

**ВЕРА ГАНЧЕВА**  
**ПРИЗРАЦИ КРАЙ МАСАТА ЗА**  
**ЧАЙ**

[chitanka.info](http://chitanka.info)

„Аз съм фотоапарат с вдигнат капак на обектива, съвсем пасивен, запечатващ, без да мисли. Запечатващ мъжа, който се бръсне край прозореца отсреща, и жената в кимоно, която си мие косата. Някой ден всичко това ще трябва да се прояви и внимателно откопира, да се извади на снимки“, пише Кристофър Ишъруд в един от своите „берлински фрагменти“<sup>[1]</sup> и още преди да сме схванали дали прави признание, или отправя предизвикателство, ние вече разсъждаваме по проблема за реалността и нейното тълкуване, за възприятието като регистриране на онова, което го е породило, и за наблюдението като изживяване, за факцията — понятие, чиято необичайност е оправдана от смесването на други две: факт и фикция — даденост и измислица, истинно и въображаемо, обективно и субективно, същинско и мнимо... И вреждането на синоними, противопоставени на съответни антоними, може да продължи като увличаща игра, но важна в случая е връзката помежду им, понякога тъй деликатна и трудно доловима, дори условна, че необходимостта от нея създава напрежение, за което обаче читателят бива обезщетен с взаимодействието на нюанси, сливащи се в обща тоналност, във фон, който макар нерядко многоцветен, не попива, а напротив, откроява контурите на личността, обединила в цялостна композиция кадри от живота и орнаменти на фантазията, обстоятелства и изблици, събития и представи, фигури и силуети... „Рисувам това, което виждам“, беше казал Георг Грос, големият художник-експресионист, сякаш напълно убеден във фотографската безпристрастност на своето изкуство, но което сам отъждестви с позицията тъй, както етюда от натура — с карикатура, а претворяването на реалността — с гротесково изобразяване на характеризиращите я типове и явления, на „фолклора на писоарите“, по неговото собствено определение. Пред читателя на новелите сборника „Сбогом на Берлин“ (1939)<sup>[2]</sup> дефилират впрочем уродливи сенки, досущ напомнящи онези, които пъплят по „демоничния екран“ на експресионизма: колкото и убеден привърженик да е на Форстървия маниер<sup>[3]</sup> да смекчава остротата на третираните конфликти, да слага сурдинка на драматизма, да подхваща и най-вълнуващите теми полугласно, с интимния тембър на събеседване по залез край масата за чай, превърната от английската традиция в тих остров сред неспокойното море на живота, Кристофър Ишъруд представя тук портрети, чиято деформация сепва и разтърсва с тока на бруталното откровение не по-малко силно от която и да е

картина на Грос, Кирхнер, Кокошка, Бекман, Хекел, макар че ги е рисувал с туш или пастели, не с бои, примесени сякаш с кръв и разръфали платното като незарастващи рани. Карминените устни на Сали Боулс не пропускат вика на отчаяние и болка, който едва сподавят „Ерна с цигара“ или „Пет кокотки“ на Кирхнер, одушевените макети на хора в „Какимоно“ на Грос, в „Двойка от кафенето“ на Дикс, в „Нощта“ на Бекман... По очите им със зеници, разширени от атропина на последната надежда, от усмивките, конвулсивни като гримаси, от вдървеността им на пияни, които се опитват да пазят равновесие, ние разбираме каква мъка им струва да потискат този вик, заглушавайки го с хриплив кикот, напомнящ повече ридание, или пък с думи, оборили своите значения.

