

дали Дикенс трябва да бъде считан за един от предшествениците на „потока на съзнанието“ или не.

По аналогичен начин за родоначалници на „потока на съзнанието“ са били обявявани С. Ричардсън, Л. Сърн, Джейн Остин, сестрите Бронте, Джордж Елиът, Джордж Мередит, С. Батлър и мн. др. Понякога ентусиазмът на спорещите ги отвежда твърде далеч не само в миналото, но и извън рамките на английската литература и те стигат до твърде странни и дори фантастични изводи. Пример за подобна крайност е твърдението, че корените на потока на съзнанието се крият още в „Илиадата“ и „Одисеята“.² И все пак споровете за генезиса на явлениято продължават, макар че някои от източниците му вече се смятат за известни и повечето специалисти са постигнали единодушие по този въпрос.

Още по-сложно е положението със споровете за същността на потока на съзнанието. Би могло да се твърди с известно основание, че по този въпрос има толкова мнения, колкото и изследвачи. И наистина достатъчно е да проследим хронологически опитите за изясняване същността на този литературен феномен, за да се уверим, че субективното виждане нерядко е решаващ фактор за позициите на повечето специалисти по въпроса. Разбира се, като изключим крайния субективизъм или ексцентричното интерпретиране на фактите, напълно е възможно да сведем мненията на болшинството изследвачи до няколко общи групи. Ще се спрем само на три от тях. Най-често „потокът на съзнанието“ се свързва с т. нар. „вътрешен монолог“ или се определя въз основа на взаимоотношенията му с него. Тук се очертават три основни мнения. Една част от специалистите отъждествяват „потока на съзнанието“ и „вътрешния монолог“.³ Други считат „потока на съзнанието“ за вариант на „вътрешния монолог“.⁴ Най-често обаче се прави ясно разграничение между двете като явления на различна плоскост и с различна художествена същност.⁵ Все още няма достатъчно доказателствен материал за приемането само на едно от тези три твърдения и категоричното отхвърляне на другите две, и то по много причини, като не на последно място трябва да се постави националното своеобразие. Защото внимателното запознаване с литературата по въпроса показва, че много често съответните специалисти правят своите изводи въз основа на наблюдения върху дадена национална литература, където техните разсъждения са безспорно верни и съмненията започват едва когато подобни разсъждения се приложат към друга национална литература. Ето защо смятам, че мнението на Бумбалов за „потока на съзнанието като частен случай на вътрешния монолог“ е може би напълно оправдано, що се отнася до българската литература и по-специално за творчеството на авторите, които той разглежда (Талев и Димов).⁶ Напълно е възможно да са правилни и изводите на другите специалисти по други национални литератури. Но подобни мнения са съвсем неприемливи по отношение на английската литература. Именно по тази причина се налага да се подчертае, че в настоящата работа при всички случаи, когато се използват термините „поток на съзнанието“, „вътрешен монолог“, „вътрешна реч“ и др. под. — те се отнасят *само* за английската литература и следва да бъдат тълкувани само в контекста на английската литература, въпреки че това са безспорно интернационални явления. Защото освен всичко друго допълнително сериозно основание за подобно разграничение ми дава и фактът, че в тази област все още съществува терминологическа неуточненост и дори обърканост в световен мащаб. Разбира се, тук не става дума просто за използването

² R. Scholes and R. Kelllogg. The Nature of Narrative. OUP. London, 1971, p. 160—167.

³ Такава е позицията на Баулинг, Айсакс, Уелек, Уорън, Дюжарден и мн. др.

⁴ Л. Бумбалов. Въпроси за психологическото майсторство. С., 1976, с. 91—94.

⁵ Вж. трудовете на Урнов, Хъмфри, Фридмън и Мотылева, цитирани по-горе.

⁶ Бумбалов. Цит. съч., с. 90.

на различни термини за обозначаването на едно и също литературно явление, а за това, че всеки нов термин придава допълнителен смисъл на основното значение и отразява специфичната природа на съответния критически подход, тъй като всеки термин изразява определено понятие. Така например в англо-американското литературознание терминът „stream of consciousness“ се използва за обозначаването на специфичен художествен метод, който освен вътрешния монолог включва и редица други художествени похвати: вътрешен анализ, сетивни впечатления, монтаж и т. н. Във френското и немското литературознание невинно се прави подобно ясно разграничение — може би поради някои специфични национални особености на тези литератури. Френският термин „вътрешен монолог“ (monologue interieur) се използва за обозначаването както на „вътрешен монолог“, така и на „поток на съзнанието“. Немският термин „Erlebte Rede“, както и някои от другите подобни термини (над двадесет на брой), посочени от Нойберт,⁷ обикновено се използва също като френския, но той има и една по-специфична конотация, защото като термин предполага по-прецизно разграничение между пряка и непряка реч и означава нещо като хибрид от тях.⁸ Освен това на немски съществува и специален термин „поток на съзнанието“ (Strom des Bewusstseins), но според М. Фридман той се използва изключително в метафизиката и много рядко като литературен термин.⁹ В руската и съветската литературна наука такава терминологическа обърканост няма, но в някои от справочните материали се среща недиференцирано използване на термините: „поток сознания“, „внутренняя речь“, „несобственно-прямая речь“, „косвенно-прямая речь“, „чужая речь“ и т. н.

Ето защо най-често „потокът на съзнанието“ се отъждествява с „вътрешния монолог“, както правят Уелек и Уорън; „Един специфичен художествен похват в обективния роман е онова, което на немски се нарича „Erlebte Rede“, на френски „style indirect libre“ или „monologue interieur“ (вътрешен монолог), а на английски „stream of consciousness“ (поток на съзнанието).“¹⁰

Именно стремешеж за отъждествяването на двата термина е в основата на схващанията за „потока на съзнанието“ като художествен похват: „Потокът на съзнанието е похват, с който се цели да се регистрира произволният и привидно нелогичен поток от впечатления, преминаващ през съзнанието на характера.“¹¹ Сравнително по-рядко „потокът на съзнанието“ се схваща като разновидност на вътрешния монолог: „Разновидност на вътрешния монолог е т. нар. поток на съзнанието, който разбулва мислите на героя в процеса на тяхното възникване и протичане, често дори несвързани, разпокъсани, объркани... Понякога вътрешният монолог прераства във вътрешен диалог, при който героят мъчително спори със себе си“¹², или като негова съставка: „В нашите схващания вътрешният монолог и потокът на съзнанието се отнасят така, както общото към частното (с. 91)... Следователно техните функции не се отличават по същество (с. 92)... Вътрешният монолог и потокът на съзнанието като негова специфична проява се срещат в творчеството на нашите писатели (с. 93)... Аз още от началото подчертах, че разбирам потока на съзнанието като частен случай на вътрешния монолог, а не като същностна проява на човешкото съзнание (с. 117).“¹³ Тук отново „потокът на съзнанието“ се разглежда просто като художествен похват, макар и по-ограничен по обхват в сравнение с вътрешния монолог.

⁷ A. Neubert. Die Stilformen der „Erlebten Rede“ im neueren englischen Roman Halle (Saale), 1957, p. 8—9.

⁸ Neubert. Op. cit., p. 6—7.

⁹ Friedman. Op. cit., p. 3.

¹⁰ R. Wellek and A. Warren. Theory of Literature. New York, 1949, p. 323.

¹¹ R. Fowler. A Dictionary of Literary Terms. London, 1973, p. 181.

¹² (Авт. колектив). Речник на литературните термини. С., с. 242.

¹³ Бумболов. Цит. съч., с. 91—117.

Повечето изследвачи обаче са склонни да приемат, че той е нещо повече от художествен похват. Според Р. Хъмфри: „В действителност не съществува похват, наречен „поток на съзнанието“. По-скоро съществуват няколко различни похвата, които се използват за представяне на потока на съзнанието (с. 4). . . Втрешният монолог е термин, който най-често се смесва с потока на съзнанието. Той се използва по-точно от последния, но дори и той се нуждае от по-прецизно дефиниране. . .”¹⁴ Тази несигурност в използването на двата термина, както и споровете за това, дали „потокът на съзнанието“ е просто един художествен похват или нещо повече от похват, са характерни за повечето от изследванията върху проблема. В хронологическо отношение първата работа, посветена специално на него, е статията на Баулинг „Какво представлява техниката на потока на съзнанието?“ Днес схващанията на Баулинг са загубили теоретичната си стойност, защото са доста еkleктични и противоречиви, но така или иначе именно тази статия е послужила като изходна точка в големия спор за „потока на съзнанието“, който продължава и до днес. Ценното в нея е, че там се поставя за първи път въпросът за същността на „потока на съзнанието“ — дали е похват или метод; прави се опит за диференциран подход към отделните елементи на „потока на съзнанието“ и са въведени някои от основните термини и понятия, свързани с това явление — вътрешен анализ, сетивни впечатления и т. н. Обаче Баулинг така и не дава ясен отговор на реторичния въпрос, послужил като заглавие на статията му. Ето защо още много други специалисти след него се мъчат да намерят отговора на въпроса за същността на този литературен феномен. Сред тях по-сериозно внимание заслужават работите на Айсакс, Хъмфри и Фридмън.

