

**ВЕРА ГАНЧЕВА**  
**МАЙСТОРИ НА РАЗКАЗА**

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

Утвърждаването на един писател е в повечето случаи процес мъчителен, не само постепенен, дори когато успешната му първа изява бъде последвана от също тъй успешна втора, трета... Архитипичната литературна кариера от дебюта към творчески активната средна възраст до шедьоврите на късната зрелост с непоклатимо признание като настояще и реални изгледи за посмъртно място в „пантеона“ на христоматиите и справочниците като бъдеще списва възходяща криза по-често в представите и мечтите, отколкото в действителността, където нерядко лъкатуши надолу или пада с внезапността и пагубната сила на гръмотевица. Какъвто и да е индивидуалният „казус“ обаче, редица наблюдения, а и откровени признания на именити писатели сочат, че проблемите, на които те се натъкват в зенита на своята слава, не са по-незначителни и дори обратното — доста по-сериозни са от онези, съпътствували пробива им. Дали ги обуславя отпуснатостта, според определението на Бърнард Маламъд, предизвикана от нарасналото умение при боравенето с езика, със словото, чиято съпротива бива преодолявана с вече изпитани похвати, без да изисква някогашната мобилизация, от придобитото самочувствие, zasiщащо като хляб и приятно като вкуса на изискан коктейл, ала и опасно упоително като наркотик, или усещането за изчерпаност, страхът, че то е основателно и че пред критиката, пред читателите „килимът се разгъва с една и съща, непроменена шарка“ (по израза на Греъм Грийн), а може би и обстоятелството, че постигната, известността осуетява предимството на „анонимния“, обективен и необезпокоявано съсредоточен поглед върху действителността, издигайки между твореца и пишещата му машина (в най-ново време — между него и персоналния му компютър) прозрачна, но непробиваема стена, поточно витрина на трофеите, извоювани в битките за успех и прослава, зависи от отделните писателски съдби, характери, предразположения, макар и неоспоримо да остава това, за което пряко или косвено свидетелствуват толкова анкети и интервюта: професионализмът, сам по себе си необходимо, направо задължително изискване за еволюция, далеч не винаги се оказва равнозначен на онзи неин етап, при който, освен че е „в състояние да работи в инак неблагоприятен за творчество ден“, по думите на Норман Мейлър, писателят има енергията и отскока да се прехвърли през летвата, вдигната толкова по-високо, колкото поголеми очаквания е събудил. „Професионализмът в изкуството крие

следната трудност: овладяването му ще рече зависимост, а зависимостта води до елиминиране на художествената изненада, т.е. до рутина — съмнително достойнство в област, вдъхваща на хората надежди преди всичко за смайване, за захлас, за дълбоко вътрешно обновяване“ — бе заявил Джон Ъпдайк през 1984 г. при получаването на Националната награда, която американската литературна критика му отреди за сборника с есета, рецензии, очерци, портрети, озаглавен „Близо до брега“. И няма никакви причини за съмнение в това, че той, един от най-„закоравелите“ професионалисти в литературата на САЩ днес, придава на тази своя констатация не само принципно звучене, общовалидност, но и смисъл, свързан с неговото лично творчество, жанрово „полигамно<sup>[1]</sup>“ и вече достатъчно голямо по обем, за да е изпитал и други отрицателни ефекти на майсторството като категория на опита: неизбежните и затормозяващи съпоставки не само с образците, с еталоните, а и със своите собствени произведения от предходни стадии на развитието си, периодичните (угнетителни) равносметки, отъждествяването на експеримента с риск за утвърденото име и спечелените позиции. Или казано иначе, с течение на годините професионализмът се превръща в клопка, в капан, който писателят сам си е заложил, и то без сиренце за примамка, излишна, щом той доброволно се хваща в него, разчитайки навярно, че прищракването на „челюстите“ или допирът им до кожата ще му възвърнат забравената тръпка на сетивата и екзалтираността на съзнанието, онази естественост, с която е осъществявал кристализацията на мисли и чувства, на изживявания и пориви в произведенията си от времето на младостта и сякаш вече напълно загубена както стройната фигура, илюзорно наподобима с помощта на масаж, бягане, мазохистични диети. И въпросната естественост е наподобима впрочем, често все тъй илюзорно, с гъвкавостта и вещината, обезпечавани от професионализма като кондиция и набор от средства за поддържането ѝ, но най-вече в по-голяма епическа форма, не в стихотворение или разказ, избликли спонтанно и писани някога на един дъх, „с бързината и лекотата, с които се топи късче лед, поставено на печката“, носталгично си припомня Ъпдайк, пояснявайки защо от десетилетие-две работи предимно в сферата на романа, и настойчивия му призив за „редовно впръскване на аматьорство“ в живота и в изкуството — „аматьорство опреснително, насъщно за тях“,

трябва да тълкуваме като опасение, че макар и не болезнено, капанът го е притиснал здраво и без да ограничава движението му, диктува неговия темп.