Но сходството между образите, скицирани от Ишъруд с лекота и изящество, с тънък хумор, и кошмарните видения на експресионистите трябва да търсим не по „епидермиса“ на сюжета или в трагичната безнадеждност на ситуациите, които обуславят — то произтича преди всичко от абсурда на една действителност, натрапваща го като логика, толкова по-ужасна и непоклатима, защото убягва и на обясненията, и на опроверженията. Берлин от 20-те и 30-те години е некрополис, из който бродят лумпени и лунатици; арлекини без маски; осъдени на доживотно съществуване, призраци от отвъдния свят на илюзиите... Лишени от опорни точки във времето, те го мамят инстинктивно, преструвайки се, че въобще не са му подвластни и битието им преминава извън него, между кабарето и моргата, „алфата“ и „омегата“ на техните биографии, написани от други с азбуката на предопределението. И като че няма нищо по-несъвместимо с упадъка, клаустрофобичната натегнатост и дъха на разложение в обречената Ваймарска република от зеления простор и архитектурната патетика на Кеймбридж, откъдето Кристофър Ишъруд се озовава в предхитлеристка Германия. Съвсем случайно, както твърди сам — просто придружил своя приятел У. Х. Одън, но той, който близо четвърт век по-късно ще се изяви като тълкувател на индийската философска система Веданта, вероятно още тогава е разбирал, че всяка фаза от непрестанното взаимодействие на планове и съвпадения, на намерения и обрати съответствува в същност на дадени периоди в живота на човека, които по предназначение укрепват личността му, обновяват я и играят ролята на етапи по пътя на нейното развитие.

Колкото и дискуссионен да е, този въпрос несъмнено заслужава вниманието, което му се отделя, и едва ли е туристически интересът, отвел първо Одън, после Ишъруд не в Брюксел или Рим, а тъкмо в Берлин по времето, когато хитлерофашизмът е още „змийско яйце“, под чиято прозирна ципа обаче се забелязват очертанията на вече оформилото се влечуго. Тъй че може и да не е съвсем случайно онова стечение на обстоятелствата, по силата на което Ишъруд не оправдал надеждите, възлагани му в родината (известни са думите, които Съмърсет Моъм казал по негов адрес на Вирджиния Улф: „бъдещето на английския роман е в ръцете на този младеж“), и я напуснал, за да не се завърне. В Англия той се чувствувал като в голяма, но непроветрена стая, по-скоро салон (по произход принадлежал към горните слоеве на средната класа) без прозорци, претъпкан с мебели, картини, изобразяващи пейзажи или ловни сцени, фамилни фотографии, реликви, в които домашните се събират не за да общуват, а за да мълчат... Кастовостта на английското общество, отъждествявана с естествен социален ред, отчуждението на хората едни от други и на Острова от света, изтъквано като признак за превъзходство — индивидуално и национално, тесногърдието на консерватизма, таен като родова традиция, емоционалната анемия, последица от подобаващо възпитание, а и някои проблеми от частен характер — сложните отношения с майка му, да речем, които напомнят моменти от биографиите на Флобер или Пруст, го подтикнали към заминаване, но то не бива да се третира като бягство: Ишъруд имал остра необходимост от промяна, от впечатления, среда и начин на живот, които да разтърсят цялото му същество с вълнения, с неподозирани по интензивност възприятия, да го провокират като личност чрез изпитания и проверки, да наточат сетивата му, шлифовани от принудителна апатия, и да внесат по-отсечени, по-категорични нотки в оксбриджкия<sup>[4]</sup> му акцент. Обстановката в Берлин — на непреодолима политическа и морална криза, на терор и борба, атмосферата там, заредена с шепота на прокоби, със страх и униние, се оказва, по силата на парадокса, който нерядко катализира творческите процеси, условието, нужно на неговия талант за освобождение и размах. У Ишъруд интуицията е по-развита от въображението и това предполага не само склонността му да прилага метода на Е. М. Форстър, при който чрез замяната на недвусмислеността, яркия

колорит, обстоятелствеността, предметното с алюзията, играта на светлосенки, недоизказаното, метафората се цели специфичен психологически ефект, а и неговия стремеж да постига такава, сплав от реалност и литература, която френските класицисти наричаха *le vraisemblable*, правдоподобното, и посочваха, че то е по-убедително от *le vrai*, правдивото, защото едновременно стимулира и мобилизира читателя: умелото, гъвкаво боравене с фактите, тяхното „преаранжиране“ и свързването им в пластични съвкупности му дава възможност и по-добре да ги прецени, и да ги отрази в огледалото на собствения си опит, пресъздавайки ги на свой ред, вече като съавтор на писателя.