Въпреки че по своето предназначение и същност работата на Дж. Айсакс „Потокът на съзнанието“ е научно-популярна (първоначално е била изнесена като беседа по БиБиСи), тя и до днес минава за една от авторитетните обзорни студии върху „потока на съзнанието“. Макар и в по-достъпна форма (а може би именно поради това) и без претенции за пълна научна строгост и прецизност, в нея са изложени схващания и изводи, които и до днес не са загубили напълно стойността си. Спирайки се на мястото на романа в съвременната литература, авторът разкрива големите промени, настъпили в него в резултат на историческото му развитие от времето на Сервантес, Ричардсън, Стендал, Флобер, Толстой и Достоевски до днес. Като прави аналогии между проблемите пред романистите, от една страна, и художниците на XX в., от друга страна, Айсакс посочва някои от особеностите на съвременния роман. Той се спира по-специално върху приноса на автори като Стендал, Флобер, Х. Джеймс, Дж. Конрад, Андре Жид и др. за развитието на психологическия реализъм и посочва примери за тяхната „модерност“ и „модерно звучене“. Една съставка между Флобер (епизода на селскостопанската изложба в „Мадам Бовари“) и Джойс (епизода с погребението, когато спускат ковчега в „Улисис“) служи като преход от анализа на проблемите и особеностите на психологическия реализъм към същността и спецификата на „потока на съзнанието“. Айсакс сочи Ричардсън, Филдинг, Стърн, Скот и Джейн Остин като предшественици на потока на съзнанието и дори привежда примери от романите им, които като че ли на пръв поглед потвърждават мисълта му. Но един по-внимателен анализ разкрива слабостите на неговото недialeктическо мислене и идеалистическия му подход към художествените явления в историческа перспектива. Повърхностните аналогии между авторите, изброени по-горе, и представителите на „потока на съзнанието“ сочат само едната страна на двустранния процес „традиция — новаторство“, без да се отчитат значителните различия

¹⁴ Humphrey. Op. cit., p. 4–24.

между художествените системи, идейно-естетическите позиции на авторите и техните концепции за човека в литературата. Много по-убедително звучат мислите за влиянието на С. Батлър, Толстой, Достоевски и на Едуард Дюжарден за формирането на „потока на съзнанието“¹⁵. Най-ценното в работата на Айсакс е мотивираният извод, че „потокът на съзнанието“ не е художествен похват, а художествен метод, но за съжаление той проявява известна непоследователност, като използва недиференцирано термините „метод“, „техника“ и „похват“. Същата слабост характеризира и книгата на Р. Хъмфри „Потокът на съзнанието в съвременния роман“, която е по-скоро ръководство за това, „как да се пише роман на потока на съзнанието“, но съдържа много ценен фактически материал и интересни разсъждения и изводи за спецификата на „потока на съзнанието“.

Най-категоричен в мнението си за необходимостта от по-строго разграничаване между „потока на съзнанието“ и „вътрешния монолог“ е Мелвин Фридмън в книгата си: „Потокът на съзнанието: изследване на един литературен метод“: „Критиците използват „вътрешен монолог“ и „поток на съзнанието“, без да правят разграничение между тях. Според Р. Хъмфри, когато критиците отъждествяват двата термина, те смесват един жанр („поток на съзнанието“) с една техника („вътрешен монолог“). . . Наистина не може да се говори за потока на съзнанието като за похват или техника и да се разсъждава така, значи да се внася объркване в критическата терминология. Потокът на съзнанието служи за обозначението на един вид роман по същия начин, по който „ода“ и „сонет“ служат за обозначаването на даден вид поезия — и одата, и сонетът използват определена поетична техника, благодарение на която се отличават, въпреки че са от една и съща родова категория. Подобно разграничение трябва да се направи между повествователния роман и романа на „потока на съзнанието“, където са възможни много технически вариации.“¹⁶ Подобни разграничения между двата термина се правят в по-голямата част от справочната и критическата литература по въпроса: . . . Някои критици използват „потока на съзнанието“ като синоним на „вътрешен монолог“. Но по-правилно е първият термин да се използва за обозначаването на всички различни похвати, използвани от авторите за описване или изобразяване на цялостното състояние или на отделни процеси на съзнанието на характера. . . Потокът на съзнанието се използва за обозначаването на един повествователен метод в съвременната проза. . . Потокът на съзнанието е начинът на повествовването. . . Вътрешният монолог е термин за обозначаването на един художествен похват.“¹⁷

Още по-ясно и научно обосновано е разграничението между потока на съзнанието като художествен метод и вътрешния монолог като художествен похват в съветските изследвания, където благодарение на правилния марксистко-ленински мироглед и задълбочена мисъл на специалисти като Можнягун, Урнов и мн. др.¹⁸ са преодолените слабостите и методологическата безпомощност на буржоазните специалисти и е изградена стройна и вярна единна концепция за сложната и противоречива същност на буржоазното изкуство като цяло и на „потока на съзнанието“ в частност: „Методът на потока на съзнанието е разпространен поради това, че той в известен смисъл обхваща в себе си целия модернизъм. . . При това разширено тълкуване на вътрешния мир особено значение придобива въпросът как се разкрива този мир. . .“¹⁹.

Но за да може правилно да бъде разбрана същността на „потока на съзнанието“, не трябва да се забравя, че той е преди всичко историческа категория

¹⁵ Isaacs. Op. cit., p. 78—85.

¹⁶ Friedman. Op. cit., p. 3—4.

¹⁷ M. H. Abrams. A Glossary of Literary Terms. London, 1971, p. 165.

¹⁸ С. Можнягун. О модернизме. М., 1970.

¹⁹ Можнягун. Цит. съч., с. 171.

или по-скоро едно исторически детерминирано литературно явление. Впрочем това се потвърждава косвено от повечето специалисти. Така например Айсакс твърди, че: „Потоктът на съзнанието отговори на една необходимост на времето. Той показва „възрастта“ и „тялото“ на времето — неговата „форма“ и „обем“ и когато попитаме какъв вид съзнание се разкрива, ние можем да отговорим само, че това е колективното съзнание на нашия век, което все повече се задълбочава с обогатяването и усложняването на съвременното съзнание“²⁰, но той прави и друга съществена уговорка: „Намеквайки за същността и произхода на потока на съзнанието, аз се опитах да подсказва някои от родилните мъки на нашия век. Зрелостта ще дойде, след като процесът на израстване завърши. А това ще покаже бъдещето. . .“²¹ Макар и формулирано по друг начин, същото мнение изразява и Р. Хъмфри, който при това доуточнява: „Опитът да се пресъздаде човешкото съзнание в прозата е съвременен опит за анализиране на човешката природа.“²² Още по-категоричен е Фридмън: „С появата на потока на съзнанието настъпва една важна промяна в сравнение с традиционния роман. Може би за първи път в литературата откриваме опити за представяне на целия обхват на съзнанието. Почти през целия XIX в. е пренебрегвана оная част от човешката психика, която стои най-далече от сферата на езика. Вероятно въвеждането на подсъзнателното и несъзнателното стават законно установен обект на изображение едва след появата на психоаналитичното изследване на З. Фройд върху „Градавия“ през 1907 г.“²³

Схващането за потока на съзнанието като продукт на литературата на нашия век се споделя и от повечето съветски специалисти, занимаващи се с този проблем. Изглежда, че всички са привидно единодушни по въпроса, но трудностите настъпват, когато се стигне до генезиса на явлениято, до споровете за традицията и новаторството. Понякога се сочи, че може да се говори за поток на съзнанието и в творчеството на автори от XIX в. (например Толстой, Тургенев, Достоевски и др.), а и от по-ранни периоди. Това може наистина да е така, но поне досега никой не е предложил доказателствен материал за наличието на „поток на съзнанието“ у тях като *цялостна концепция*, а се посочват само отделни сходства. Струва ми се, че тук има едно малко объркване или недоразумение, защото дори и сега, след като несъстоятелността на потока на съзнанието като концепция и художествен метод бе напълно доказана от специалистите-марксисти и след като потокът на съзнанието е отхвърлен дори и от буржоазните писатели и критици, все още тук-таме като че ли съществува известно фетишизиране, известно идолопоклонническо отношение към това литературно явление. Този фалшив ореол, както и полумистичната слава, с която като че ли е обкръжен, често са причина да се търси „поток на съзнанието“ дори и там, където самата му същност и логиката на нещата изключват присъствието му. Тук е уместно да си спомним думите на Урнов: „Наши изследователи, без да се шегуват, но не и без известна ирония, разбира се, изтъкнаха, че Толстой вече напълно е можел да напише „Улисис“. Като си послужим с по-сериозно изразяване на същата мисъл, можем да се съгласим, че на Толстой са били достатъчно ясни и достъпни бъдещите пътища на развитие на психологичното писане във всичките му направления, вкл. и на „потока на съзнанието“. А защо — може да възникне въпрос — в такъв случай писателите-класици от XIX в. — Толстой, Достоевски, Чехов или (на Запад) Флобер, Джеймс и Джозеф Конрад — не са прибягвали към тая „примамлива“ перспектива, щом тя толкова очевидно се е откривала пред тях? Защо Толстой, кой-

²⁰ Isaacs. Op. cit., p. 100.