Именно движение, не просто придвижване, и то напред, ако прилагаме за творческите изяви въобще не толкова количествени критерии, колкото последователността в тематиката и в идейно-художествения подход към нея като мярка не само за тяхната целокупност на литературно дело, но и за трудно оспорим развой, а действително впечатляващата продуктивност на този писател (по две, понякога и повече книги на година) несъмнено се улеснява от правите и гладки, утъпкани пътища на професионализма, които му спестяват главоболни лутания, зигзаги и коварни ями, въпреки че го извеждат все до мотели за прелюбодейци, до кошерища на аерогари или до бели къщи в псевдоколониален стил с гаражи за две коли и басейн с химически осапфирена вода не в приказната гора, където изкуството е непрекъснат празник и фойерверките му разпръскват мрака. Ако, разбира се, такава гора изобщо има, но според Ъпдайк, считан от някои критици за изразител на неоромантизма в съвременната литература на САЩ и за продължител на традицията, олицетворявана от Ървинг, Купър, Емерсън, Хоторн, Мелвил, Торо, истинското изкуство може и трябва да я създава навсякъде — край градовете и в техните предели, дори на пустеещите терени между зданията, които той помни от детството си в Шилингтън, щата Пенсилвания (роден е там през 1932 година), като пространства, превзети от разлудувалото се въображение, ниви за неговите семена, кълнящи направо в асфалта или във вкаменените буци пръст, чиято реколта талантът жъне с диамантени сърпове и я прибира в светли хранилища, достъпни за всички и денонощно отворени... „Щом вселената е безплатна, както твърдят космолозите от «новата вълна», значи и изкуството следва да е безплатно“ — посочва той и не пропуска да констатира с горчивина, че незастроени терени в свръхнаселените градове днес няма и че творчеството отдавна не разполага със свободата, чийто синоним би трябвало да е. Под *безплатно* Ъпдайк сигурно има предвид не толкова даром и в никакъв случай не безвъзмездно, колкото *досегаемо*, *достижимо*, предназначено за масова публика, популярно, а под *свобода* разбира не антоним на зависимост, на възбрана, но *реална неограниченост*, не разхвалената допустимост, от която и той самият

се възползува без задръжки, притваряйки вратите на спалните на своите герои, за да опише в подробности видяното и чуто там, *волност, полет* с широк размах, *неудържимост* или с една-единствена дума — *антипрофесионализъм*, както при създаването на литературни произведения, така обаче и при възприемането им от читателя. В епохата ни на „информационен взрив“, наистина оглушителен за тези, които не умеят да предотвратяват пораженията от него и постепенно са загубили способността да долавят от какво ги лишава предпочитанието, което му отдават в сравнение с, да речем, онова занимание, все по-нетипично сякаш за последните десетилетия на нашия век, та вече едва ли не елитарно, едва ли не някакъв дендизъм, ако съдим и по статистическите данни в световен мащаб, а именно четенето на книги заради удоволствието да се чете, не поради задължение или желание за осведоменост в по-висока степен от съдържащата се в периодично публикуваните списъци на бестселъри и в седмичните притурки за литература и изкуство, не поради необходимост да се убие времето също тъй неусетно, безболезнено, както ексукутирането му от телевизионния екран или давенето му в мазноцветните отпадъчни води на издателската промишленост, и въобще — с определена цел, колкото и безцелно да изглежда при читателите от втората категория например, но с валидно и за тях предпоставено отношение, удобна обвързаност с навик, затвърден шаблон, т.е. с професионализъм, тук в смисъла не на усвоен и упражняван занаят, а на автоматизъм, на „втора природа“, изключваща оплодителното напрежение на сътворчеството, непринудеността на контакта, насладата. И изненадата, която има предвид Ъпдайк — възторг и обнова, не шок или повод за дълбокото и безмълвно отчаяние, синоним на живота на повечето хора, според наблюдението на Х.Д. Торо отпреди сто години, но в сила и днес, когато междучовешките отношения са белязани от професионализъм също както литературата, нейното „консумиране“, политиката, техниката, рекламата и пр., т.е. от онази рутина, която ги темперира и определя предварително техния характер, а нерядко и цялостното им развитие, надмогвайки следователно даденостите, обстоятелствата, ситуацияите, чиято комбинация със случая обикновено наричаме съдба, и сподавяйки вика не само като реакция, но още като намерение. Спокойствието, тишината, симетрията са обаче привидни, под

лакираната повърхност на така регулираното *нормално* съществуване, в пукнатините му пъплят ларвите на съмнението и неудовлетвореността, на депресията и разочарованието, неизразими с думи поради онова осъзнато безсмислие на съпротивата, за което намеква Торо, а и защото отпорът чрез тях е на практика отдавна невъзможен: натежали от премного противоречиви и подвеждащи значения, подпухнали от токсини, те се оказват и износени до непригодност, ненадеждни, трудно използваеми, когато действително трябва да се изрекат. В своята книга „Не говорете нищо!“ Джери Ръбин, една от най-ярките фигури на младежкото протестно движение в САЩ през 60-те години, отбелязва например колко е трудно да се каже „обичам те“ редом с някой от гигантските и вездесъщи рекламни плакати с надпис „Автомобилите обичат Шел!“...

