



ЦВЕТАН СТОЯНОВ

НЯКОИ ЯВЛЕНИЯ В НАЙ-НОВИЯ АНГЛИЙСКИ РОМАН

Настоящите бележки върху най-новия английски роман съвсем не са изчерпателни и имат за цел по-скоро да очертаят някои общи и интересни черти в литературния живот на съвременна Англия. Те се ограничават върху четири-пет произведения на по-млади романисти: „Щастливият Джим“ от Кингсли Амис, „Място на върха“ от Джон Брейн, „Все пак и това е любов“ от Стан Барстоу, „Събота вечер и неделя сутрин“ от Алан Силитоу. Всички тези автори принадлежат по дух на едно направление — те са повече или по-малко между така наречените „сърдити“ или „гневни млади хора“ — и ги свързва известна общност в концепциите, пък и дори в изразните им средства. Каквито и недостатъци да имат „сърдитите“, колкото и справедливи атаки да търпят в много пунктове, те все пак успяха да се наложат в английския литературен живот и дори в известен смисъл да заемат командно положение, да му дават тон. С всички уговорки, те си остават и като цялостна линия, и като отделни постижения, най-крупното, централно явление в английската литература от последните няколко години. От една страна, те са много показателни за настроенията и психологическите реакции на по-младата английска интелигенция, те изразиха определен етап в развитието на нейното мислене; от друга, и критиката и големите тиражи на гореспоменатите романи ги сочат като най-добрите сред цялата останала продукция. Ето защо не би било съвсем произволно един анализ да се ограничи предимно върху тях — той наистина не би осветил целия проблем, но би обхванал центъра на проблема. Разбира се, веднага следва да се напомни още веднъж, че тук не се прави цялостен преглед на новия английски роман и че редица известни на нашия читател романисти като Грахам Грийн, Джеймс Олдридж, Джек Линдсей и други остават извън техния обсег.

Всъщност от споменатите четирима романисти само Джон Брейн и отчасти Кингсли Амис се числят към „сърдитите“, така да се каже „по партийна принадлежност“. Самата група, доколкото бе оформена като група преди три-четири години — с определена програма, общи задачи и общ естетически манифест — в действителност се разпада; тя и тогава още не даваше големи надежди за живот като трайно организирано направление. Нейя я убиха сензациите, в които тя потъна, позите, обуржоазяването на някои от нейните представители, преди всичко самата ѝ идейна и психологическа двойственост. Но духът, който тя внесе в литературата, атмосферата ѝ, нейното възприемане на света, упражнението и продължават да упражняват влияние върху повечето по-млади английски белетристи. Би могло да се каже, че те вече не са една инте-

грална маса, но все още гравитират около един център. И от този център се налага наоколо един определен литературен климат, който обхваща не само романа, а и драматургията, късия разказ, сценаристиката, есето и пр. — и все пак в романа остава като че ли най-ярко изразен.