²¹ Ibidem. p. 101.

²² Humphrey. Op. cit., p. 6.

²³ Friedman. Op. cit., p. 7.

то на младини се е увеличал в психологизма на Лорънс Сърн, по-късно сам направил такава голяма крачка в разкриването на „диалектиката на душата“, а в чернови-скици от 60-те години толкова се е приближил до границите на „потока на съзнанието“, защо той не е направил само още едно движение и не е създал още един — следващия поред — етап в развитието на литературната техника? Какво му е струвало това? Накрай защо Хенри Джеймс, който е вложил едва ли не всичките си сили, за да възпре окончателно традиционното протичане на сюжета, да разчлени външния и вътрешния темп на повествованието, защо той — непосредственият предшественик на новата „школа“ — не е станал сам неин родоначалник? Какво ги е спряло, отвяляло или попречило?²⁴

След като самият Урнов не дава отговор на тези толкова интересни, важни и същевременно трудни въпроси, би било прекалено самонадеяно и прибързано да се претендира, че отговорите им са ясни, а и не това е нашата цел тук. По-важното е, че този пасаж, както и изследването на самата материя показва, че у посочените автори няма „поток на съзнанието“, че той е възникнал на даден исторически етап (20-те и 30-те години на нашия век) и че за първи път в чист вид и като цялостна концепция го откриваме в романите на Джеймс Джойс, Вирджиния Уулф и Дороти Ричардсън (в английската литература); в някои от романите на Фокнър (в американската литература); Пруст, Дюжарден, Ларбо и др. (във френската литература) и т. н. А за английската литература е важно и това, че никой от големите английски писатели (с изключение на някои епигони) след смъртта на Уулф и Джойс не пише „романи на потока на съзнанието“, никой — дори и О. Хъксли, написал няколко такива романа преди Втората световна война. Следователно има сериозни основания да смятаме, че „потокът на съзнанието“ е историческа категория или поне едно исторически детерминирано литературно явление. А това означава, че той може да бъде разбран само в рамките на определен исторически контекст.

Известно е, че терминът „поток на съзнанието“ е използван за първи път от американския психолог Уилям Джеймс (брат на писателя Хенри Джеймс) в две от статиите му, публикувани в сп. „Майнд“ през 1884 г. и включени — двадесет години по-късно — в неговата книга „Принципи на психологията“.²⁵ Джеймс го използва като метафорично средство, за да обясни своята концепция за мисълта като поток: „Следователно съзнанието не се проявява като нарязано на парчета. Такива думи като „верига“ или „наниз“ не го описват точно такава, каквото то се проявява за първи път. То не представлява нещо съставено или сглобено от различни части — то тече. „Река“ или „поток“ са метафорите, чрез които то може да бъде описано най-вярно. И като говорим за него отсега нататък, нека да го наречем „поток на мисълта“, „поток на съзнанието“ или „поток на субективния живот“.²⁶

Както правилно отбелязва Можнягун: „... езикът на Джеймс е метафоричен. Той сравнява съзнанието ту с река, ту с птица, която ту седи на едно място, ту лети. Но неизбежно стига до извода: точно както мисълта не може да схване устойчивостта на факта, така и човек не може да схване самата мисъл.“²⁷ Освен това лекотата, с която подменя самия термин („река“... „течение“... „поток на съзнанието“... „на мисълта“... „са субективният живот“), прави неговата научна стойност твърде съмнителна и това се отнася не само за психологията, но и за литературата. В същност може би именно това е и основната причина за споровете около същността на този метафоричен израз, използван като литературен термин за първи път от английската писателка Мей Синклер в рецензията

²⁴ Урнов. Цит. съч., с. 271—272.

²⁵ W. James. Principles of Psychology. New York, 1904.

²⁶ James, Op. cit., p. 236.

²⁷ Можнягун. Цит. съч., с. 166.

й за романа на Дороти Ричардсън „Островърхи покриви“. С това може да се обясни и отъждествяването на „потока на съзнанието“ с „вътрешния монолог“, тъй като освен повърхностната прилика между тях и двете явления са част от силно изразената тенденция към психологизиране на прозата, започнала в Англия през втората половина на XIX в. и достигнала своя връх в периода между двете световни войни. Доказателство е не само творчеството на „късните викторианци“: Джордж Елиът, Джордж Мередит, Самюел Батлър, Томас Харди и др., но и късните романи на Дикенс и Такери. Умението да се разкрива психологията на характерите, проявено така блестящо от великите руски писатели Толстой, Достоевски, Чехов, Тургенев и др., както и примерът на Флобер се превръща в едно от най-важните критически изисквания към романа, а теоретичните възгледи на Х. Джеймс за „изкуството на романа“, ползващи се с огромен авторитет на границата на двата века, са доведени до крайност от неговите „ученици“ от Блумсбъри. Литературните манифести на символистите, импресионистите и други представители на декаданса стимулират „интелектуалците-бунтари“ от Блумсбъри, които също правят опити да представят нещо като „литературен манифест на психологизма“. В този смисъл есето на В. Уулф „Модерната проза“ е пряк израз на стремежа да се защити тезата, че „потокът на съзнанието“ е „най-новият и истински реализъм“, да се отрече като „безнадеждно остарял“ реализмът на писатели като Арнълд Бенет, Х. Дж. Уелз, Джон Голсуърти и др., за да може „новият психологически реализъм“ да бъде утвърден едва ли не като „откровение“, като „философски камък“, като ключ към решаването на всички проблеми, свързани с „изкуството на романа“. Показателно е и често цитираното й признание: „Изследвай за момент едно обикновено съзнание в един обикновен ден. Съзнанието получава безброй впечатления — тривиални, фантастични, бегли или гравирани с остротата на стомана. Те идват от всички страни като непрекъснат дъжд от безброй атоми; и когато падат, когато се оформят в живота на един понеделник или вторник, центърът на ударението се променя в сравнение с по-рано; важният момент е не тук, а там, така че ако писателят е свободен, а не роб, ако може да пише онова, което сам си избере, а не онова, което трябва, ако той може да базира творбата си върху собствените си чувства, а не върху конвенционалното, няма да има нито сюжет, нито комедия, нито трагедия, нито любовна история, или катастрофа във възприетия стил, а може би и нито едно копче няма да бъде зашито така, както го искат модните шивачи от Бонд стрийт. Животът не е поредица от симетрично подредени лампи; животът е сияен ореол, един полупрозрачен воал, който ни обгражда от началото на съзнанието до края. Не ли тогава задачата на романиста да предаде този вариращ, този непознат и неограничен дух, каквото и отклонение или сложност да прояви той, с колкото се може по-малко примес от чуждото и външното? Ние не пледираме просто за кураж и искреност — ние подсказваме, че истинската същност на прозата е нещо по-различно от онова, което навикът би искал да ни наложи. . .“²⁸

Би било несправедливо да се отрича изцяло искреното намерение на Уулф и нейните съмишленици да търсят и утвърждават нови неща, да експериментират, да откриват и преоткриват в името на определено благородни цели. Би било опростителство да се твърди, че те не са постигнали положителни резултати, защото и Джойс, и Уулф, и Фокнър са големи художници с определен принос в развитието на романа (неслучайно се говори за явлението „джойсизъм“ в литературата), художници, чието творчество наистина бележи нов етап в развитието му. При тях, както и при някои други (Мей Синклер, Дороти Ричардсън и О. Хъксли в Англия; М. Пруст, Е. Дюжарден, В. Ларбо и т. н. във Франция; Джон Дос

²⁸ V. Woolf. The Common Reader. London, 1929, p. 189.