Темата за тази външна нивелираност в обноските и взаимовръзките на хората, за социално-емоционалния им професионализъм, постиган далеч преди да е натрупан обичайният житейски опит, и то принудително, чрез целенасочено възпитание, по-скоро обществено, отколкото домашно, за драмата, клокочеща дълбоко в кратера на брака и чието изригване възпрепятствуват именно причините, които са я породили — парадокс, не по-голям обаче от този на краха като комфорт или на секса като религия, на либидото като противодействие на страха от смъртта, е основна тема в творчеството на Джон Ъпдайк още от времето на неговите първи стъпки в литературата, на разказите му за студенти в Харвардския университет, опиянени от поривите и амбициите на младостта, от гъсто испанско вино и от поезията на Елиът. Впоследствие героите му напуснаха бунгалата и общежитията на университетските кампуси, за да се настанят във вили из зелените пояси около градовете на Нова Англия — в Кънектикът, Мейн, Върмонт или Масачузетс, да речем, т.е. на Източните щати, още някога предпочетени за заселване от солидна и културно по-издигната, но превзета буржоазия, състоятелна и конформистки настроена, хомогенизирана от понятието басп<sup>[2]</sup>, обозначаващо генетично и социално привилегирована категория, „чистокръвност“, а оттам и определен мироглед, устои, самочувствие, кодирани в съответно поведение, житейско и обществено, чиято аморалност Ъпдайк разбира и проникателно разкрива в нейната символна и симптоматична същност на характеристика на Америка,

сигурно толкова по-неласкателна с оглед на факта, че тъкмо това съсловие, средината на „средната класа“, винаги е било гръбнакът — икономически и политически, нравствено-ценностен на САЩ от самото им учредяване преди 210 години. По произход *басп* (един от прадедите му напуснал Холандия, за да се установи през 1650-а в Нови Амстердам, както тогава се наричал Манхатън), израснал в бита и атмосферата на този социално-етнически кръг, сред типизиращи го представители и с традициите му, той ги превръща в сцена и персонаж на истинска „човешка комедия“, която създава с последователност — освен неотклонна и някак показателно натрапчива, — напомняща откровения но време на непрекъснат, дългогодишен психоаналитичен сеанс. И писателят сякаш подтиква читателите да го предразполагат към тях отново и отново, сам изграждайки се лично и творчески в хода на десетилетията с проблемите, трусовете, метаморфозите им, които регистрира в своята хроника на американската действителност и нрави с обсега и дълбочина, придаващи ѝ обективно висока стойност — както художествена, така и документална, историческа. Такава оценка не е пресилена, щом се прави от критици с различен вкус, натюрел и равнище, при това не само в САЩ, но и в много други страни на света, където произведенията на Ъпдайк са не по-малко известни. Заслуга за широката им популярност несъмнено има тяхната сюжетика, триадите *любов-брак-изневяра* и *отчужденост-развод-спомен/вина*, съчетани с професионалното умение, с овладяната до съвършенство писателска техника, отредили му видно и трайно място сред авторите именно на бестселъри, каквито неговите книги впрочем стават почти без изключение. Но независимо че фигурират в общите ранглисти наред с булевардни еднодневки, криминални и приключенски романи, фантастика, приложна социология и пр., те неизменно са начело и в класациите с по-придирчив подбор на заглавия, предназначени за взискателна и литературно ерудирана публика.

Всъщност още от първите си изяви — разкази, отпечатани в списание „Ню Йоркър“, Ъпдайк, тогава двадесет-двадесет и няколко годишен, бе направил твърде силно впечатление на критиците с изненадващата за дебютант лапидарност на стила, с неубягалата от набития им поглед раздвиженост на вътрешните пластове в повествованието и езика — не на връхните, което обикновено отличава начеващия писател, а и със своята подчертана привързаност именно

към романтичната традиция в американската литература, без сам да оспорва или отрича контрастиращите с нея тенденции и феномени, търсения, похвати, които дори откроява, в редица случаи и рязко, тъкмо чрез непринуденото си разграничаване от тях. И ако за немалко критици той в началото на своя творчески път напомня Франсис Скот Фицджералд, притежаващ дарба като „скъпоценен камък, с който се чуди какво да прави“ (сравнението е на Едмънд Уилсън), ретроспекцията, вече предлагана от изминалите десетилетия, показва, че Джон Ъпдайк отрано е бил наясно за стойността ѝ и грижливо я е шлифовал до блясък, истински, не с лъскавината на сръчното занаятчийство. Популярността и творческата зрелост обаче не са спестили и нему проблемите, за които стана дума по-горе, красноречиво обобщени от факта, че в съзнанието на милиони читатели днес той продължава да е авторът на „Заеко, бягай“ (1960) или на „Кентавърът“ (1962), или на „Заекът е богат“ (1983) или на „Вещиците от Ийстуик“ (1984); и макар констатацията, че действителността, която възпроизвежда най-щателно, с реалистична достоверност, е под равнището на таланта му, да не е лишена от правдоподобност, килимът отдавна се разгъва и с почти непроменена, и с доста избледняла шарка. Въпросът не се свежда до съставките на багрилата, а по-скоро до монотонността на орнамента, отнемаща сякаш от сочността на колорита, при Ъпдайк впрочем не интензивен или крещящ, а нарочно приглушен, за да не накърнява или затуля прецизността при употребата на изразните средства, в отсеквите и в детайлите, с която той — „Вермеер на двуетажна Америка“, рисува жанрови сцени из живота на обитателите ѝ. Портретува ги впрочем най-често групово или по двойки, в няколкоформатни композиции, почти винаги предшествувани от етюди и при които оптичната точност на неговите наблюдения личи не толкова от строга определеност или завършеност на живописното изображение, от конкретни измерения в пространствената „режисура“ на платната, колкото, напротив, в свободата, с която е третиран замисълът, сигурно привидна обаче, както привидно мимолетни са игрите и взаимоотношенията на образи, състояния, цветове, преливни в своите очертания, преходи, нюанси, но с трайно внушение за реалната същност на явленията, от които произтича вътрешната им закономерност, а и естеството на свързаните с тях проблеми, чиято острота влиза в дисонанс с импресионистичната



