската читателска публика, но романите му вече няма да се четат като преди петнадесет години. Независимо от това дали ще го препрочита, или за пръв път ще попадне в света на неговите герои, читателят ще срещне сега един различен творец. Когато се появи на български език, „Път към висшето общество“ въплъщаваше в себе си образа на новия английски роман. С една изненадваща навременност беше преведен и „Живот във висшето общество“. Почти по същото време на екрана, излязоха филмовите версии на дилогията, а малко по-рано Цветан Стоянов беше написал статията си за „сърдитите млади хора“, където със забележителна за времето прозорливост и почти невероятна способност за дистанциране и изработване на перспектива спрямо съвременния литературен факт беше схваната същността на явленията в модерния английски роман, общото в тях и потенциалните възможности за едно бъдещо развитие. Тогава читателят опознаваше един нов маниер на писане, нова авторска позиция, нова проблематика. Сега ще се срещне с един литературно-исторически факт. Отношението му към твореца обаче ще бъде лишено от онази безпристрастност, с която приемаме отминали етапи в търсенията на епохата. Защото Джон Брейн остава, подобно на другите английски писатели от същото време, в съзнанието на читателите си като „сърдития млад човек“. Независимо от по-нататъшното му развитие като художник, той се възприема неизменно като млад писател, тъй като неговата младост съвпадна с

младостта както на следвоенна Европа, така и на новите културни и литературни явления. Към младостта си човек изпитва непреодолима носталгия, а десетилетието на Брейн, Уейн, Еймис Силитоу и Осборн беше колективна младост. По един трогателно абсурден начин съвременните тийнейджъри, сякаш за да компенсират липсата на определена физиономия, се стремят да отъждествят собствената си незрелост с онази епоха. В това връщане има, разбира се, много общо с няколкото последователни „ретро“-тенденции, характерни за лишеното от оригиналност седмо десетилетие, но никога стремежът към повторение не е бил така фанатичен. Още по-невероятен е този порив и поради факта, че сегашните млади се стараят да се оприличат на собствените си родители, да се „пренесат“ в шумното десетилетие, което рушеше авторитета на обществени и естетически конвенции, утвърждавайки собствената си реалност — времето, в което техните млади тогава родители отхвърляха принципите и нормите на поведение на своите майки и бащи. Отделен е въпросът за безплодността на този порив към идентифициране с 50-те години — обречен дори и поради факта, че рокендролът не би могъл да звучи вече като по времето на Елвис Пресли...

Но, така или иначе, в новия прочит на Джон Брейн неизбежно ще има елемент на носталгия — по собствената или чуждата младост. И затова съпричастието от страна на читателя спрямо някогашния бунт на писателя ще бъде същият като по-рано. Но ще присъствува и нова оценка, неизбежна при повече от двадесетгодишния исторически и литературен опит. И именно това ново би трябвало да отчетем.

Като изхождаме от презумпцията, че сегашният прочит на Джон Брейн непременно ще бъде различен, би трябвало да си дадем сметка с какви „очила“ ни е снабдило времето. Промяната в зрителния ъгъл спрямо автора е обусловена и от значително по-ясната представа за явлението „сърдити млади хора“, с която разполагаме, и от несравнимо по-богатия ни в сравнение с 60-те години опит в „новата литература“, и от обстоятелството, че ако някога „Път към висшето общество“ се възприемаше като дързък експеримент по пътя към върховете на литературата, сега тази книга вече си е осигурила „живота на върха“, сред най-показателните и успешни постижения на новия английски роман.

Особено голямо значение за една нова, освободена от схематични постановки интерпретация на романа, има изясняването

на проблемите около т.н. „сърдита млади хора“. Когато преди години се срещнахме с Джон Брейн, за неговото поколение се говореше като за една нова, значителна и перспективна тенденция в английската литература. На „сърдитите“ се гледаше като на течение — самостоятелна школа, търсеше се логиката в появата им, предвиждаше се пътят на бъдещото им развитие. Не беше необходимо дълго време, за да се схване непригодността на изработените схеми.

Онова, което изглеждаше организирано явление, се оказва безспорно обусловено, но преди всичко спонтанно литературно явление. Индивидуалните съдби на „сърдитите“ творци бяха най-различни — от опита да съхранят характера, който критиката беше им вменила през развитието в една често изненадваща насока, до отказа от творчество след първите успешни изяви.