Пасос, Конрад Ейкън, Уолдо Франк и др. в САЩ; Алфред Дьоблин и Алфред Шнитцлер в немската и австрийската литература и т. н. и т. н.) „потокът на съзнанието“ е наистина цялостна концепция, а не просто въпрос на използване на отделни негови похвати или елементи. Независимо от това, дали приемаме или отхвърляме създаденото от тях, при тях „потокът на съзнанието“ е въпрос на творческа позиция, на съпротива и бунт срещу закостенелите традиции в литературата и повик за обновяването на романа. Друг е въпросът, че по същество това си остава само едно чисто „интелектуално бунтарство“, което в социално отношение е просто „буря в чаша вода“ и така, както и бунтът на техните предшественици декадентите, тяхната реакция скоро се превръща в оръжие именно на онова, срещу което те се обявяват. Тяхната откъснатост от народните маси, липсата на историческо и диалектическо разбиране обрича „бунта“ им и той е мъртвороден, защото, слепи за обективните закони на човешкото общество, те абсолютизират ту един, ту друг аспект на човешката личност, откъсват я от обществото и превръщат средствата в цели, т. е. вместо да използват психологически анализ като ефикасно средство за художествено изследване на действителността, те го превръщат в самоцел. Това въпрочем не е случайно. То е пряк или косвен израз на кризата в буржоазното съзнание от края на XIX в. и началото на XX в., на интелектуалната безпътница, породена от противоречието между осъзнатата необходимост от радикални промени в един загиващ свят и невъзможността или нежеланието да бъде избран правилният път за осъществяването на тези промени. Тук историческите аналогии са неизбежни. Техните предшественици от 30-те и 40-те години на XIX в. също са изправени пред подобна дилема. Най-смелите от тях (например писателите-чартисти) поемат пътя на истинската борба, извоювала в последна сметка всички парламентарни и демократични придобивки, възможни в рамките на най-силната по онова време капиталистическа държава, но не успяват да стигнат до окончателна победа. Обаче по-голямата част от викторианските писатели предпочитат „бунт“ или „протест“ в много по-тесни рамки и предлагат редица колкото интересни, толкова и абсурдни решения: „феодален социализъм“ (Карлайл, Дизраели, Тенисън); „християнски социализъм“ (Кингсли); „утилитаризъм“ (Х. Мартино) в областта на идеологията, както и такива причудливи създания на ескейпизма като: „Нюгейтският роман“ (Ейнсуърт, Литън), „дендисткият роман“ (Дизраели и Литън), псевдоисторическите романи на Бълвър-Литън, „идилиите“ на Тенисън и мистично-психологическите „драматични монолози“ на Браунинг. Но неслучайно най-ценното в английската литература от този период е свързано с творчеството на писателите, застанали на хуманистични и демократични позиции, които отстояват правото си да казват истината като писателите-чартисти, Дикенс, Такери, сестрите Бронте, Е. Гаскъл и др., за които изкуството е свързано неразрывно с живота. Или да вземем края на XIX в. Отново кризисен идеологически етап, когато реакцията срещу буржоазния утилитаризъм в Англия е почти повсеместна, но за сметка на това — много различна по същност и стойност. Едни писатели (Морис, Батлър, Харди) реагират с изобличителен патос; други (Пейтър, Уайлд и т. н.) предпочитат интелектуалния бунт в името на „изкуство за изкуството“. Духовната връзка на модернистите, от чието име говори Уулф, и декадентите от края на XIX в. е толкова явна, че те с основание биват счигнати за техни приемници. И отново — аналогична ситуация: английският модернизъм (и „потокът на съзнанието“ като негово специфично проявление) възниква и разцъфтява в периода между двете световни войни, т. е. по същото време, когато се заражда и развива социалистическият реализъм в Англия (представен от Шон О'Кейси, Джек Линдси, Ралф Фокс, Джон Корнфорд и др.). Отново дилемата: „с кого и за какво?“ и отново показателен избор на творческите позиции. И може би нищо не би могло да илюстрира контраста между модернистите и привърже-

ниците на социалистическия реализъм, както едно произволно и повърхностно на пръв поглед сравнение между съдбата на две творчески личности: корифеят на „потока на съзнанието“ Джеймс Джойс умира полусляп, разочарован и самодостатъчен въпреки световната си слава, докато младият и неизвестен литератор Ралф Фокс загива в разцвета на младостта си и творческите си сили в името на идеите, които защитава в творчеството си, заобиколен от свои другари и съмишленици по време на гражданската война в Испания. И може би именно тази откъснатост на модернизма като цяло (и на „потока на съзнанието“ в частност) от народа и от живота става причина не само никой да не пише „романи на потока на съзнанието“ след смъртта на Джойс, Уулф и Фокнър, но и за почти всеобщата реакция срещу „потока на съзнанието“ от страна на следвоенните английски писатели. Ето защо „потокът на съзнанието“ е историческа категория не само в смисъл, че е възникнал на определен исторически етап и е обусловен от определени исторически условия, но и поради това, че той е престанал да съществува като цяло, като художествен метод, на даден исторически етап. Естествено много от следвоенните английски романи съдържат „елементи“ на „потока на съзнанието“. Но това са две съвършено различни неща. Романът на „потока на съзнанието“ предполага една определена (друг е въпросът, дали тя е приемлива или не) идейно-естетическа концепция или художествена система и неговата същност, своеобразие и стойност могат да бъдат разбрани и оценени правилно само в контекста на тази исторически обусловена концепция или система. А прехвърлянето на определени или отделни нейни елементи в друга художествена система е нещо качествено различно, тъй като в истинското изкуство целта не е механичното или еkleктичното струпване на елементи от различни системи с оглед постигането на определени ефекти, а органичното свързване на съвкупността от художествените средства и похвати с оглед реализирането на цялостни художествени цели.

И така „потокът на съзнанието“ е историческа категория, защото е свързан с появата, разцвета и упадък на определено явление в рамките на определен исторически период. А какви основания има да се приеме, че той е художествен метод, а не похват или техника? Ако приемем едно по-непретенциозно определение на термина „метод“ като „Система от исторически обусловени принципи, от които група писатели, близки по идейно-естетически позиции, се ръководят при подбора, обобщаването и оценяването на жизнените факти при създаването на литературни произведения“, дори и с уговорките, че „Особеното в художествения метод е образно-емоционалното разкриване на живота, което се извършва от писателя в конкретен исторически момент върху основата на определени идейно-обществени позиции, от гледището на определен естетически идеал“ и „Творческият метод се обуславя от действителността (извор на факти за художествени обобщения), от мирогледа и таланта на писателя“, става ясно, че между основните елементи, обуславящи даден художествен метод, са: наличието на определени идейно-естетически позиции; система от исторически обусловени художествени принципи; образно-емоционално разкриване на живота в конкретен исторически момент от определени позиции и от гледището на определен идеал; обусловеност от действителността, мирогледа и таланта на автора и т. н. И ако приемем, че наличието на тези елементи е достатъчно условие за определяне на художествен метод, то ще бъде достатъчно да се докаже, че те се съдържат в „потока на съзнанието“.

Едва ли е необходимо да се доказва наличието на определени идейно-естетически позиции в „потока на съзнанието“. Трудността тук е да се очертае по-ясно сложната и противоречива картина на тези позиции, защото въпреки че източниците на самата концепция за „потока на съзнанието“ са сами по себе си ясни (т. е. теориите на Р. Авенариус, У. Джеймс, З. Фройд, К. Юнг, А. Бергсон

й др.), тяхното специфично пречупване в творчеството на отделните автори, както и окончателното им оформяне като част от светоусещането на писателите трудно се поддават на унифициране или свеждане до обща платформа, приета от всички тях. Тук е уместно да си припомним думите на Мотильова: „По наше мнение „джойсизъм“ не е толкова система от похвати, колкото позиция на писателя, определен негов възглед за човека и обществото, за собственото му призвание като автор. Системата похвати, издигната в самоцел, не е първичното, а вторичното; не е причина, а следствие. Понятно е, че западните прозаисти-реалисти при цялото им уважение към Джойс като стиллист гледат на собствените си творчески задачи по съвсем друг начин.“²⁹ Казаното от нея се отнася не само за творчеството на Джойс („Улисис“, „Портрет на художника като младеж“ и „Помен за Финенгам“) и В. Уулф, (и по-специално романите ѝ „Нощ и ден“, „Стаята на Джейкъб“, „Мисиз Далоуей“, „Към фара“, „Вълните“, „Годините“ и „Между действията“), но и за онези произведения на автори като Фокнър, Д. Ричардсън, Мей Синклер, О. Хъксли и др., които обикновено отнасяме към „романа на потока на съзнанието“. И все пак независимо от индивидуалните различия между авторите техните позиции, както показват изследванията на специалисти, са твърде сходни. Но най-важното за нас е, че тези сходни идейно-естетически позиции са свързани с използването на някои основни художествени принципи и похвати, които нерядко биват считани за единственото различие между традиционния повествователен роман и „романа на потока на съзнанието“. Противно на това общоприето мнение Р. Хъмфри твърди, че „романът на потока на съзнанието“ се отличава от традиционния повествователен роман преди всичко по своята тематика и проблематика, т. е. докато традиционният роман се характеризира преди всичко с „интереса към подбуди и действия“ (т. е. човекът, наблюдаван отвън), за романа на „потока на съзнанието“ е характерен „интересът към психическото съществуване и функциониране“ (или към човека, наблюдаван отвътре). Според Хъмфри тези концептуални различия се изразяват в три отношения: 1) психологически, т. е. различията между бихейвиористичните концепции за човека и психоаналитичните концепции за него; 2) философски, т. е. различията между материализъм в широкия смисъл на думата и екзистенциализъм във философския му смисъл; 3) художествени, т. е. различията в средствата за изобразяването на онова, което човек прави, и онова, което човек представлява.³⁰ А самите художествени принципи, средства и похвати се определят главно от целите и задачите, които си поставят създателите на „романа на потока на съзнанието“, както и от функциите, които според тях трябва да изпълнява този вид проза.

Главната задача при романа на „потока на съзнанието“ според неговите създатели е ни повече, ни по-малко цялостното изобразяване на човека. Но какво в същност означава това? Отговор на този въпрос ни дава самата концепция за човека в романа на „потока на съзнанието“, която се свежда до това, че същността на човешката личност се проявява не толкова външно (т. е. мотиви, действия, поведение, външност, реч и т. н.), колкото вътрешно (т. е. психологически състояния, действия, реакции и т. н.). Според тях традиционният роман се занимава преди всичко с външните прояви на човешката личност, докато вътрешната ѝ същност е засегната съвсем бегло (т. е. правени са опити за предаване само на мисли, чувства, мотиви, подбуди и отделни вътрешни състояния), поради което човешката природа била изобразена само частично и неточно в традиционния роман, тъй като най-важната, т. е. вътрешната същност на човека не била нито опозната, нито изследвана, нито задоволително изобразена. Ето защо, за да бъ-

²⁹ Мотильова. Цит. съч., с. 35—36.