мекота на тези картини, рамкирани с дискретна изисканост, за да са в тон със салонната подредба в гостните на първия етаж, поръчана по някой от каталозите на прочутата търговска фирма „Сиърс“. (Псевдо)рафинираността на обстановката и високото битово качество на живота, отъждествявано с негово духовно съдържание, свидетелствуват за успешно осъществяване на главни моменти от прословутата американска мечта, в хода на което обаче героите на Ъпдайк и техните първообрази са загубили не само младежката скромност и пъргавина на телата си, но и стабилността на психиката, устойчива някога благодарение на илюзиите, неосъзнати като такива, и моралната опора, предоставяна, да речем, от треньора по бейзбол или баскетбол, традиционна фигура в САЩ, олицетворяваща „силно рамо“, наставник и приятел едновременно, на надеждите за истинско щастие, подменено с хедонизма на материалното благополучие и с потребление заради потреблението: житейски принцип и парадигма в американското общество особено в периода, известен като „годините на Кенеди“, след зимата на маккартизма, в разгара на „сексуалната революция“ и преди нравствено-политическия смерч на провала във Виетнам. Ъпдайк показва как луксозните отпадъци на консуматорството, достигнало пропорции, граничещи с абсурда, затрупват и последните останки от наследството на пуританството, социален и морален норматив, ценностна система и начин на живот, предавани като щафета от поколение на поколение *басп*, как доволството се превръща в удобен заместител на удовлетворението и егоцентризъмът — в инстинкт за оцеляване, прикриван под формата на вътрешно съсредоточаване на дефицитни енергии, в *професионализъм*, как напливът на вещи и мисли за тях причинява отлив на чувства, напоителни за душата, или как билетът за поредното хилтънизирано пътешествие служи като гаранционна карта на постигнатия просперитет — при това не с обсега и понятийната палитра на социолог, без крайната пестеливост, направо скъперничество спрямо езика и метафориката у един Бекет например, който оставя гласа на Ужаса да кънти безпрепятствено в бездната на Пустотата, където се е зародил, а с художествена разточителност и елегантност (твърдят, че си служи с най-богат речников фонд измежду съвременните писатели в САЩ), приемливи и дори привлекателни сред реквизита в поп-рококо на този свят, чиято обреченост той усеща безпогрешно и разкрива

ужас, не по-малък, ала притаен, в не по-малко страшна пустота. Така неколkokратно се увеличава ефектът от диверсията на писателя, внедрен дълбоко в реалността, която отразява, и съзнателно поел риска от сливане на наблюдател и наблюдаемо, от преплитане на субективно-емоционално и идейно-мирогледно, от балансиране на предела между голямото изкуство и неговите имитации за най-непретенциозна употреба, без при това да се стига до компромиси било с критериите и очакванията на интелектуалния елит, било с вкусовете и предпочитанията на масовата публика: мярка, точно спазвана от Джон Ъпдайк с умение, свойствено за него и което му отрежда специфична позиция в американската белетристика днес. Позиция двояка, в известен смисъл може би не дотам завидна — на самотник, но нито аутсайдер, нито единак и който не се числи към определена школа, група, кръг, няма литературни настойници или възпитаници и участва в цялостния културен живот, в процесите му с присъствие, катализиращо ги въпреки дистанцията, а дали не и поради нея, та сякаш за да се застрахова от евентуални горчивини и удари, обикновено съпътстващи такава изолираност (независимо дали е привилегирован статут или принуда), пък и за да разшири тематичния обхват на творчеството си извън предградийните укрепления на „средната класа“, но едва ли просто така, от самота и на шега, както считат някои (доста) критици, той си създава алтер его писателя Хенри Беч, по външни данни пълна негова противоположност и най-ексцентричният неудачник в галерията от Ъпдайкови типове и образи. В двете книги за Беч<sup>[3]</sup> мнозина обаче прозряха и разтълкуваха сложния замисъл на автора, от една страна, отреагирал на паниката, обзела и него, подобно на героя му, пък и сигурно всеки творец, осъществил мечтания пробив, но стерилизиран от успеха и от професионализма, с чиито способности се опитва да запази вече достигнатото статукво, а от друга — осмял преди всичко отстъпките, изисквани от това статукво — от едно положение в обществото, равностойно на роля, не винаги лесна или благовидна, както поради обстоятелството, че отстъпките предполагат отстъпления на личността пред функцията и формата, придадени ѝ с механизмите и средствата му, митологизирани от масмедииите, да речем, така и с подразбиращото се условие и то (обществото) да бъде митологизирано на свой ред кога с произведения, кога с престиж и име, със значимостта, която е