Кристофър Ишъруд е роден в годината, в която умира Чехов (1904). И той е следвал медицина. Подобно на Чехов обявява лъжата за най-непростимото нарушение на нравствеността, за „генезис на тежки последствия“. Като него отделя голямо значение на автобиографичното начало в творчеството, съвсем не обаче за да подчини своята литературна дейност на личността си, а напротив, да ѝ намери център (средоточие, което едновременно да я фиксира и изразява) във всяка истинска случка и ситуация, във всяко състояние или миг, за които разказва, изживявайки ги. И то с равния, тих и чист в звучността си глас, винаги приятен за слушане и сякаш винаги по-друг, още по-завладяващ, с който някои критици мотивират аналогията между двамата. Несъмнено на много от онези, които са гледали филма-мюзикъл „Кабаре“, новелата „Сали Боулс“, послужила за основа на сценария му, ще се стори доста по-бледа, както впрочем и немалко от зрителите на „Дамата с кученцето“, да речем, са се опитвали да наставят Чеховия лаконизъм с пъстри ленти от екрана. Проблемът нито е нов, нито е писмено решим и съперничеството между Словото и Образа сигурно ще продължава да се изостря поради нарастващите претенции на киното и телевизията да обсебят и бъдещето като своя територия във времето, но дори напомнянето му по такива конкретни поводи отключва цяло хранилище на асоциации, навеждайки ни на размисъл както за високите духовни скорости на вътрешното движение, вероятно твърде мудро за несвикналите с неговата ритмика, така и за въздействието — дразнение или влияние, проникване, за картинността — негова пречка или главно условие, за оригиналите и копията, за еднократното и хилядократното... А може би също и за

сивото — цвят, обикновено умъртвяван от лъчите на прожекторите, но който получава седефени отънъци у някои писатели, превърнали наглед баналното в идиом на художествения език. Само по себе си обаче, макар и експлоатирано като мина на сюжети, делничното далеч не винаги е обект на творческо внимание, понеже ограничава, а нерядко и спъва фантазията, чиито полети отъждествяваме с изкуство, налагайки простота, ценена в качеството ѝ на стил, но непритежаваща, според мнозина, блясъка и апломба на оригинален изказ. С усета и меланхоличната съсредоточеност на един Чехов, с неговата почтеност към читателя, когото не печели с трикове, Кристофър Ишъруд прави своя постоянна тема именно от делничното, разравя пластове му, за да покаже, че са глъбини, че повърхностно е онова, което не стига до тях, а двуизмерно — пренебрегващото го като величина, разкрива го такава, каквото е: правдоподобно, защото е третирано правдиво.

Действителността, която той пресъздава в „Сбогом на Берлин“, достатъчно наситена с драматични факти и събития, с ирационални превратности и съдбовност, за да се налага изобразяването ѝ с краски, по-сгъстени от нейните собствени, и това впрочем му спестява необходимостта да изменя на чеховската си природа и форстъровско поведение, предпоставяйки и особения, силен до драстичност ефект на тези новели, който ги родее с платната на експресионистите, И макар от екрана да чуваме „наистина“ еката на изстрели, писъците на жертви, воя на сирени, заглушаващи поредния шлагер, чийто такт токчетата на Сали Боулс отмерват с пагубна безгрижност, съзнанието ни поема по-надълбоко и в по-вътрешни свои кътчета обобщения, внушени от писателя чрез трагиката на нейната участ — тъй както времето отмахва подробностите, с които мигът затрупва същинското. Актрисата Лайза Минели стана обаче прототип на героинята си и заличи онази предполагаемост на нейните черти, мамеща и ангажираща въображението, заради чиито волни съчетания — или по-скоро заради удоволствието от тях: един истински читател никога не е и истински зрител. Във всеки случай метаморфозите на новелата (пиеса, филм, бродуейски мюзикъл, екранизация на този мюзикъл) са сякаш репродукции на разноформатни портрети на автора в ролите, които изпълнява сам в отделните си произведения: на приятел и довереник, на квартирант, на съотечественик и на спътник, на коментатор и неизменно на очевидец, на свидетел на сривове и