Тогава се заговори за криза в течението, за отстъпление от дръзко заявените позиции, за преход от бунт към конформизъм. Но трябваше да се отчете, че „сърдитите“ не изпълниха очакванията на критиката единствено поради простата причина, че тя не беше схванала правилно тяхната специфика като явление. Или, казано с други думи, бяха взели котето за тигър и се удивляваха защо от него все пак излезе котка.

Сега, при необходимата дистанция както от възторга, така и от разочарованието, можем да си дадем ясна сметка какво представляваше феноменът „сърдити млади хора“.

Преди всичко това беше една успешна дебютна вълна. Единството ѝ във времето, независимо от доста разнообразната възраст на участниците в нея, беше предопределено от характера на следвоенното литературно развитие в Англия. Началото на 50-те години предостави една почти празна литературна сцена, на която едновременно се покачиха както някои по-възрастни „дебютанти“, чиито творчески амбиции бяха възпрепятствувани от неблагоприятността на предходните години, така и група съвсем млади писатели, освободени от необходимостта да преодоляват бариерите на рутината и утвърдените авторитети.

Освен това моментът беше повратен и в тясно естетически аспект. Времето се нуждаеше от своя изразност, необременена от рамките на традиционната литература, но и неизкушена от формалистичните търсения на предходните десетилетия. Това, че новите писатели се появиха като реакция на съществуващите

дотогава литературни представи, не означаваше, че са обединени от обща естетическа платформа. Сходни черти в първите им книги, разбира се, имаше. Почти без изключение тези творби, излезли между 1954 и 1960 година, използваха формата на краткия реалистичен роман, търсеха внушението на почти документалната достоверност, наложиха първоличното повествование, което съответствуваше на спецификата на „романа на единствения герой“. Интонацията на тези книги беше в повечето случаи също сходна — една неразчленима сплав от изповедност и рефлексия, от спонтанно пресъздаване на действителността и комико сатиричната ѝ интерпретация. Общ беше и дръзкият тон, с който новите писатели заявяваха за себе си и налагаха присъствието си в литературния живот. Но зад тази общност се криеха разнолики търсения, а и често онова, което приличаше на бунт, бе продължение на дълга литературна традиция.

Едно по-внимателно вглеждане в „Щастливецът Джим“ на Кингсли Еймис например би могло да ни открие родството между шутовското поведение на протагониста Диксън и традицията на „чудаците“ в английския роман, към която, без да претендираме за изчерпателност, имаме основание да причислим някои от най-големите имена на тази литература — Фийлдинг, Голдсмит, Стърн, Смолет, Дикенс. Стремителният ход на Джо Лемптън, героя на романа на Джон Брейн „Път към висшето общество“ към социалното благополучие бе също обусловен от един широк литературноисторически контекст, но за него ще стане дума по-долу.

Важното засега е това, че за единна естетическа програма при т.н. „сърдити“ не може и да се говори. Що се отнася до самото понятие „сърдити млади хора“, то беше просто един удачен като находка литературен етикет, който — като повечето рекламни названия — казва малко или почти нищо за същността на означаваното явление. Етикетът наложи като аксиоматична и една неправомерна абсолютизация на „гнева“ в творчеството им. Онова, което беше енергична и предизвикателна заявка на индивидуалния творец, се прие като колективен бунт. Но след като обединиха имената си чрез успешния дебют, Джон Уейн, Кингсли Еймис, Алън Силитоу, Джон Брейн, Айрис Мърдок, Джон Осборн и Арнълд Уескър тръгнаха по свои пътища. Линиите на това развитие излизаха радиално от една точка, която единствена от последвалата сложна литературна панорама носеше основателно обобщаващия етикет. Тези линии водеха към задълбочено психологическата проза, към

философската притча, към Джеймс Бонд и научната фантастика, към безпроблемността и конформизма. Но в съгласие с веднъж наложената практика да се търсят единни определения, колкото и разнопосочни да бяха тези отстъпления от общото начало, сега отново ги наричаха обобщено „идейна деградация“, „разпадане“, „приспособяване“. Това би било справедливо, ако „сърдитите“ наистина изменяха на някаква обща програма. Но те изневериха на един абстрактно теоретичен модел, принадлежащ на критиката, която, след като веднъж го беше създала, сега ги обвиняваше, че не желаят да се съобразят с предназначителната им роля. В повечето случаи обаче въпреки неочакваната на пръв поглед насока на развитие, писателите оставаха верни на себе си. И в това може да ни увери творческият път на Джон Брейн, независимо или точно поради факта, че обикновено го привеждат като пример за неплодотворността на бунта и за идейната деградация на „сърдитите млади хора“.