обезпечило. Тъй и Беч, който на вид напомня Норман Мейлър, по остроумие Том Улф, а по маниери и превзетост Труман Капоти в лошо настроение, провъзгласен през 50-те години за „надежда на литературна Америка“, през 60-те пътува из Европа, посещава и някои социалистически страни, командирован от Държавния департамент на САЩ и изпълнен с трудно потискано раздражение от задължението, което е поел, от позата на ехиден коментатор, предубеден, роботизиран в реакциите и мисленето си, неосведомен и неискрен, натрапена му в замяна на предимството да служи за украсение на светските коктейли и за мишена на магнезиевите откоси на фоторепортерите в Ню Йорк, Лондон, Париж. Той не се лъже относно споразумението, което е сключил, негласно и вероятно наложително с оглед на обстоятелството, че е фигура, представителна за върхушката на американската литература, за онзи неин авангард, който предизвиква и поддържа интереса на възмогалата се и надменна в своите претенции „средна раса“, изтънчила ги до равнището на интериора, възпроизведен направо от цветните приложения на „Вог“ и на пикантните като френско рагу текстове в месечника „Ню Йоркър“, крепост на изискания снобизъм от европейски тип, станал постепенно еквивалент на псевдоаристократзма, първоначално жлъчно иронизиран по страниците му. Безспорно не са лишени от основание мненията, намерили място в печата на САЩ, а и другаде, че независимо от високите градуси на хумора, сгъстяван до черно, и при третирането на подтеми като тази за издателския бизнес, за стръвно опримчващата паяжина на масмедията, за „литературно-светския начин на живот“, изтласкал на заден план литературния труд, писането, за културата — невралгичен пункт на едно съществуване, изпълнено с тревоги, страхове, съмнения, в източник на които и тя се превръща, щом не го стимулира естетически и духовно, „Бечианата“ не е върхово постижение за Ъпдайк и че макар да притежава релефността на емблема, такава фарсова фигура като героя ѝ не може да е жизнен образ и си остава двуизмерна, клиширана от схемата, която ѝ обезпечава и индивидуалност, и нарицателност, но пък и отнема плътността и усложнеността, шанса за развитие. Към това трябва да се добави, че редица слабости на Хенри Беч, човешки и творчески, някои идейни предубеждения, направо предразсъдъци, заблуди, са свойствени на самия Джон Ъпдайк, който и единствен е в

състояние да отговори на въпроса дали си е давал сметка за тях, преди да ги онагледи чрез проецирането им върху втори „аз“, или ги е осъзнавал впоследствие като изводи от тази идентификация. Но Беч всъщност не е негов втори, а трети или четвърти „аз“, двойник наистина, ала един от онези няколко, с които се срещаме в романите и разказите на Ъпдайк (от пясъчните дюни на Кънектикът и зелените поля на Минесота до Тарбокс, Олинджър, Осининг или Бруър в Пенсилвания — градчета и предградия, повити с мръсносивата пелена на утрото, прогонило розовите миражи на американския сън<sup>[4]</sup>, разположени на средните социопсихографски ширини на САЩ), както впрочем и в поезията му, в субективирания изказ на лирическият герой, негово алтер его в не по-малка степен от впечатляващо начетения и проникновен *литератор*, изследовател, арбитър, еталон, *man of letters*, възвърнал стойността на звание на това определение (демодерирано и почти излязло от употреба след залеза на „боговете“ в тази област от рода на Едмънд Уилсън и Малкълм Каули), критика и есеиста със сигурен вкус и усет, със стил, отговарящ на критериите му. Накратко, това е най-разностранно изявеният писател в САЩ днес, ако не се счита Робърт Пей Уорън, а такава протеева способност за превъплъщения, за тъй активна творческа дейност в различни литературни видове и жанрове изисква безусловно и подобаваща енергия, с каквато той разполага наред с дарбата да я оползотворява чрез насочване към конкретно поставена цел, та потенциалът ѝ да не се разхищава в сковаваща и безперспективна умозрителност като Бейовата или в пасивната сила на либидото, на секса, считан за движеща сила и за смисъл на битието, а и за негов еквивалент от Хари Ангстръм, прочутия герой на Ъпдайк в прочутия цикъл романи (засега три)<sup>[5]</sup> за Заека, побягнал, за да оцелее, да се изскубне от ноктите на реалността, дебнеца го като хищник и към която в края на краищата се приспособява, но без чувство на пълно успокоение, че е спасен и очертал всъщност една житейска диаграма — неравна, трескаво начупена и очебийно низходяща, макар отправната точка да остава долу, на значително разстояние под голямата бяла къща на главната улица в Бруър с гладко подстригана морава пред колоната на входа ѝ... При все че е коренна противоположност на Хенри Беч, физическа, психическа, етническа, Хари Ангстръм е доста свързан с него и като второ алтер его на техния автор, и като действащо лице в драмата,