катастрофи, на борба и разгром, на бездънна човешка покруса — все въз основа на натрупан опит, богат и многостранен, често парлив като „коктейла“ от суров жълтък и лют сос, с който Сали Боулс се окопитва след безразсъдствата на отминалата нощ и тонизира нервите си с остра тръпка. Това „протеево“ съществуване на няколко нива и в доста форми не разцентрова Ишъруд, не го обърква и изтощава, а напротив, школува индивидуалността му чрез противопоставянето ѝ на други, събира всички нейни разновидности във фокуса на една определена самоличност, помагайки ѝ да се открие сред тях и да се изяви с еднаква сила и категоричност в живота, в творчеството и на границата помежду им. „Хер Кристоф“ например, младият англичанин, който наема стая у Новакови,<sup>[5]</sup> надали съзнава, поне в началото, че е действащо лице в произведение, на което ще е и автор, макар че някакво интуитивно чувство го подбужда да наблюдава и регистрира, кара го да бъде едновременно и пасивен зрител на семейната драма, която се разиграва пред очите му, и ангажиран участник в нея, и чужд, и свой, и непричастен посетител на Берлин, и психосоциограф, който не пропуска да отбележи и едва доловимите трусове под засипаната със смрадлива смет кора на окръжаващата го реалност, но такова разчленяване на същността му я формира и калява, още повече че е последвано от съчетаването на нейните отделни варианти в цялост, по-хармонична и устойчива отпреди, освободена от тиранията на егото, което при този процес е еволюирало в аз. Защото иначе „тъкмо то тласка мистър Смит, да речем, към абсолютното убеждение, че не е мистър Браун и му пречи да се вгълби, да проумее истината, че той е *атман*, че всичко друго е привидно, краткотрайно и недействително“, пише Ишъруд в предговора си към антологията „Ведата за модерния човек“ (1952), съставена от ведантистки текстове и техни тълкувания, а в нашумялата си автобиографична книга „Кристофър и подобните нему“ (1977) той води повествованието в трето лице, не в първо, сякаш за да изтъкне, че се оглежда от разстояние, че се отграничава от себе си чрез онова деперсонализиране, което се постига в резултат от постепенно самоусъвършенствуване, че е сломил съпротивата на гордостта, волята, егоцентричния интелект и е подготвил своя „индивидуален дух“ (атман) за сливане с универсалния... Автобиографичен е впрочем още сборникът „Сбогом на Берлин“, който в повечето справки за Ишъруд фигурира сред деветте му

романа<sup>[6]</sup> — толкова неразривна съвкупност образуват новелите в него, свързани помежду си със сюжетни нишки, които помагат на читателя да се ориентира из лабиринта на Града, огласян от дисонантния канон на гърмежи, клаксони и тропот, на кабаретна глъч и вопли, който ехото на мрачните му ходове връща като реквием, а и с преображенията на писателя — „субект“ и „обект“ на разказа си. Автобиографично е цялото му творчество, включващо също пиеси, пътеписи, стихове, есета, влязло, според неговата собствена преценка, в градината на Литературата по лъкатушеща пътека, и когато той оповести, че пак е започнал да си спомня или да измисля, „все едно кое от двете“, значи е пристъпил към работа над ново произведение, над поредния си колаж от имена, дати и събития, лица — заснети или скицирани, страници, откъснати от книги и дневници, съждения и ремарки, разписания, портрети в тежки бронзови рамки и кичури в медальони, съновидения, пейзажи, мяркащи се през прозорците на влакови купета, късчета от тоги и савани, от завеси, спускани над сцени след последни и фатални реплики... Самото събиране на такава колекция изисква както архиварско търпение и педантизъм, така и особен род талант, даже хумор, а пък превръщането ѝ в творба на изкуството едва ли би било възможно без изтънчеността и артистизма, които Ишъруд винаги е противопоставял на амбицията: толкова успешно, че вече не едно поколение го величае приживе като литературен мит.