Това, което е общото в тези произведения, центърът, за който току-що се спомена, е преди всичко една сродна душевност, душевността на „сърдития млад човек“, разбран вече не в тесния смисъл на думата, не като член на някакъв сензационен кръжок, а най-широко, като определено социално-психологическо явление. Главните герои и на четирите романа са млади хора между двайсет и трийсет години, които въпреки всичките си различия в социално положение, образование, интереси, начин на живот и т. н., въсщност идват от едно място и гледат на света от един зрителен ъгъл. Двама от тях са нисши чиновници, третият — асистент в Университета, четвъртият — работник във фабрика за велосипеди. Но всички те принадлежат към онова, което в Англия се нарича „лоу мидъл клас“ — „долната средна класа“ — онези милиони невзрачни съществувания, които включват дребните собственици и връхната, по-добре платена част на работническото. Те са израсли в класически еснафски дух, кърмили са ги с традиционните идеали на „добрата стара Англия“, с вярата в „незблемите устои“ на своето общество, „най-доброто от всички възможни“, учили са ги да уважават „човешкия прогрес“, отечеството, империята, династията, собствеността, семейното огнище, материалното благополучие. Но случило се е така, че тяхното детство, сладките им момчешки дни са били отровени от една ужасна война и воят на сирените е заглушавал радостните крясъци на игрите им. По-късно юношеството им пък е преминало в следвоенните стопански трудности, а когато най-после и това се е изживяло и е настъпила младостта им, най-хубавите им цветущи години, атомната психоза, опасността от нова война пак се е надвесила отгоре им. Тази психоза засилват всеки ден и печатът, и радиото, и телевизията, и всекидневните разговори по кръчмите. Всичко отново говори за безпътица, унищожение, мрак, никой не знае дали утре няма да се повтори старият ужас с нова невиджана сила. И ето че у тези младежи се заражда някакъв гняв — тях са ги ограбили, излъгали, те не са получили онова, което са очаквали. Те живеят като в антракт — нещо се готви, но не се знае за какво е, за добро ли, за зло ли — ти чакай, вегетирай, ограничавай се с малките делнични интереси! Оттук и тяхната ярост, техният протест срещу фалшивостта на онези ценности, които са се постарали да им представят за истински. Говорили са им за прогреса, разбира се, в класическия либерален смисъл — те виждат, че обратно, над тяхното общество надвисва разрушение; говорили са им за отечество — те разбират, че това е било абстрактна фраза, зад която са се криели грубите интереси на малцина; говорили са им за империя — те усещат, че зад тази горда дума стоят купища от неправди и жестокости, а и че самата империя рухва с всяка измината секунда; говорили са им за свещените права на собствеността — те не могат да не проумяят колко мръсотия и безчовечие има зад тези права; говорили са им за семейно огнище — но такова семейно огнище те приемат като кафез, в който съзнателно да се заключиш от тревогите и проблемите на съществуването си. И тук въпросът не е толкова в материалната страна, в това, че те са ограничени от бедността си, че ги дразни относителната им мизерия; въпросът е преди всичко в духовното опустошение, което ги пресреща, в пълното разочарование и оснафяване, в липсата на големи

идеали, на възвишени стремежи, на въображение, на поезия в живота им. Те не могат да се помират с това, но не могат и да го избегнат. И по различни пътища започват да се бунтуват.

В „Място на върха“ Джо Лемптън избира пътя на кариериста, на модерния Бел Ами, за да си пробие път нагоре, към „доброто общество“. Той не е заслепен от него, не го взема за идеал, той явно го презира и мрази, но една сложна психологическа реакция го тласка да пълзи към „върха“ с всички средства, дори и най-недостойното: сексуалния му чар на представителен семец. Подхранва го, може би, илюзията, че когато стигне там, с тази си проява на лъжеразбрана мощ, с този си „успех“ ще им удари плесница, ще ги оплюе, ще ги унизи и ще добие компенсация в собственото си съзнание.

„Щастливият Джим“ Диксън се бунтува съвсем другояче — много по-тънко и прикрито, и в същото време несъзнателно. Той сякаш, без да иска, приема ролята на човека, който прави „гафове“ в обществото — неловък, нетактичен, „смотан“, непрестанно „се излага“ в чуждите къщи, изгаря чаршафите на домакинята, задава неуместни въпроси, организира шегички и зевзеклъци, които водят до съвсем неочаквани последици. Сред интелектуалните университетски кръгове, изпълнени с добри обноски, лицемерна изтънченост и снобски разговори на бомбастични теми, Джим внася някаква нотка на дисонанс, някак не може да влезе в релсите — и в това има не само недостатък, не само липса на такт и салонна опитност, но и дълбоко, префинено противодействие против целия геометризъм на „добрите маниери“, на фалша, на същите ония конформистки стойности, които цялото национално и социално възпитание издигат на пиедестал и провъзгласяват за абсолютни.