³⁰ Humphrey. Op. cit., p. 7—9.

де предадена истинската същност на човешката природа в романа, писателят трябвало да насочи своя интерес главно към психическото съдържание на характерите, а това е станало възможно едва след епохалните открития на експерименталната психология в края на XIX и началото на XX в. Именно това се опитват да правят представителите на „потока на съзнанието“, но след една съществена уговорка. Ако се приеме, че психическото съдържание на човека трябва да стане основен обект на изображение, трябва да се уточни смисълът на термина „психическо съдържание“. А той според тях обхваща: съзнанието, подсъзнанието и всичко онова, което обикновено се включва в понятието „несъзнателно“. Следователно „психическото съдържание“ би могло да се разглежда в няколко отделни, независими една от друга плоскости. Но тъй като на тези плоскости, нива или равнища човешката психика се проявява по различен начин и в различна степен, би следвало също така да се прави разграничение и между други категории: низши и висши степени на психическо състояние и функциониране; ярко и смътно предаване на психическото съдържание и т. н. Но основното в психическото съдържание било неговото функциониране на две основни нива; 1) речево, т. е. когато мислите са вече оформени за изразяване, и 2) предречево, т. е. степента, на която психическата дейност все още не е оформена словесно. Или според Едел, Хъмфри и Фридмън главната цел на романа на потока на съзнанието — „цялостното изобразяване на човека“ — се свежда в същност до задачата да се изобрази преди всичко психическото съдържание на човека на неговото предречево (или предсловесно) ниво. Или, както пише Хъмфри: „Потокът на съзнанието е вид проза, в която главното ударение пада върху изследването на предречевите (предсловесните) нива на съзнанието с цел преди всичко да се разкрие психическото съществуване на характерите. Ето защо, за да се представи потокът на съзнанието, е необходима не само една, а множество техники, средства и похвати.“³¹

Но съвкупността от художествени средства и похвати, използвани от романа на потока на съзнанието, е подчинена на няколко основни художествени принципа за организиране на художествения материал. Три от тях заслужават най-голямо внимание: 1) принципът на свободна асоциация на идеи, който е в основата на концепцията за човешкото съзнание като „поток“ и своего рода заместител на традиционните художествени принципи за хронологическо или логическо организиране на материала, за „единството на време и място“ и т. н.; 2) трансформиране чрез метафора, т. е. заместването на т. нар. „традиционни“ или „универсални“ символи с използването на лични или субективни символи, метафори и т. н.; 3) принципът на синтез, т. е. необичайното и нерядко еклектично синтезиране на натрупания опит в други видове изкуства и пригаждането му за специфичните цели на този вид проза. Разбира се, това не са нито единствените художествени принципи, характеризиращи романа на потока на съзнанието, нито пък, от друга страна, са принципи, които, взети поотделно, са характерни само за „потока на съзнанието“. Доказателство за това е и наличието на принципа за „нарушаване на комуникативността“ в почти всички романи от този вид, както и на някои други принципи, характерни за творчеството на отделни негови представители, като например принципа за „епифанията“ или „просветлението“ в романите на Джойс. От друга страна, всеки от тези принципи е характерен и за произведения, които нямат нищо общо с „потока на съзнанието“. Например принципа за свободната асоциация на идеи откриваме в „Тристъм Шанди“ на Л. Стьри и в „Семейство Кякстън“ на Бълуър-Литън. Трансформацията чрез метафора е характерен принцип за почти цялата поезия на английския романтизъм и като характерен конкретен пример може да послужи смисълът на символа

³¹ Humphrey. Op. cit., p. 4.

„змеи“ в поезията на Шели. А без принципа на синтез е почти невъзможно да си представим съвременния роман. Но същественото тук е, че тези (а и някои други) принципи се появяват в такава съвкупност за първи път именно в „романа на потока на съзнанието“ и че те са основата, върху която е изградена цялата система от художествени средства и похвати, които, макар и да присъстват отделно и в много други романи преди това, като *система* са характерни само за прозата на потока на съзнанието. Многобройните художествени техники, средства и похвати, които в своята съвкупност съставят художествената система на потока на съзнанието, могат да бъдат условно обединени в няколко групи:

1. Различни форми, модели и структури за представянето на „потока“. Те се отличават със значително многообразие, но най-важните са: а) „Символичното пътешествие“, което и у Джойс, и у Уулф, и у Д. Ричардсън и у Пруст е преди всичко „пътешествие в съзнанието“ на характера. Аналогията с традиционните романи-пътешествия показва, че преднамерено търсената външна прилика е само средство за подчертаване на контраста между тях; б) Пълното разрушаване или фрагментиране на традиционните условни структури, свързани с единството на време, място, действие, характери и т. н. или използването им под формата на пародия и бурлеска, както в „Улиси“ и „Помен за Финенгам“ на Дж. Джойс; в) Използуване на оригинални символични структури като в „Стаята на Джейкъб“ и „Към фара“ на Уулф, „Поклонничество“ на Д. Ричардсън и „Помен за Финенгам“ на Джойс; г) Използуването на естествени циклични структури — дни, седмици, месеци, сезони, години и т. н., както в „Улиси“ (16 юни 1904г.); „Годините“ и „Вълните“; д) Използуването на теоретични циклични структури — например музикални (в „Пункт Контрапункт“ на О. Хъксли), исторически („Орlando“ на В. Уулф) и т. н.; е) Формално спенично организиране като в „Портрет на художника като младеж“ на Джойс, „Мисиз Далоуей“ и т. н.

2. Традиционни средства и похвати. Може би именно тук проличава най-ясно приемствеността между представителите на „потока на съзнанието“ и техните предшественици в романа, защото първите охотно се ползват от всички открития на предшествениците си: формален прозаичен монолог (т. е. изказанията на глас мисли на персонажа, обикновено пояснени с „избухна той“, „викна тя“ и т. н.); мислен душевен монолог или „апарте“ (т. е. вътрешна реч на характера, въведена с „помисли си той“, „каза си мислено тя“ и т. н.); вътрешен анализ (косвено предадени мисли на характера чрез авторска реч); сетивни или сензорни впечатления и т. н. Тук трябва да се посочат и различните форми на „вътрешен монолог“ и преди всичко „асоциативният (пряк и непряк) вътрешен монолог“ и темпорално-пространственият монтаж, които, въпреки че са използвани и от мнозина техни предшественици, придобиват наистина новаторски характер именно в романа на „потока на съзнанието“ и нерядко стават причина за отъждествяването на „потока на съзнанието“ с „вътрешния монолог“.

3. Похвати, взети от други изкуства. Тук на първо място трябва да се отбележат похватите, взети от поезията. Самият вътрешен монолог и сетивните впечатления са по начало поетични елементи, но за формирането на „вътрешния монолог“ в „романа на потока на съзнанието“ голяма роля изиграват поетичната драма и „драматичният монолог“, характерен за поезията на Робърт Браунинг. Често използвани са и такива типично поетични похвати като алитерация, асонанс, ономатопия, „спунеризъм“ и др. Значителен е и броят на похватите, взети от музиката. Разбира се, това не е откритие на „потока на съзнанието“, защото още Вагнер формулира най-общо взаимоотношението между музиката и литературата, а отделни автори са използвали отделни музикални елементи дълго преди възникването на този вид проза. Но ако използването на някои елементи, като лайтмотива, който според Фридмън е най-явно изразеният принос на музиката към развитието на прозата, както и на контрапункта („Пункт Контрапункт“

на Хъксли и „Сърцето на мрака“ на Конрад), е нещо обичайно за романа, изграждането на прозаични произведения по аналогия с музикални форми е нещо значително по-рядко и именно „романът на потока на съзнанието“ подпомогна широкото му разпространение. Обикновено романът на потока на съзнанието използва структурно по-простосни елементи, пригодени към спецификата на този вид проза, като например fuga (епизода със сирените в „Улисис“); соната; кода (последната част и последната глава на „Портрет на художника като младеж“) и др.

Значителен е и броят на похватите, взети от кинематографията: темпорално-пространствен монтаж, панорама и сцена, „едър план“, „наслагане на няколко образа“, „забавено или ускорено движение“, „избледняване“ и т. н.

4. Механични, графични и типографски средства. Освен по-известните средства като по-своеобразното използване на пунктуацията, графичните приумици на Стьърн и т. н. заслужава да се отбележи и използването на едър шрифт в началото на всеки монолог в „Шум и ярост“ на Фокнър, който освен въвеждането на вътрешен монолог винаги означава и промяна в хронологията; скобите при Уулф за представяне движението на съзнанието; вестникарските заглавия в един от епизодите на „Улисис“; липсата на каквато и да е пунктуация в последния вътрешен монолог на Моли Блум (цели 47 страници); тирета, многоточия и стихове от Уолдо Франк и т. н. и т. н.