която Ъпдайк създава, многопланово и безантрактно, за живота и нравите в САЩ, за американското общество в цялост и за проблемите на отделните му членове, изострени до неимоверност през обхванатите от него три десетилетия, цяла епоха с променлив политически климат, повече студен, отколкото обратното, и със социална атмосфера, охлаждаща и най-пламенния ентузиазъм да бъде характеризирана като благоприятна за обикновения човек. Именно за обикновения човек, защото в драмата, разгръщана от Ъпдайк с мащабна последователност на замисъла и осъществяването му, „звездата“ Хенри Беч участва епизодично, в две интермедии, докато Хари Ангстръм почти не слиза от сцената, безпомощен да предотвратява или променя ситуацията и конфликтите, вътрешно отчужден от всичко, което го заобикаля, обзет от дълбоко, болезнено чувство за мирова, не, за космическа скръб, обграждаща като красива, скъпа рамка обруления пейзаж на егоцентричния му духовен свят, който при други условия, в друго общество може би не би бил толкова пуст и лишен от хоризонт, от слънчева озареност и топлих. Ето защо не учудва тъй широката популярност на Ъпдайк сред разнородна публика, която едва ли винаги е в състояние да оцени неговото голямо художествено майсторство, да се впечатли от богатия език и образност в романите и разказите му, но затова пък хиляди, десетки хиляди читатели намират сходство, в немалко моменти поразително, между хората, обрисувани в тях, и себе си, своите близки и познати, все средни американци, жители на средни градчета или предградия, чието ежедневие кондензира реалността с нейните изпитания и стрес в някаква нес-смес, нагарчаща и разтворима в сълзи или в уиски. Тук е и значителното предимство на този писател в сравнение с толкова други негови колеги, представители на съвременната литература на САЩ, отвърнали погледи от тривиалността на делника, от безинтересните и неизразителни лица на „хората без качества“, които я възплътяват и чието отсъствие от произведенията им се дължи вероятно на влиянието на шоубизнеса, телевизията и киното, на стремежа към конкурентноспособност с тях, определил категоричното предпочитание на модерната белетристика към необичайни, драстични ситуации и конфликти, към трикове и спецефекти, при които ексцентричното, шокиращото, гротескното са основни и проверени средства за постигане на въздействие върху умове и сетива, отвикнали

да реагират без допинг — все по-силен, във все по-големи дози. Немалко писатели обаче странят от баналното и поради опасение да не станат негови жертви, да не загънат в тресавището му, което Хемингуей например заобикаляше отдалеч, да не се поддадат на страха, характеризиращ един Хари Ангстръм, да речем, все по-непреодолим с течение на годините и мобилизирал цялото му същество, повишил многократно неговата жизненост, предпазвайки го от лекомислието или от принудата да се лиши от истинския ѝ и достатъчно дълбок източник: монотонността на всекидневието, за някои изтощително досадна, но за повечето синоним на сигурност и спокойствие, на защитеност. Страхът да не загуби тъкмо тази (едничка) опора, тъй малодушен и недостоен за художествено сублимиране, за претворяване освен с похватите на сатирата, в духа и традицията на Синклер Луис, както считат мнозина, привърженици по-скоро на изискването за онова, което Робърт Пен Уорън бе назвал „драматургична същност“, т.е. за създаване на герои, актьорски осъзнали себе си, поверената им роля и произведението, ярко осветена сцена сред море от благоговейно мълчание, е изразен впрочем още чрез фамилното име Ангстръм<sup>[6]</sup>, а и с прякора, допълващ внушението: „зайковщината“ (rabbitness) е понятие, узаконено в социокултурната лексика на САЩ от явление с огромна разпространеност и със съдържание, произтичащо съвсем пряко от първичното значение, вложено в него — заекът бяга презглава, с разтупкано сърце и до крайна изнуреност, тласкан от желанието и да се изплъзне от угрозата, и да се адаптира към нея, да се свие незабележимо в по-притулено кътче на зеленчуковата градина, благодарен, загдето там не растат нито кактуси, нито орхидеи...

„Не ми допадат книгите, в които се разказва за изключителни личности или за странни ситуации. Нека «Пийпъл» и «Нашънъл Инкуайърър»<sup>[7]</sup> насищат нуждите от такова четиво, докато литературата се насочи, подобно на евангелие, към чувствата и изживяванията на хората в сянка. Колективното съзнание, някога устремено към покритие с благородното, с изтънченото, в наше време трябва да се задоволи с това, което е типично“ — заявява Джон Ъпдайк в интервю, декларирайки съвсем безапелационно пристрастие, изненадващо за man of letters, култивиран и изграден по елитарните идейно-естетически канони на школата на списание „Ню Йоркър“,

според които именно изтънченото следва да е типично за нейните адепти, но от една страна, чрез творчеството си той непрестанно иска да удостовери, че ординерното, баналното, делничното е днес сетното убежище на романтизма, че то е онова „говорящо присъствие“ в човешкото битие, което поетът Уърдсуърт е долавял сред природата, и че в крайна сметка презрението към него, тъй подчертано от две-три десетилетия насам, доведе до гъмжило от „заратустри“, омаловажаващи се взаимно с множествеността си, а от друга, авторът на трилогията за Заека, на „Кентавърът“, „Двойки“, „Ожени се за мен“ и пр. прави дисекция на умъртвената душевност на своите герои не с обикновен скалпел, но със сребърното острие на префинен стилист, на посветен в тайнството на голямото изкуство на словото, предоставило му високо художествено равнище, подкрепата на интелектуалната ос Харвард-Бостън, все още с престиж в културата на САЩ, и достатъчна, не прекомерна, самота в замяна на осигурявания от него обсег на въздействие и социална многослойност на читателската аудитория. Докато Уилям Фокнър например бе поставил в центъра на своята „човешка трагедия“ съществуващия най-елементарни, съвсем редови и тъкмо заради това трудни, често непоносими, обременени с усилия и мъка, за да обърне внимание върху волята за борба и устойчивостта, върху обусловило го презрение спрямо обстоятелствата, мотив и за убедеността, изразена с идейната интензивност на кредо в неговата Нобелова реч<sup>[8]</sup>, Ъпдайк проявява социо-психологическа заинтересованост и тематично пристрастие към последиците от надмощието на обстоятелствата, от капитулацията пред тях — унизителна, но напълно приемлива в ракурса на стадното чувство, на средното и неособеното, считано за единствено нормално и издигано като защитна стена срещу враждебните вихри на реалността, повалили толкова изключителни личности и самотни бунтари с кръвната група на Селинджървия Холдън Колфийлд, чието параподобие е Хари Ангстръм, иронизирал с бягството за отървяване на собствената си кожа романтичния порив на „спасителя в ръжта“, принесен в жертва по съдба от устремеността си извън мрака, който за Заека е топла утроба в инстинктивната му решимост да се спотаи в неговото убежище. По своето естество на възглед, а оттук и на житейски избор, на стратегия, ескапизмът<sup>[9]</sup> е колкото отдръпване от действителността на разстояние, преценено като безопасно, толкова и