Съвсем различен, примитивен и грубиянски е бунтът на Артър Ситън от „Събота вечер и неделя сутрин“ — той удря по елементарните правила на еснафския морален кодекс — не злоупотребявай с алкохол, бъди умерен, не лъжи, не пожелавай жената на съседа си! Артър постъпва тънко обратното: напива се до безсъзнание, прави скандали, повръща, мами, има връзка със съпругата на приятеля си, след това установява и втора връзка с нейната сестра, а говори за любов и на едно младо момиче. На пръв поглед това изглежда само прекалена жизненост, изблик на дива, мъжка енергия, първична лакомия на същество, което посяга към всяка хапка, стига да очаква от нея удоволствие; но тук се крие и нещо друго. Артър е от най-долната категория на „разгневените“, той е обикновен работник във фабрика за велосипеди, шест дни от седмицата прекарва в една машинна зала, където се опитват да изсмучат силите му, да интензифицират труда му и с целия си мозък и мускули той се бори срещу тази заплаха. Шест дни от седмицата той живее сред убийствени монотонни движения и шумове и мечтае как да зареди с бомби всички фабрики, та в един миг да хвъркнат във въздуха; и най-сетне, когато дойде събота вечер, когато настъпи прочутият, желаний, реномираният „уик-енд“, край на седмицата, и всички почтени англичани се отдадат на почивка и удоволствия, съзнанието му, макар и първобитно и ограничено, дълбоко някъде в сърцевината си разбира, че не това е истинското, че нещо се губи, че нещо не може да се постигне — и с едно вдигане на рамене се хвърля в тинята на хулиганщините и ексцесиите. Но колко несъзнатата мъка има в това вдигане на рамене!

И най-тъжен от всички, може би, остава бунтът на Виктор Браун във „Все пак и това е любов“ — едно мило, чисто момче, без претенции, без

блиск, но с много топлинота в душата си, който не търси нищо друго освен хармония в любовта — и не може да я намери. Евтинията на целия му живот го е обгърнала — и той напразно подскача, опитва се да прави скандали, да бъде мъжествен и решителен; не иска да се жени, оженват го почти насила, иска да се раздели, сдобряват го. Всичко — и трагедията, и протестът изглеждат съвсем делнични, толкова дребни, че сякаш не си заслужава да се говори за тях. Но тъкмо в тази им дребнота, в тази съзнателна микроскопичност на конфликта има сгъстен, вътрешен драматизъм.

Да, всички те се бунтуват, всички те хвърлят своето отрицание в лицето на живота, който са принудени да водят. И го хвърлят не разсъдъчно, не студено-логично, а със силна вътрешна температура, често побеснели от неудовлетвореността си, с разкривени, озъбени лица. Това се чувствава у героите, чувствава се още по-силно у авторите. Защото всички тези романи са силно автобиографични и при тях авторите не само не са се постарали да изчезнат, да се разтворят в разказа, а напротив, не се свенят да покажат своето присъствие. Разбира се, условността на епичния жанр е спасена, съществува онова отдалечаване, онази привидна безстрастност, която е нужна при всеки роман, но това е само в границите на най-необходимото. Всъщност те рисуват характерите на героите, за да дадат своята собствена позиция и гласовете на тези герои са и техни гласове. Зад Джо, Джим, Артър и Виктор гърми яростното „не“ на поколенията, чиито изразители са тия млади романисти. И любопитно е, че докато в началото у Осбърн, който е родоначалник на „школата“ (с драмата си „Огледай се в гнева си“), у Джим Уейн и до голяма степен в „Място на върха“ бунтът на героя е все пак бунт на несполучил интелегент и в него има много теория, самосъзнаване на „гнева“, изливането му в концепция, напоследък все повече същият бунт се рисува в стихийни, неосъзнати прояви у хора, по-малко склонни към теоретизиране и отвлечено мислене; той вече не е толкова философия, а непосредна реакция, излязъл е от огледалата на интелегентските рефлексии и е станал съвсем житейска, улична, обикновена практика. Така е например в нашумялата преди две години пиеса на Шила Дилени — „Вкус на мед“, във „Все пак и това е любов“, в „Събота вечер и неделя сутрин“. Изобщо такава е тенденцията — и това говори, че „гневът“ се е разпространил понашироко, че неговите импулси са пръснали концентрични кръгове, които са обхванали различно устроени мозъци и от театралната поза и „осмислянето на самия себе си“ в Осбърновия заядливи, вече се е превърнал в начин на реагиране у голяма част от младите хора.