Някои критици изразяват мнението, че основната тема в неговата „човешка трагикомедия“ е в същност несъвместимостта между индивидуална и социална етика — проблем, чието разрешаване далеч не винаги е по силата на отделните хора: Но и на творците впрочем, разтроени, тъй като тяхното призвание (или попрището, което отъждествяват с него) ги обрича на противоречие и с етиката на изкуството, подчинила ги на условията си — категория, но и институция, регулираща поведението им не само в областта, на която са се посветили. Кристофър Ишъруд принадлежи към писателите, убедени в непримиримостта на „трите Е“, и неговият песимизъм е вероятно оправдан с оглед на действителността, която най-добре познава. Или по-точно, действителностите, документиращи художествено в произведенията му от основните етапи на неговото творчество, всеки от които е обобщен в съответна роля, в превъплъщение: интелектуален денди. (Лондон, Кеймбридж),



покъртен свидетел на разруха, гибел и мизерия (Германия, Китай, Латинска Америка), „атман“, устремен към единение с всемирния „брахман“ (Калифорния). Ишъруд III живее в Лос Анжелос и от терасата на своя дом, прилепен за стръмния южен скат на каньона Санта Моника, той ежедневно съзерцава безбрежието на Тихия океан, което буди у него усещането, че влиза в някакъв контакт с вечността — настроение, напълно съответстващо на заниманията му с Веданта. Разборът и интерпретирането на това учение, популяризирането на неговите постановки и аспекти, усилията да се разпространяват те като корективи на западното консуматорство и егокултура, отдавна определят интересите му и книгата „Един гуру и неговият ученик“, издадена през 1980 година, е може би епилог, а не нова глава в „романа“ на цялостното му творчество: истински Bild-ungsroman според неговите тълкуватели, чийто общ герой осмисля заимствуваното понятие<sup>[7]</sup> със своето постепенно, но неотклонно движение напред, с развитието си посредством опитност, която го изгражда като личност, „Един гуру и неговият ученик“ нарушава обаче логиката на тази еволюция, инак последователна у Ишъруд, чрез оспорване на необходимостта от обратна връзка между реалността и героя (не само нейна с него, а и негова с нея) и чрез отъждествяване на разрива между тях с извисяване, с освободеност, с „мокша“<sup>[8]</sup>... Разказът за философа Свами Прабхавананда, открил му тайните и поезията на древноизточната мъдрост, срещата си с когото Ишъруд окачествява като „спасителна“, ни напомня по асоциация за един друг негов гуру: Е. М. Форстър, чийто роман „На гости в Индия“ го запознава впрочем за пръв път с индуизма и оттам — за прословутата „маса за чай“, образно внушение за умереност и изисканост в изкуството, за емоционалната сдържаност като излияние и за приглушеността, при която чуваме и ударите на сърцето, за акварела като цветен взрив, за малките букви, с които нерядко се пишат големи неща, за спокойствието — не състояние, а симптом... Доказал неведнъж, че посланието е и самата личност, Ишъруд приложи Форстърския подход, за да изтъкне, че личността е в същност и самият стил. Както в литературата, така обаче и в живота, откъсването от който е равностойно на изолация и в творчеството. Тогава простотата става аскетизъм, деликатността — апатия, финесът — безкръвие. А подтекстът — думите, които писателят би чул, ако край „масата за чай“

имаше истински събеседници, не призрци от миналото, които е извикал, за да не е сам.

Вера Ганчева

---

[1] Виж стр. 13 — Б.р. ↑

[2] „Кабаре“ включва почти всички от тях. ↑

[3] На англ.: „tea-table“ technique. — Б.а. ↑

[4] Определението е образувано от Оксфорд и Кеймбридж, за да внуши представа за ученост, за интелектуална елитарност. — Б.а. ↑

[5] В едноименния разказ (виж стр. 87), който по признание на Ишъруд е неговият предпочитан разказ в сборника. — Б.а. ↑

[6] „Всичките съзаклятници“ (1928), „Мистър Норис сменя влакове“ (1935), „Светът вечер“ (1954) и „Среща край реката“ (1967) и др. — Б.а. ↑

[7] От нем.: роман „на възпитанието“, „на формирането“, за чийто образец и връх се счита Гьотевият „Вилхелм Майстер“. — Б.а. ↑

[8] Индуистко понятие, сродно по значение с „нирвана“: разкрепостеност чрез отказ от земното, от материалното, която води към блаженство. — Б.а. ↑

# ЗАСЛУГИ

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

**МОЯТА БИБЛИОТЕКА**



<http://chitanka.info>

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