изолация в самите ѝ недра, макар и не винаги изцяло примиренческа: съзнателно сключеният пакт с нея не означава, че в основата му не се е загнездило несъгласие с порядъка и нормите ѝ, дори протест, но драмата на Хари Ангстръм, Пит Ханема, Джери Конънт и на още много други герои в романи и разкази на Джон Ъпдайк, инак тривиална и дотеглива като душевното вегетиране сред комфорта на предпочетения от тях начин на живот, се свежда именно до неумение (или до недостатъчна дързост) да потърсят и напипат вентила за регулиране на флуида, отприщен от този протест, вместо да бързат да се укрият в спалното бельо на съпружеската интимност или в мотелската мимолетност на прелюбодеянието, отдавна банализирано впрочем дотам, та носи не тръпката на нарушен запрет, а напротив, увереност, че циментира брака. Така от вулгаризиране на любовта сексът става едва ли не неин синоним или поне илюзия за изживяването ѝ в истински, неподправен и екстатичен вид, но и нещо повече: онзи въображаем средищен пункт в съзнанието на индивида, който, макар и мним, в определени ситуации и моменти предизвиква реални физически усещания. Някои психолози и психотерапевти го наричат the inner anchor point („точка на вътрешното закотвяне“), други — автопилот, „осигуряващ безавариен полет на съзнанието“; ако, разбира се, целта е конкретна, горивото — достатъчно, видимостта — добра.

Според немалко социо–и културолози на Запад, според философи, писатели, публицисти либидо и инстинкт за себеунищожаване са едно и прекалено активният живот на плътта потвърждава този парадокс освен с пасивността на духа, с безделието на ума, на по-възвишената чувствителност, потискана от чувственост, а и със стимулиращата го до пределна степен иконография на „обществото на допустимостта“, крайна в тенденциозната си неумереност и свидетелстваща всъщност за безизходица, която обаче далеч не всеки индивид е в състояние да разбере и разтълкува, да си даде сметка за причинилите я фактори, най-често поради заблудата, че ползува своята *лична* свобода, неограничена и гарантирана в неограничимостта ѝ от самите устои на това общество, конституционни и етически. В закон — неумолим, отстояван и с кръв, я издигнали още заселниците, придошли в Новия свят от Европа, прокудени или напуснали доброволно Стария, за да се избавят от



някаква принуда (икономическа, политическа, религиозна, родово-фамилна...): създавани на свой ред от условията, които създавали, те не само възприемали, а и налагали, безпощадните норми на естествения отбор като социално нужни и задължителни. Така в оцеляващите, по-силни и издръжливи от Другите, по-съобразителни, отърсени от излишни скрупули и угризения, се концентрирали специфични качества на американския характер, сред които особено изпъкват независимостта, необвързаността, самостоятелността, едновременно заложени в него и като предпоставки за жизнеспособност, и като критерии за отношение към действителността от гледна точка на готовността ѝ да ги брани и укрепва, да не допуска по никой начин тяхното оспорване и накърняване. Форма на това нейно концентриране в индивида е затварянето му в кръга на собственото семейство, в дома, установяван отначало в градовете, израствали и устройвани по европейски модел, със социално хетерогенно население, но в резултат от естествения отбор, чиито принципи са валидни там не по-малко, отколкото при постепенното завоюване на територии, от граница до граница, обособили се групи и прослойки започват да изоставят жилищните блокове и долепените в плътни редове кафяви къщи във викториански стил, за да се настанят далеч от шума, тълпите и мръсотията — в предградия, никнещи едно след друго, но с диференциран облик, класово очертан и типизиран, архитектурно-битово „соаниран“ според стандарта на обитателите, според тяхната социална, расова, нерядко и верска принадлежност, ала вече сами по себе си доказателства не толкова за отзивчивост към известния призив от 20-те години на автомобилния магнат Хенри Форд („Да разрешим проблемите на нашите градове, като избягаме от тях“ — естествено, с коли, произведени в неговите заводи), колкото за *rabbitness*, за *просъществуване* (да употребим напълно подходящия в този случай термин на Чарлс Дарвин), аналогично с безпрекословното право на индивидуална свобода, предоставяна впрочем от обществото с негласната уговорка обаче, че то ще получи онова, което му се полага, за да се развива и обезпечавя материална поддръжка на подобни морални домогвания, а следователно и възможността да ги насочва и видоизменя, да манипулира с тях, удовлетворявайки ги... И тъкмо подсъзнателното съмнение в истинността на тази свобода, ерзац подобно на синтетичните хранителни продукти в мамещи опаковки по