Но този бунт не може да избегне самата си природа, не може да се изтръгне от произхода си, а неговият произход все пак си остава еснафски. Както казахме вече, оттам, от тази „долна средна класа“ идват неговите носители. И колкото и да са шумни, колкото и да са искрени, когато хулят и разрушават еснафските идеали, онова с векове вкостенено мислене и чувстване на английския дребен стопанин, „добрия гражданин“, дълбоко в кръвта им е останало нещо от него: недоверието към истинския революционен протест, страх пред революцията, индивидуализъм до мозъка на костите, който не може и да помисли за някаква обща, организирана акция, и онази, толкова добре позната и твърде смешна гордост — „наистина буржоазията е отвратителна, подла, нетърпима, с нея нямаме нищо общо, но от това не мислете, че сме част от тълпата; може сега да сме нищо, но сме били, а възможно е и пак да бъдем нещо!“ Затова тези разгневени герои са безразлично — а вътре в душите си и враждебно —

настроени към марксизма, доколкото изобщо би могла да им мине мисълта, че той сочи някакъв изход. Те или въобще не споменават за него, или пък ако го споменават, отнасят се към него също така подозрително, както към всяка друга „система от идеали“, фактически го слагат на една дъска с всички ония конформистки норми и възгледи, които стават прицел на гнева им. Оттук и пълният нихилизъм на техния протест. Той няма опора, той се състои само от негативна част, той не води до никъде и понеже това е съвсем очевидно за всекиго, още повече се разпазва и опива от собственото си безсмислие и саморазрушение. „Гневните“ приличат на ония истерици, които стигат до пароксизъм, тъкмо защото усещат, че цялата врява, която са вдигнали, е била без полза.

Всъщност това е много стара история, тя почва още с Прудон — когато ограбеният дребен буржоа даде воля на гнева си. „Сърдитите млади хора“ са една нейна съвременна разновидност. Те са просто стихийни анархисти от средата на двадесетия век, с всички модификации, които произлизат от днешната обстановка, бит и психология — и не случайно Артър Ситън мечтае да зареди с бомба фабриката, макар че, разбира се, никога не би се заел сериозно с осъществяването на тази си мечта. Както винаги в такива случаи, бунтът, дошъл някъде от най-дълбоките гънки на еснафската психика, завършва пак така еснафски. Напразни са били виковете и пукотевите, нищо не се е променило, спасение няма.

Верни на психологическата правда, и Джон Брейн, и Кингсли Амис, и Стан Барстоу, и Алан Силитоу завършват твърде миньорно своя разказ. Какво е направил след всичките си гафове „щастливият Джим“? Разсърден от безтактността му, неговият шеф-професор го уволнява, но той успява да си уреди друго назначение и накрая читателят се пита: е, добре, след всички смешки, „номера“ и леки скандални истории, няма това му е достатъчно, на него, разрушителя на вкостенените правила, за да бъде наистина „щастлив“? Джо Лемптън спечелва „мястото на върха“, оженва се за богаташка дъщеря, изнудва бъдещия си тъст и бляскава кариера се разкрива пред него, но това му коства смъртта на жената, която го е обичала, и пълното му нравствено опустошение; неговото оръжие се обръща срещу самия него — качил се отгоре, той вече не може да плуе на цялата „облагодетелствуванa сган“, както е мечтал, той е изчерпан и има силата да плуе само върху себе си. След всичките си сексуални и алкохолни вакханалии Артър Ситън бива хванат от измамените съпрузи и пребит от бой. Докато лежи на легло, най-младата му приятелка се грижи добре за него и той така се трогва, че когато оздравява, те се сгодяват, а в последната неделна сутрин той отива за риба край реката. Историята прекъсва тука, но цялата ѝ вътрешна логика подсказва какво ще стане по-нататък, как той ще се ожени, „ще си налегне парцалите“, ще ограничи пиенето и побоищата. и ще се занимае един други съботи и недели, безцветни, гладки, в някое тихо апартаментче, с жена, бебета, чехли, списания, чай и камина. Бедният Виктор Браун отново ще се прибере при своята Ингрид, дори най-близките му, най-доверените му приятели ще влязат в комплот срещу него, за да го „върнат в реалните“. И опитът да се обясни конфликтът по чисто външен начин: че злината идва само защото младите живеят в дома на тъщата, а щом се отделият, всичко ще се оправи — когато в действителност конфликтът е съвсем вътрешен, между неговата жажда за нещо красиво и нейната душевна сухота — целият този измамен „хепи-енд“ само засилва общото потискащо впечатление. Така нито един от тях не довежда бунта си до край,