Литературната кариера на Брейн действително възпроизвежда на жизнено ниво пътя на героя му Джо Лемптън към висшето общество. С не по-малка удачливост писателят се домогна до позиция в литературния елит и усвои стандарта, съответстващ на новия му статут. Той продължи да анализира съвременното английско общество, но вече от позицията на човек, който е овладял законите му и гледа на него не с гняв, а със снизхождение.

За да оценим правилно пътя, който извървява Джон Брейн като писател, е необходимо обаче да направим колкото е възможно по-прецизен анализ на изходната му позиция. Отправната точка в случая е един зашеметяващ успех. Някой мъдър човек беше казал, че едно от най-големите проклетия е ранното признание. Ако приемем на доверие подобно твърдение, можем да направим обобщението, че това „проклетие“ падна върху всеки от „сърдитите млади хора“, тъй като триумфът идваше при тях почти без изключение с първата им книга (тук не вземаме пред вид някои ранни писателски опити, като например няколкото непубликувани разказа и неуспешната първа — и последна — пиеса на Брейн).

Рано извоюваният престиж определя творческата съдба на писателя, тъй като му налага един основен стимул — да го потвърди и да го задържи. Успехът обаче има две страни, които по принцип са в конфликт помежду си. Едната е свързана с реалните достойнства на аплодираната творба, а другата — с реакциите на читателската публика. Ранният успех често насочва писателя към съхраняване на

славата сред читателите, а това невинаги се осъществява без художествени компромиси. Удачният дебют с „Път към висшето общество“ беше многостранно обусловен, но авторът отдаде очарованието на таланта си предимно на няколко отделни фактора и ги превърна в залог за следващите си успехи. Той продължи изграждането на специфичния си директен стил, на непосредната техника на повествованието от първо лице; задълбочи психологическите си търсения и запази вкуса си към сладостно тръпчивата атмосфера на хайлайфните драми. Така се родиха следващите му книги: „Водай“ (1959), „Живот във висшето общество“ (1962), „Ревнивият бог“ (1964), „Игра на плач“ (1968), „Остани с мен до сутринта“ (1970), „Кралицата на далечна страна“ (1972), „В очакване на Шийла“ (1976), „Огненият пръст“ (1978). В тези творби има, разбира се, и експерименти в други насоки, но определящ се оказва стремежът да се задържи интересът на веднъж спечелените почитатели.

Тези творби могат да бъдат оценени като отстъпление или идейна деградация само ако сме надценили социалния бунт в първия роман на Брейн. Бунтът, който писателят осъществява чрез Джо Лемптън, е до голяма степен конформистичен. Героят на „Път към висшето общество“ беше едновременно осъден и оправдан. И беше оправдан, че само защото авторът се стремял да избегне едностранчивостта при изграждането му, но и защото на гузната съвест на Джо „й върви“ — на сюжетно ниво добри шансове за нея са миналото и изневяратата на Алис, както и крехкото, невинно очарование на Сюзън, която Лемптън като че ли наистина обича. По-важно е обаче идейното ниво, на което стратегията на Брейн спрямо собствения му герой се оказва неизяснена и непоследователна. Без да забравя за трагическата вина на Джо Лемптън, писателят помири нравствените компромиси и привлекателната цел... Оттам появата на следващите му романи беше повече от логична.

Но да се върнем пак към „Пътя“. Успехът на романа, възприет от една по-обективна гледна точка, се дължеше не толкова на споменатите му вече, макар и неоспорими достойнства. Ключът към славата му беше преди всичко в удачно намерената формула за героя Джо Лемптън, който точно в ролята си на протагонист и фиктивен повествовател можеше да окаже максимално въздействие върху читателите. Като всичко съвършено, формулата беше изключително проста, но все пак ще споменем, че по нея Стендал е „приготвил“

Жулиен Сорел, а Балзак — своя Растиняк, че по нея е изграден и неудържимият Бел Ами на Мопасан, за да приемем вече на доверие, че рецептата е била добра.