Естествено това съвсем не изчерпва списъка на използваните от романа на потока на съзнанието техники, средства и похвати, защото към тях трябва да се добавят и големият брой художествени средства и похвати, специфични за творчеството на всеки от представителите на този вид роман. Така например наред с всичко посочено досега „потокът на съзнанието“ си поставя и две много трудни задачи; представяне на действителната същност на човешкото съзнание и изтръгването на някакъв смисъл от него за читателя. Различните автори решават тези проблеми по различен начин. В. Уулф е предимно импресионист и използва изключително импресионистични средства за изобразяване на материала. Джойс разчита главно на своите енциклопедични познания като полиглот, както и на слухови и обонятелни сетивни впечатления, които предава виртуозно, но той никога не се ограничава само с визуализиране и въвежда допълнителни елементи, като митове, символи, пародии, сатира, ирония и др. От своя страна Дороти Ричардсън разчита изключително на вътрешния монолог в неговите различни форми и модификации. Но независимо от това различие тях ги обединяват и други принципи, които им помагат да организират изобразявания от тях материал по приблизително еднакъв начин и да използват едни и същи средства: суспендиране на психическото съдържание по законите на свободната асоциация на идеи; незавършеност и синтезираност чрез конвенционални реторични фигури; намеци за многообразни и екстремни смислови нива чрез своеобразни художествени образи и символи и т. н.

И така „потокът на съзнанието“ е историческа категория, чиято същност налага да се прави разграничение (поне в английската литература) между нея и някои други сходни категории като „вътрешен монолог“ и „вътрешна реч“. Анализът на голям брой английски романи, както и изследванията на много специалисти по английска литература показват, че има основания да се приеме, че терминът „вътрешен монолог“ е едно от художествените средства за предаване на вътрешната реч на характерите, средство, което се отличава със значително многообразие на формите си (пряк и непряк, асоциативен и т. н.); терминът „вътрешна реч“ би могъл да се използва за обозначаването на съвкупността от похвати (например формален прозаичен монолог; мислен душевен монолог; вътрешен анализ и т. н.) за предаване на неизречените мисли на характерите, а терминът „поток на съзнанието“ — за обозначаването на художествен

метод за цялостното изобразяване на човешкото психическо съдържание (вкл. и „неизречените мисли“) на характерите, използван от определена група писатели (Д. Ричардсън, В. Уулф, Дж. Джойс, М. Синклер, О. Хъксли и др. в Англия; М. Пруст, Ед. Дюжарден, В. Ларбо и др. във Франция; У. Фокнър, Джон Дос Пасос, К. Ейкман, У. Франк, У. К. Уилямс и др. в САЩ; А. Доблин и др. в Германия; А. Шнитцлер и др. в Австрия, както и някои други (през първата половина на XX в. (и по-точно през периода между двете световни войни). Що се отнася до взаимоотношенията между „потока на съзнанието“ и психологическия реализъм, би могло да се каже, че различията между тях са сходни с различията между „натурализъм“ и „реализъм“. А объркването на терминологията и понятията не се дължи само на различията в субективните оценки на изследвачите и националното своеобразие на изследваните от тях произведения. Основната причина се крие в обърканите и противоречиви позиции както на представителите на „потока на съзнанието“, така и на неговите буржоазни теоретици. Така например и авторите, и първите им изследвачи са единодушни, че прозата на „потока на съзнанието“ си поставя за цел да разкрие цялостното психическо съдържание на характерите (рационално, емоционално, подсъзнателно и т. н.), но за повечето изследвачи (Хъмфри, Фридмън, Едел и пр.) „психическо съдържание“ се отъждествява със „съзнание“, въпреки че в същност те имат пред вид неща, които обикновено се свързват с „подсъзнанието“ и „несъзнателното“: „Съзнанието се проявява там, където ние осъзнаваме човешкия опит и романистът не отхвърля нищо — усещания, чувства, понятия, фантазия, въображение, както и онези не-философски, но неизбежни явления, които наричаме „интуиция“ и „прозрение“.³²

Впрочем несигурността и непоследователността, които откриваме в изследванията върху „потока на съзнанието“, са само бледо отражение на еkleктичността и противоречивостта както на идейно-естетическата платформа на представителите на този вид проза, така и на философските, психологическите и литературните теории, които стоят в основата ѝ. Несъстоятелността на теоретическите концепции вече е доказана от специалистите и „потокът на съзнанието“ е отхвърлен като художествен метод не само от марксистката, но и от буржоазната критика, ето защо не е необходимо да се спираме тук на този въпрос.³³ Но и без да се впускаме в подробен анализ на философските, психологическите и литературноисторическите предпоставки на „потока на съзнанието“, не е трудно да открием неговата основна слабост. Като си поставят за главна цел художественото изображение на едно по същество *несловесно* психическо съдържание (т. е. предречевото или предсловесното ниво на човешкото съзнание, както посочва Хъмфри) чрез една художествена форма (художествена проза), която по своята дълбока същност е именно *словесна*, представителите на „потока на съзнанието“ сами се изправят пред една непосилна задача, сами обричат предвременно на провал своите най-добри намерения и цели. Защото, като си поставят за цел да изобразят в романите си предсловесното ниво на човешката психика, която според тях е мотивирана именно от подсъзнателното, тези писатели експериментират трескаво с различни средства, техники и похвати за предаването на нещо, чието съществуване и същност са били само хипотетични. И когато в хода на своето развитие науката отхвърля повечето от схващанията и концепциите за човешката психика, залегнали в основата на „потока на съзнанието“ като художествен метод и идейно-естетическа платформа, стойността на изображения от тях материал става доста съмнителна. Освен това опитите за предаване на „несловесно съдържание“ чрез различни „словесни форми“, опити, които зна-

³² Humphrey. Op. cit., p. 4—5.

³³ Вж. трудовете на Можиянун, Мотилева, Урнов, Едел, Хъмфри и Фридмън, цитирани по-горе.

чително обогатяват изкуството на романа, защото се експериментира с най-различни средства — несловесни (графични, полиграфични, музикални, кинематографски и т. н.) и словесни, — въпреки всичко завършват с пълен провал. Безспорно постигнат е огромен напредък в художественото изобразяване на вътрешния живот на характерите, в художествения психологически анализ и в този смисъл Урнов е напълно прав, като пише, че „потокът на съзнанието“ бележи нов етап в развитието на литературния психологизъм. Но какъв е резултатът на техния труд. Положени са огромни усилия, въведен е завиден арсенал от най-различни художествени средства, атомизирани са множество аспекти на човешката психика, но с каква цел? Нима само за да се изобрази вътрешния живот на един обикновен неудачник (Леополд Блум), един ненормален (Бенджи), една скучаеща дама (Клариса Далоуей) и т. н.? Защото днес и най-горещите привърженици на „потока на съзнанието“ не биха се нагърбили със задачата да защитават съдържателната стойност на романите на „потока на съзнанието“ в английската литература, но биха доказвали до премаляване новаторството на този вид роман и приноса на неговите представители за развитието на съвременната проза и по-специално на съвременния роман. Именно в тази малко парадоксална постановка се крие и обяснението за амбивалентното отношение на съвременния английски роман към романа на потока на съзнанието. Между съвременните английски романисти и техните именити предшественици съществуват много сложни взаимоотношения, които трудно се свеждат до обичайните представи за традиция и приемственост. Така например без преувеличение би могло да се каже, че следвоенният английски роман е своего рода отрицание на романа на „потока на съзнанието“. Разбира се, изключения има, но те се отнасят за епигони, които така и си остават в периферията на английската литература — далеч от главните процеси, явления и тенденции, които определят развитието на следвоенния английски роман и неговото състояние днес. Съблазнителна е и друга постановка, а именно, че като отхвърля „потока на съзнанието“ като цялостна идейно-естетическа платформа, художествен метод или направление, съвременният английски роман същевременно е значително обогатен от опита, натрупан в резултат на талантливото експериментирание на Джойс, Уулф, Ричардсън и др. с най-различни аспекти на художествената форма — структурно-композиционни модели; пространствено-темпорални принципи за организиране на материала; различни средства и похвати за характеризация; нова повествователна техника и т. н. Но това би дало твърде опростителна представа за истинското състояние на нещата. Ето защо нека потърсим отговора на два въпроса: „Защо, след като представлява такъв новаторски принос към цялостното развитие на английската литература, романът на „потока на съзнанието“ не се развива и след Втората световна война? Какво характеризира отношението на съвременните английски романисти към техните предшественици — представителите на „потока на съзнанието“.

Част от отговора на първия въпрос се съдържа в предложението по-горе опит за изясняване на генезиса и същността на „потока на съзнанието“ като историческа категория и като художествен метод, а другата част от отговора можем да получим от самите представители на следвоенния английски роман.

Вече бе споменато, че първото десетилетие след края на Втората световна война в Англия се характеризира с открита и почти повсеместна реакция срещу модернистичния „роман на потока на съзнанието“. Повечето английски писатели изразяват недвусмислено отрицателното си отношение към „потока на съзнанието“, макар и в най-различна форма, в най-различна степен и от най-различни идейно-естетически позиции.