всеки завършва с една или друга капитулация, произлизаща от самата му природа. Но тя не е само капитулация на героите, както се изтъкна вече, тя е капитулация на авторите.

И все пак една марксистическа критика би трябвало да бъде внимателна, когато оценява тези писатели, а и цялата сложна, противоречива душа на „разгневените млади хора“. Без да си затваря очите за техните слабости, за липсата на градивна, положителна позиция във възгледите им, за нихилизма и картонената кухота на целия им бунт, тя би трябвало да отчете обективно и почвата, върху която са израсли те, да вземе предвид и особената обстановка в Англия. Който познава тази страна, където дребнобуржоазният мироглед е от столетия вкоренен, където той разявя дори цели слоеве от пролетариата, да не говорим за интелигенцията, където идеалът на малкия, но сигурен доход, къщичката с дворчето и цветята отпред, казионната кола и телевизорът на изплащане, е пленил душите на милиони хора, той би разбрал и колко трудно е да се измъкнеш напълно от мрежите на тази психика, да я изстържеш от себе си и да поемеш един нов път без уплаха и уговорки. И никак не е малко под огромния натиск на едно такова обществено мнение да стигнеш дори и до голото, хаотично отрицание на установените институции и норми. Не е маловажна заслугата на „гневните“, че поемат ролята на разобличители. Те разбиват не един или два мита за „съвършенството“ на своето общество — като се почне с фикцията за всеобщото материално благоденствие и свърши с чисто духовния аспект. Силитоу показва например системата на съвременния машинен труд, невидимата всекидневна борба между собственика и работника, Барстоу на много места вмъква между редовете заключението, че трябва да трепериш над всеки шилинг, за да преживееш с една обикновена заплата. Той, както и Джон Брейн, разкриват студените, нечовешки отношения във фирмите и предприятията, където служителят е само един обикновен робот. Още по-ярка е тяхната критика в областта на нравствените поражения, които претърпяват членовете на тяхното общество: отдалечаването между хората, озверяването им, потъпкването на малките човешки искри, които още мъждеят в душите им, заслепението пред парите, моралната дегенерация, мъртвотото, равнодушието, издребняването на всички стремежи и онази трудно уловима и определима атмосфера, която не можеш да посочиш непосредствено тук или там, но която като каменна плоча притиска отгоре всички и кара гърдите да се задущават от липса на въздух. Всичко това, заедно с неверието към старите „ценности“, пълното пренебрежение към традиционните кумири — абстрактния хуманизъм, славното отечество, култа към монархията, „британското общежитие на народите“, вярата в капиталистическия прогрес — изпълва от началото до края тези романи. Човек може да разбере много от съвременна Англия по тях; и то да разбере добре, да се ориентира, да не загуби ръководните нишки в хаоса на нейния обществен живот и в мамещата привидност на витрините. Затова, като се запазят всички резерви, като не се губи предвид положителността им, би могло да се каже, че „гневните млади хора“ и особено разглежданите тук романисти, са си спечелили една положителна роля в културния живот на Англия, че те са важен етап в еволюцията на английското обществено мислене през този век и че все пак в техния гняв, в тяхното разрушително отрицание има кълнове, които напред биха могли да дадат плодове.