Историята за дръзкото шурмуване на обществените върхове е традиционен мотив, върху който се създава една от най-устойчивите тематични тенденции в Европа, известна под името „пикарескова литература“. Изброените по-горе прецеденти са свързани с романа на френския критически реализъм — оттам е и мотивът за „изгубените илюзии“, който дискретно нюансира триумфалния, но малко тъжен възход на Джо Лемптън. Превъплъщенията на „пикарото“ обаче не познават национални граници (макар и Испания да се счита за тяхна родина), нито бариери на времето, така че образът на енергичния човек от низшите съсловия, който с помощта на всякакви, често не особено достойни средства си пробива път към върха, обаятелният герой, който очарова хората, за да ги използва, присъствува неизменно в европейската литература, и то в продължение на повече от четири века. Устойчивостта на този персонаж е предопределена от способността му да въплъти един своеобразен социален бунт — насочел срещу неравенството в обществото, срещу съсловните привилегии, против утвърдените като че ли веднъж завинаги норми.

Устойчивостта на този тип герои се обуславя и от тясно литературната му същност. Пикаресковият роман представлява по принцип разказ от първо лице, в който всички иначе съмнителни като нравственост подбуди и постъпки получават известно оправдание, обогатено от емоционалната интензивност на субективната повествователна позиция.

За замисъла на Джон Брейн пикаресковата структура се оказва изключително подходяща. Тя съответствува не само на идейно тематичната същност на романа, не само, от друга страна, на спонтанния бунт на автора против обществените порядки, но и на двойствените му, непоследователни социални възгледи. Воденето на разказа от името на Джо Лемптън дава възможност на Брейн да остави ред проблеми неразрешени, в онзи неустановен вид, в който съществуват в съзнанието на героя му, а и в неговото собствено.

Особената привлекателност на романа обаче не може да се обясни единствено с авторитетната му „семейна“ принадлежност. Едновременно с пикаресковата традиция той възпроизвежда и схемата на булевардните романи, според която обаятелният млад мъж (или девойка) се спасяват от безкрилото сиво ежедневие на

посредствените материални възможности с помощта на принцесата (респективно — на принца), чиято основна сюжетна функция е да бъдат приносители на необходимите за целта милиони. Брейн е запазил сюжетното клише (като го е поукарасил и поусложнил), възползвайки се от непреодолимото очарование, което дълнопробните творения имат сред най-широките читателски слоеве. В същото време художническият му инстинкт е подложил шампата на сериозни, макар и не учебийни трансформации, така че взискателният четец да види в „Път към висшето общество“ булевардния роман единствено като отражение в кривото огледало на пародията.

Достойнствата на творбата следователно можем да търсим както в социалното ѝ звучене и в жанрово стилистичните търсения на автора, характерни за времето, в което я създава, така и в извънтекстовите ѝ проекции. Богатият литературен контекст на романа, връзките му с литературната традиция обуславят непреходното му място в съвременната английска литература. От гледна точка на нашето време, което опознава множество най-различни писателски маниери и жанрови похвати в новия роман, от позицията на читатели, за които непосредният тон на първоличното повествование и емоционалното въздействие на естествения, жив език, както и опростеният композиционен строеж отдавна не са нещо ново и непознато, качествата на „Път към висшето общество“ се съизмерват преди всичко с постиженията на голямата романна традиция.

Ето защо сегашният прочит на Джон Брейн ще бъде различен, а спокойно можем да кажем това — и по-пълноценен. Дистанцията спряло онези особености на неговите романи, които по-рано правеха най-голямо впечатление, съзнанието на типологична определеност на характерни черти, които при по-близкия контакт във времето ни се струваха оригинални творчески инвенции, преоценката на факти, които изглеждаха лишени от значимост, всичко това е предпоставка за една нова читателска интерпретация на известния автор. А това означава, че за адекватната оценка на отново предоставеното ни творчество на Брейн е необходим не само вкус към неконвенционалното, но и способност да се включим в капризните измерения и да осезаем сложното внушение на един значителен литературноисторически фон.

Клео Протохристова