Още през август 1941 г. критикът Сирил Конъли пише в сп. „Хърйазън“: „Периодите завършват, когато най-малко очакваме това. . . Последните две го-

дини са повратна точка: една смъртоносна епидемия погребва много движения и течения“, а през 1947 г. отбелязва, че „авангардизмът е престанал да съществува“. Следват редица още по-категорични изявления на писатели и критици, които не само констатира края на модернизма, но и решително го отхвърлят. Най-последователен от тях е Ч. П. Сноу, който твърди, че „модернистичният роман в Англия е погребан, методът на „потока на съзнанието“ е отхвърлен и английската литература навлиза в нов период на разцвет“ и пояснява: „Някои от новаторствата на Джойс и неговите последователи изостриха възприемчивостта на писателите. Това се отнася в известна степен дори и за онези млади писатели, които решително отхвърлиха „потока на съзнанието“ като метод и като ново художествено направление. Но ако не се смятат подобни незначителни следи на неговото влияние, самото литературно направление „поток на съзнанието“ е мъртво. Нашата литература излиза на нов път. . . Така както беше и с поезията на формалистите и имажинистите — разрывът между естетстващите романисти и читателската публика взема застрашителни размери.“³⁴ Борбата срещу модернизма е започната от писателите от по-старото поколение Сноу, П. Х. Джонсън, А. Уилсън и др., но в нея скоро се включват и младите: Дж. Уейн, К. Еймис, А. Силитоу, Д. Стори, К. Уотърхауз и др., които посочват и причините, поради които отхвърлят модернизма и търсят свой собствен творчески път. Отрицателното отношение към модернизма се превръща във важно литературно явление и скоро с неговото изследване се заемаат специалистите, сред които работи най-показателна е книгата на Рабинович „Реакцията срещу експеримента в английския роман“ (1967), а най-сериозни и верни са трудовете на съветските англицисти.

Фактът, че отрицателната реакция срещу модернизма и по-специално срещу романа на „потока на съзнанието“ се чувствава както в художествената практика на повечето романисти, така и в оперативната критика, а и в теоретичните изследвания върху романа е много показателен за очакваните или вече настъпили промени в следвоенния английски роман. Преживяното по време на войната и новата следвоенна обстановка в Англия налагат търсенето на нови, по-адекватни средства за художественото претворяване на действителността в романа, тъй като модернистичният роман на „потока на съзнанието“, създаден от естетстващи буржоазни индивидуалисти, е доказал напълно своята непригодност като средство за отразяване на реалния свят. Ето защо при цялата сложност и противоречивост на причините, довели до отхвърлянето на модернистичния роман, може би най-вярното обяснение се крие в думите на писателя Уилям Купър, представител на младото следвоенно поколение: „Ние искахме да създадем роман, различен от романа на 30-те години, и разбрахме ясно, че модернистичният, експериментален роман от 30-те години трябва да бъде отстранен от пътя ни, ако искахме гласът ни да бъде чут.“ Вероятно не по-малко значение имат и някои други фактори — например липсата на достатъчна историческа дистанция между предвоенното и следвоенното десетилетие, позволяваща да се преценят по-обективно както слабостите, така и достойнствата на създаденото от Джойс и неговата школа. Но именно съзнателното и напълно оправдано отхвърляне на „потока на съзнанието“ през първите следвоенни десетилетия прави възможни големите постижения на писателите-реалисти от по-старото поколение, като Ч. П. Сноу, Гр. Грийн, П. Х. Джонсън, Дж. Линдси и др., както и сериозните успехи на „сърдитите млади хора“ — Джон Брейн, Дж. Уейн, К. Еймис, У. Купър, Т. Хайнд, П. Таури, К. Уотърхауз, Дж. Озбърн, Ф. Ларкин, Р. Конкуест, Д. Дейви и т. н. — на първия етап от тяхното развитие като писатели; на представителите на т. нар. „работнически роман“ — А. Силитоу, С. Чаплин, С. Барстоу, Р. Уилямс и т. н.

³⁴ Ч. П. Сноу. Английская литература сегодня. М., 1957, № 6, с. 223.

Това е периодът, когато се създават романи с определено социално звучене, когато се правят сериозни опити за създаване на „романа на голямата тема“ (както В. Ивашева определя социалния английски роман), когато възниква „антиколониалният роман“, когато се поддържа живата връзка между романа и живота. Естествено тази свежа струя, вдъхнала живот на прогресивната английска литература и определяща нейния най-общ облик през 50-те и 60-те години, не измества изцяло типично буржоазния английски роман. Напротив, това е и периодът, когато рязко се засилва ролята на масовата или популярна тривиална литература: псевдоромантични любовни романи (Барбара Картланд), трилъри от най-различен вид, както и ролята на реакционната антикомунистическа и антисъветска литература: романите на Гарв, Уитли, Л. Купър, Дж. Оруел, Кьослер, Флеминг и т. н. Макар и изтласкан в периферията, продължава да вегетира и буржоазният модернистичен роман — било като пълно подражание на „потока на съзнанието“, както в творчеството на Филип Тойнби, било като негова „осъвременена версия“, както в творчеството на М. Лоури, А. Пауъл, Хъксли, Л. Хартли и др. Впрочем, ако може да се вярва на М. Брадбъри, модернистичният роман никога не бил преставал да играе важна роля, само че през 50-те и 60-те години той просто е бил засенчен от реалистичния. Това твърдение на Брадбъри в една от последните книги, посветени на съвременния английски роман, е в пълно противоречие не само с действителното положение, но и със собствените му по-предишни твърдения. Истината е друга — след като е отхвърлен изцяло и в продължение на две десетилетия е забравен напълно от повечето съвременни английски романисти, модернистичният роман започва отново да привлича вниманието на писатели и критици през 70-те години на нашия век. При това съвсем не става дума за съживяването му, а просто за един по-голям интерес към него, обусловен до голяма степен от все по-засилващата се тенденция към експериментирание в съвременния английски роман. В това отношение достатъчно показателни са два факта. Независимо от новаторското и псевдонноваторско търсене и експериментирание на множество автори, както и от възникването на т. нар. „английски експериментален роман“, чиито главни представители са Б. С. Джонсън, Ан Куин, Кр. Брук-Роуз, Г. Джосиповичи, Бр. Брофи и някои други, опитите за съчетаване на експеримента с реализъм, характеризиращи много от романите на тези писатели, много рядко имат нещо общо с теорията и практиката на „потока на съзнанието“. Нещо повече, дори във вече оформената нова тенденция към психологизъм в съвременния английски роман, изразена най-ясно в творчеството на писателите Сюън Хил, Джон Фауълз, Антония Байът и др., се забелязва все по-голямо отдалечаване от „потока на съзнанието“ и търсене на нови пътища за изследване и художествено пресъздаване на човешката психика. Както посочва Ивашева, „В разказите и романите на Хил няма поток на съзнанието и липсва онази верижка от асоциации, толкова типична за Джойс. . . Без разгърнати вътрешни монолози (писателката прибегва към тях много рядко), без загадките на асоциативното писане, изискващо специална разшифровка (както при „Улис“ на Джойс), тя разкрива не само динамиката на съзнанието на своите персонажи, но чрез постъпките им — техните реакции към обкръжаващото ги и техните дълбоки преживявания.“ Същото се отнася и за Джон Фауълз, който на свой ред се опитва да проникне в психиката на своите характери чрез диалога и действието.

Разбира се, би било опростителство да се свежда целият сложен и противоречив проблем за приемствеността между „потока на съзнанието“ и съвременния английски психологически роман само до неговите видими страни. Няма съмнение, че пълното отрицание и категоричното отхвърляне на „потока на съзнанието“ през първите две следвоенни десетилетия е исторически обусловено от необходимостта да се детронират бившите величия и да се избегне робуването на

отречени от времето художествени принципи и образци. Но с увеличаването на историческата дистанция крайностите на сляпото възхищение и подражателство и на безусловното отричане и отхвърляне вече са отстъпили място на едно по-зряло и трезво отношение както към слабостите, така и към достоинства на романа на „потока на съзнанието“. Тук несъмнено голяма роля е изиграла и типично британската склонност към компромиси, и огромното влияние на традицията като фактор в литературата. Къде по-смело, къде по-плахо съвременните английски романисти са се възползували от отделни постижения на своите предшественици, но тъй като тези опити обикновено са съчетани и с други елементи, въпросът за пряката и косвената приемственост е наистина доста сложен и заплетен. Така например трудно може да се отрече влиянието на елементите на „потока на съзнанието“ върху отделни произведения на един такъв голям английски писател като Греъм Грийн, но като истински художник той така умело ги вплита в тъканта на собственото си творчество, че те придобиват наистина качествено нов смисъл. Същото се отнася и за някои от романите на Уилям Голдинг, където подобни елементи са съчетани с някои чисто екзистенциалистски принципи. Особено характерно в това отношение е творчеството на Айрис Мърдок, където в отделни романи („Пясъчната кула“) няма и следа от такива елементи, но в други („Черният принц“, „Сънят на Бруно“, „Носорогът“ и т. н.) те са доста силно изразени дори и когато са съчетани с различни екзистенциалистски, неоплатонически или други елементи. Очевидно търсенето на приемствеността в подобни случаи зависи до голяма степен от творческото своеобразие на отделните автори и творби, а това налага използването на диференциран подход към проблема. Така например по един начин би трябвало да се подходи към произведенията на писатели, които са под прякото влияние на Джойс и неговата школа: Ф. Тойнби, А. Пауъл, М. Лоури, Хартли, Даръл и т. н., и съвсем различен подход трябва да се приложи към творчеството на писатели, където елементи на „потока на съзнанието“ присъствуват предимно косвено.