Интересни са те и от гледна точка на един чисто естетически анализ. Мисля, че една бъдеща литературна история ще им признае определено място в развитието на английския роман не само като отделни постижения, но и като оформено направление. Вече няколко години тяхното схващане за романа е господстващо и новите имена, които се появяват, продължават същата посока. Колко дълго ще трае това, никой не би могъл да каже, но в момента то съществува и съществува с пълна сила.

За да се разбере това, което те правят, би трябвало да се има предвид цялата история на английския роман от началото на този век. След Първата световна война най-нашумелите автори вече повеждат към едно разлагане, една деформация на романа като жанр. Разбиват се класическото спично повествование, сюжетът, развитието на характерите, начинът на писане. Над литературните кръгове хвърлят блясъци звездата на Джеймс Джойс, който с „Одисей“ и „Бдение над Финиган“ се стреми да изгради романа отвътре, върху чисто субективното регистриране на впечатления от едно съзнание хаотично, асоциативно. За характер в установения смисъл на думата тук вече трудно може да се говори, напълно се ликвидира и старата фабула, разказът затъва в една почти абсолютна безсъбитийност, в елементарните движения на всекидневието, като се търсят в техните чисто вътрешни реакции някаква дълбочина и скрит смисъл. През тридесетте години пък „маестрото“ на английската белетристика е Алдъс Хъксли, който, макар и по-външно, продължава този процес. Експериментите, които той прави, са предимно във формалната структура на романа — но все пак са част от същия естетически възглед. Хъксли разрушава напълно хронологическата страна на повествованието. Тук не се касае само за обикновената ретроспекция, която е позната в епоса още от Омир. Хъксли лансира така нареченото „контрапунктично“ писане (едно от главните му произведения се казва „Пункт, контрапункт“), при което цялото време, „ставането“ на сюжета, се насича на дребни парчета и подрежда в друг ред, като че някой е нарязал телеграфна лента, разбъркал е късчетата в една шапка и после пак ги е слепил по съвсем различен начин. Естествено, това „насичане“ не е произволно — Хъксли се мъчи чрез новите комбинации на отделните временни моменти да потърси скритото душевно движение, което не винаги съвпада с механичния ход на времето. Може би в развитието на една линия от моите преживявания, която интересува романистът — било чувство или вкус, или идея — това, което става с мен днес, да не се предхожда органично от вчера или оня ден, а от нещо, случило се преди пет години, и тогава то е истинското психологическо „вчера“ и „оня ден“ на моето днес! Лошото е, че Хъксли стига до крайност с това схващане и че в неговите експерименти има изкуственост, една прекалена математичност в рекомпозирането на този нов тип роман. Като се прибави към това и влиянието на Хенри Джеймс, Пруст и Кафка би могло да се каже, че английският роман в периода между двете войни претърпява известен упадък — разбира се, в твърде условен смисъл, защото по това време пишат и много други романисти, които са далеч от тази линия. Но като цяло господстващата литературна мода налага един вкус към засилващото се деформиране, към разлагането, разчупването и преустройването на всичките компоненти на романа.

И ето че сега най-младите английски романисти, които в момента привличат вниманието и държат центъра на английската белетристика,

решително скъсват с цялата тази насока на Джойс и Хъксли и се връщат към класическото разбиране на романа, така както се е развивал той през 18 и 19 век. Те вземат сюжетите си от сериозни и важни събития, станали с техните герои. Може би тези събития не са нещо изключително доколкото самият живот около тях снижава мащаба на всички изживявания. И все пак за героите те са основни, решаващи — така че бива спазено вечното изискване епосът да говори за крупни неща, които разтърсват съзнанието и оставят там широка дияра. Колкото и тривиални да са всички тези кариеристични домогвания, женитби, любовни истории, скандали и разочарования — за Джо, Джим, Артър и Виктор те са най-ярките дни в живота им, тук има походи, битки, обсади и погроми, те са епос, съвременен епос, саги за днешния герой, механизирания, скован и принижен човек на един задръстен свят, а не отказ от самото епично начало, както е у Джойс. Нито пък композицията им, пространствената и хронологическа структура на романите им, показва каквато и да била деформация, напротив, те всички съзнателно избират един съвсем безпретенциозен, опростен строеж, разказът тече плавно, събитията си вървят в своята обективна последователност, няма почти никакви „хvatки“, никаква външна причудлива архитектуроника. И това идва не от неумение, а от нежелание, от един насочен вече вкус, който е уморен от четири десетилетия формалистични търсения и извличане на изразителност чрез разрушаване на старата структура и който най-сетне иска да остави скелета нормален, за да насочи усилията си към живата плът на художествения организъм. Всъщност най-хубавата композиция е тази, при която, докато четеш, не мислиш за композицията — и „гневните“ следват това правило, стремят се колкото могат да приближат своето повествование до обикновения човешки разказ. Същата близост до големите традиции на романа показват те и в развитието на характерите. Те са съвсем чужди на онова раздробяване на личността, където чрез отделни, разложени, дестилирани фрагменти се дават определени душевни състояния. Не, те портретуват своите герои спокойно, постепенно, в проявите на средата им, набират скорост с хода на събитията, така че самото им обективно движение на социални типове и индивидуални психики да ги оживи пред читателя. Това е една триизмерна психология, психологията на здравето човешко възприемане, не дематериализираното, абстрактно осветяване на отделни плоскости в съзнанието. Освен това, също така противно на предходниците си, те спазват и една основна норма, изтъкната още от Аристотел — развитието на героя да е подчинено на развитието на сюжета, или с други думи, ако се начертае кривата на характера, неговото осъществяване, оживяването му в творбата, тя да съвпадне с кривата на фабулата, с динамиката на самите събития, в които той се проявява. Обратното води до психологизирането само за себе си, до разваряването на сюжета в психологизирането, което е също основна тенденция в модернистичния роман. И всичко това, заедно с целия начин, по който гледат като художници света, класира и Брейн, и Аамис, и Барстоу, и Силитоу като писатели реалисти. Те реалистично пресъздават своята художествена действителност както със силния социален елемент, който влагат в нея, така и със самите си средства. И това не е случайно, това е една дълбока реакция срещу всички крайности, които преживя английският роман, срещу субективизма, дезинтеграцията, претенциозното лъже-новаторство, всичко онова, което се е вдигало в култ и вече започва да звучи съмнително за младия английски романист.

Част от „гнева“ на разгневените срещу всички „твърди“ стойности, се насочва и срещу кумирите на „модерната естетика“. Те вече не желаят фокуси, не желаят „преврати“ във формата, преди всичко те искат да бъдат честни, да предават това, което виждат. Оттук идва и едно влечение към почти документалния маниер на писане, който се доближава до дневника, до хрониката, до простата неукрасена, дори необобщена истина, и което, макар и твърде отдалече ги родее с неореалистите. Но то е само една тенденция, една лека нишка в романите им. Същото влечение ги кара понякога да изпадат в натурализъм, критическият им дух ги води до прекалено изтъкване на черното и мръсното в живота. Особено това важи за „Събота вечер и неделя сутрин“, където на читателя започва леко да се гади от грозотии, повръщания, аборти и така нататък и то не защото тези неща не бива да влизат в литературата, а защото се усеща преднамереност, желание да се удиви публиката с черната боя, да се демонстрира смелост в рисуването на целия оня интериор, който еснафът смята за забранена зона в изкуството. Но дори и у Силитоу натурализмът е само елемент, не е напълно подчинил творбата му, която си остава като цяло реалистична. Затова, като се прави обща естетическа преценка на цялото направление, би могло да се каже, че то описва един кръг и се връща към хубавата традиция на английския роман, в момента Джойс и Хъксли са по-демодирани — макар че това може да изненада някои нашенски, чули-недочули „модернисти“ — отколкото, да кажем, Бронте, Харди или Бътлър.