Впрочем най-трудни за изследване от тази гледна точка са именно произведенията на последната група романисти, тъй като техният брой е доста голям, а конкретните връзки между тях и „потока на съзнанието“ са доста специфични и сложни. Това се отнася не само за такива известни художници като Греъм Грийн, Ивлин Уо, А. Уилсън, А. Бърджис, А. Мърдок, М. Драбъл, Д. Лесинг, М. Спарк, Джон Брейн, К. Уилсън, У. Голдинг и др.; не само за създателите на „експериментални романи“, посочени по-горе, но и за множество представители на по-младите поколения, като И. Макюън, П. П. Рийд, Мартин Еймис, А. Байът, К. Уилсън, Дж. Андерсън, Р. Аш, К. Астън, Дж. Ейвъри, П. Бейли, Б. Бейнбридж, Дж. Барнс, М. Браг, Л. Кулър и т. н.

Но независимо от по-силното или по-слабото влияние на потока на съзнанието върху голям брой съвременни английски писатели безспорен факт е, че това влияние в никакъв случай няма значението на решаващ фактор, защото според почти единодушните констатации и на писатели, и на критици съвременният английски роман вече е навлязъл в „ерата на пост-модернизма“ и неговият облик се определя от явления и тенденции, които са изцяло продукт на следвоенната действителност в страната. Английският буржоазен роман действително се намира в състояние на упадък или поне застой и никакви самоцелни формалистко-естетически експерименти не са в състояние да го изведат от задънената улица, в която се намира — факт, потвърден и от примера на техните предшественици, представителите на модернисткия „роман на потока на съзнанието“. Очевидно пътищата за обновлението на съвременния английски роман са други и това се доказва от творчеството на прогресивните писатели — критически реалисти или такива, доближаващи се до позициите на социалистическия реализъм. Зашто голямата литература се създава само когато писателите се обърнат към

действителните сложни, противоречиви и парливи проблеми на реалния живот, когато високата художественост съответствува на значимо художествено съдържание.

Независимо от големия брой наистина несложни, но спорни и противоречиви тенденции и явления в английския роман малко от тях са свързани с приемственост по отношение на „потока на съзнанието“ и дори може да се твърди, че се забелязва една ясно изразена, макар и малко парадоксална тенденция към отдалечаване от този вид проза. Това отдалечаване се осъществява по няколко начина. На първо място — чрез връщането към традиционните модели от XVIII и XIX в.: възраждането на „пикареска“ („Старт в живота“ на А. Силитоу¹), „Рожба на слово“ на А. Мърдок и т. н.); имитирането на „готическия роман“ не само от многобройните автори на „трилъри“ и „романи на ужаса“, но дори и от писатели като Мърдок, Стори, Манкович и Бейнбридж; голямото влияние на Джейн Остин, Дикенс, Такери, Тролъп, Джордж Елиът и сестрите Бронте върху множество писатели; частичното съживяване на някои по-ексцентрични или причудливи явления от историята на английския роман, като например „бароковия роман“ („Дворец без столове“ на Б. Брофи), романтичния роман („Девица от магистралите“ на Дж. Сандфорд), сюрреалистичния роман („Общо взето, девица“ на Т. Хайнд) и т. н. Съществено отдалечаване от „потока на съзнанието“ се забелязва и в тематиката и проблематиката на съвременния английски роман, както и в стремежа не само да се използва добре изграден сюжет, но и (както е в случая с Б. Бейнбридж) да се създават остро сюжетни романи. Тенденцията към сливане на сериозната и тривиално-развлекателната масова литература също допринася за отдалечаване от „прозата на потока на съзнанието“, която винаги е била доста елитарна. При това парадоксалното е, че дори и в т. нар. „интелектуален“ и „експериментален“ роман (двете категории не само се различават, но нерядко биват и противопоставяни от критиците), където е логично да се очаква известна приемственост, влиянието на „потока на съзнанието“ е доста слабо. Това например в последния роман на А. Байът („Девицата в градината“, 1980), който е един от интересните представители на „интелектуалния роман“ (както личи от предишните й романи „Сянката на едно слънце“ и „Играта“), привидните прилики с „потока на съзнанието“ при внимателен анализ се оказват в същност средство за тяхното отрицание. Тази тенденция към използване само на отделни елементи от „потока“ и откъсването им от цялостната художествена система на този вид проза е може би най-неудумисленото доказателство за нежеланието на повечето съвременни английски романисти да следват пътя на своите предшественици-модернисти. То се потвърждава косвено и от формата, и от техниката на романите им, където доминират тенденциите към развлекателност (К. Еймис, Бейнбридж, Картланд, Уитли и др.); съчетаване на интелектуалното с развлекателното (Мърдок, Спарк, Брадбъри, Лодж и др.); влиянието на науката върху прозата (Балард, Брофи, Фаулз, Хайл и др.); търсене на нови средства за обогатяване на социалния, психологическия и битовия реализъм (П. П. Рийд, Т. Томас, Л. Лий, К. Уилсън, С. Хил и др.); обогатяване на хумористично-сатиричния диапазон на романа, което нерядко води до „комичен еkleктизъм“ (Лодж, Бредбъри, Еймис, Уейн, Шарп и др.), или тенденция към „черен хумор“ (Хайнд, Манкович, Мартин Еймис и др.). Дори експерименталното (връщане на Лодж, Брадбъри и мн. др. към „авторските коментари и отклонения“, използването на сегашно време в някои от по-новите романи) в по-традиционно написаните съвременни романи или в чисто „експерименталния роман“ се движи в посоки, различни от пътищата на „потока на съзнанието“ — имитиране на френския „нов роман“ (Ан. Куин), сливане на прозата с драмата (Б. С. Джонсън), увлечение по клинично-патологичното (Мартин Еймис) и т. н.

„ПОТОКЪТ НА СЪЗНАНИЕТО“ И СЪВРЕМЕННИЯТ АНГЛИЙСКИ РОМАН

Георги Папанчева

Проблемът за връзките между модернистичната проза на „потока на съзнанието“ и следвоенната проза заема особено място в споровете за настоящото състояние и бъдещото развитие на английския роман. Неслучайно почти всички сериозни статии и изследвания върху съвременния английски роман отделят специално внимание на този въпрос.¹ Романът на „потока на съзнанието“ е една от главните изяви на английския модернизъм, ползваща се с международен престиж; неговите представители се отличават със завидно майсторство в областта на художествения психологизъм и техните постижения са се превърнали в образци за подражание и еталони за сравнение. Същевременно спорната и противоречива същност на това явление поставя и редица въпроси, сред които най-важен е: дали „потокът на съзнанието“ е изходна точка или задънена улица в развитието на художествения психологизъм? Ето защо независимо от написаните хиляди страници, стотици статии и десетки книги за „потока на съзнанието“ споровете за неговия генезис, същност, значение и влияние все още продължават.

Интересно е да се отбележи, че почти непосредствено след появата на първите романи на „потока на съзнанието“ наред с рецензиите се появяват и първите статии, в които се прави опит да бъдат открити корените на явлението, т. е. предшествениците, подготвили почвата за възникването му. Между първите по-сериозни опити в това отношение особено внимание заслужава статията на писателя Уиндъм Люис „Мистър Джингъл и мистър Блум“, с която се поставя началото на един полувековен спор, в който по различно време, в различна степен, от различни позиции и с различен успех са се включвали десетки английски писатели, критици и учени от Честъртън до Ангъс Уилсън. Спори се за това,

¹ Сред многобройните изследвания върху „потока на съзнанието“ по-специално внимание в това отношение заслужават: П. В. Палиевски и. Экспериментальная литература, 1966, № 8; Т. Л. Мотылева. Зарубежный роман сегодня. М., 1966; Д. М. Урнов. Джеймс Джойс и съвременния модернизъм (в кн. „Философски и методологически проблеми на съвременния модернизъм и западното литературознание“. С., 1969); В. В. Ивашева. Английский роман последнего десятилетия. М., 1962; В. В. Ивашева. Английская литература — XX в. М., 1966; В. В. Ивашева. Что сохраняется время. М., 1979; Н. Ю. Жлуктенко. Бунт внутри традиции: Творчество Джона Уейна и совр. английский крит. реализм. Киев, 1977; R. Humphrey, Stream of Consciousness in the Modern Novel. — Univ. of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1962; M. Friedman. Stream of Consciousness: A Study in a Literary Method. OUP. London. 1955; Bowling Bergonzi B. The Situation of the Novel. Penguin Books, 1972; L. E. Bowling. What is the Stream of Consciousness Technique? PMLA, 56 (1950), 337—345; M. Bradbury. Possibilities. London, 1973; L. Edel. The Modern Psychological Novel. New York, 1964; J. I. S. a. c. s. An Assessment of Twentieth Century Literature. London, 1951; (ed). G. Josipovici. The Modern English Novel. London. 1976; P. H. Newby. The English Novel. London, 1951; R. Rabinovitz. The Reaction against Experiment in the English Novel (1950—1960), Columbia Univ. Press, 1967, etc.