Разбира се, тази тенденция не бива да се схваща елементарно — че те са се върнали изцяло към академичното разбиране за романа. Като деца на епохата си, те неизбежно носят нейната чувствителност и ритъм — и това само още повече увеличава тяхната стойност. Какво е всъщност истински модерното, съвременното, което ги различава, да речем от Филдинг или Дикенс? Най-напред, ако почнем по външните показатели, един стегнат, малък обем. Това са романи от по двеста-триста страници, кондензирани, без излишни, проточени описания. Сюжетът е опростен, върви само по една главна линия, която минава като гръбнак през цялото произведение. Няма онова традиционно разгъване на епичното платно с три или четири сюжетни нишки, които се плетат и разгръщат едновременно. Да вземем например „Все пак и това е любов“ — целият роман е около Виктор и Ингрид, всички други герои са почти епизодични. Историята на тяхната връзка се развива от началото до края без никакви отклонения. Това важи и за другите романи. Всичко е подчинено на една цел, с онова предпочитание към семплата, динамична линия, към траекторията, взета като символ, което е толкова характерно за съвременния човек. Такова е и темпото на повествованието — бързо, нервно, стегнато, ударно — без старите викториански разливи, които днес биха били съвсем чужди на читателя. Такова е и гледането — опростено, с усет към главното, характерното, с голяма предпазливост към детайла и предпочитание да бъде по-скоро сухо, отколкото натруфено. Но може би най-ценното постижение на тези автори е езикът. Те пишат на съвсем съвременен английски, жив, говорен език, така както си приказват хората, и от редовете им се носи миризма на живот, на истина. Те наричат нещата със собствените им имена и напълно изоставят оня лакиран, мъртво-красив стилизиран език, който се преподава в колежа и салонните кръгове като образец на литературен вкус. С него те ликвидират, оттук нататък вече трудно би могло да се пише на „стандарт английски“, без веднага

да се създаде впечатление за безнадеждна остарялост. Речта-действителност получава правото си да влезе в белетристиката — писателят черпи новите си езикови средства от това, което самият народ създава в употребата — новите значения, калки, комбинации, съвременните жаргони и диалекти, новия говорен, динамичен синтаксис. Всеки, който знае каква крепост на традиционната мъртва естетика представлява „добрият английски език“, оня, на който говорят в Оксфорд и на който се списва вестник „Таймс“, ще разбере какво значи това.

В заключение би трябвало да се подчертае, че с всичко, за което се говори досега, „разгневените“ романисти ще получат заслужено място в историята на новия английски роман. Пресилено би било, разбира се, да се надува тяхното значение и да се изкарват те първостепенни писатели — дори ако се вземе за сравнение съвременният световен роман, те доста много има да се качват, за да стигнат нивото на Шолохов или Стайнбек например — да не говорим за по-старите майстори. Безспорно, „разгневените“ са едно по-скромно явление, тяхното място е много по-локално. Те и като художници са още твърде млади, неопитни, правят първи стъпки, с много недостатъци, с липса на размах, а и в самата им природа, в самото естество на бунта им има някакво безсилие, за което вече споменах — и то ще им пречи да растат занапред. Но тяхната заслуга е, че в един такъв момент, когато в много западни страни дезинтеграцията и деформацията продължават да бъдат на мода, когато се говори за романи, където да останат само вещите, за „анти-роман“ и така нататък, когато Джойс, Пруст и Кафка все още са „Светата Троица“ и канонизират влиянието си, тези млади автори стоят върху здравата почва на критическия реализъм. Те без уговорки разголюват недъзите на своя свят, в техния протест има много честност и много понятна мъка, а в същото време, без да бъдат консервативни и вкостенени, вдигат отново знамето на най-доброто от традицията на миналото. И дори да не създадат нищо повече, все пак не е за пренебрегване, че от няколко години те дават една положителна насока, и ако не можем да говорим сега за разцвет на английския роман, нямаме право да говорим и за криза. Ние само бихме искали да се надяваме, че това, което те започват, ще продължи и ще се разгърне.