рафтовете на супермаркетите, крушението на опитите за закрепването на навътре в съзнанието като средоточие и котва на „аз“-а, на личността, подозрението, че реалното е по-привидно, отколкото привидното — реално, нарушават психическото равновесие на героите на Джон Ъпдайк, не напразно считан за ненадминат художник на жанрови сцени от предградията — 5000 само около крупните центрове в САЩ и с над 1/3 от населението на страната, на картини, уж камерни по сюжет и пастелни по тоналност, но дълбоко драматични с цялостното си внушение и атмосфера, с представата, която тези „комикси, прерисувани с четката на Вермеер“, вдъхват и затвърждават за манталитета, сложил върху Америка, върху нейното общество и култура отпечатък, не само емблематичен, а и трудно изличим. Отдръпването от социалната действителност на достатъчно голяма дистанция, та да не бъде преодолявана без нарочно усилие, отшелничеството в „пещерата“ на дома като преднамерен житейски избор<sup>[10]</sup>, поддържането на контакти предимно с членовете на своето семейство и със съседите, откъснатостта от културните институции и развлечения, съсредоточени в Града, зависимостта от колата за маршрута на ежедневието до местоработата и обратно, от нуждата да е в техническа изправност (както впрочем и вторият автомобил в гаража), от изискванията за специфични извънградски съоръжения и удобства, поглъщащи много средства, внимание и време, подчинеността на радиото и телевизора, на видеоапаратурата за възприемане (безопасно и пасивно) на света, „провинциализирането“ като идейно убеждение и един от плюсовете на личната свобода, чиито минуси обаче са повече, щом нейната „неограниченост и неограничимост“ я изравняват със самота, отнемат на индивида чувството за колективизъм, за принадлежност към някаква цялост, за свързаност и солидарност с хората наоколо, а и по принцип елиминират инициативността и като логика на съществуването му, и като негов енергиен заряд: „предградийният манталитет“ е наистина комплексен резултат от намесата на доста, сложни и различни причини, координирани обаче от двигателите на обществено-политическата система, на социално-икономическата макросреда, обусловила и класовия натюрел в основата на разширяващото този манталитет съзнание, и начина, по който то я репродуцира в

отношение към и със действителността — субективен, а обективно предпоставен и ловко насочван.

Деградацията, регресът на Америка, сравнена от Джон Ъпдайк с дете, което тъпчат с лакомства, защото никой не го обича, са фокусирани от него в личната съдба на отделни хора, „средни“, следователно типични, и този път от частното към общото, макар да е по-заобиколен, както твърдят някои, извежда писателя до набелязаната цел: да пресъздаде конкретни условия, събития и явления в живота на САЩ от втората половина на ХХ век, да ги обрисова в полиптих, внушителен по размери и достатъчно ярък, за да привлече вниманието на широка и разнородна публика — цел, която той самият е изразил недвусмислено в реплика, уж случайно подхвърлена, че редица основни моменти в неговите произведения отговарят на един или друг период в най-новата история на страната тъй, както определени цветя съответствуват на едни или други месеци през даден сезон. Разбира се, Ъпдайк има свои предпочитания и в *мястото* („Обичам Средата, защото тъкмо в нея се таи дилемата, двойствеността и избухват невероятни страсти. В домовете на онези, които спадат към нея, стават трудно обясними неща, разиграват се зловещи драми, сами по себе си интересни и важни за изследване“ — казва той, мотивирайки и като принцип избора си на съсловието-огледало, отразяващо реалността в САЩ с особена достоверност), и във *времето*, — годините около 1960-а, „години на гаснещо зарево от ерата Айзенхауер и на измамната зора на ерата на Кенеди“ (по думите на английския критик Брайън Уей), които му принадлежат тъй, както тези около 1920-а — на Фицджералд: маккартизмът е минало, и то като че невъзвратимо, мъртъв е и сенаторът, дал му името си; ледовете, с които „студената война“ скова земята, започват да се топят; расовите вълнения и младежките размирици от средата на 60-те години са още трудно допустими, да не говорим за Виетнам и за Уотъргейт; материалната задоволеност поражда илюзия за сигурност и дори за щастие, подсилена от ефектите на кейнсианството, на икономиката на регулативизма, привидно разрешила основните проблеми на капитализма и осигурила дълготрайност, ако не и непреходност, на изобилието от стоки, на потреблението им и на „обществото на благоденствието“; с авторитета и популярността си психоаналитиците, както и д-р Спок, вдъхват успокоение за преодолимостта на стреса, на комплексите

затормозяващи психиката, на извечния конфликт родители-деца... Но макар че тогава Сали Матиас от „Ожени се за мен“ (1976), красива и добре облечена жена, се разхожда съвсем сама по притихналите улици на вечерен Вашингтон без да се бои, че ще я нападнат, ограбят и изнасилват, макар че предградията, привилегирована територия и тема в художествената социография на Ъпдайт, са се превърнали в оазиси на уют и относителен покой сред тътнещия ад на цивилизацията, индустриална и постиндустриална, изпод гланцираната обвивка на живота, в който по заешки се спотайват обитателите им, наднична обезкръвеното и сляпо лице на Страх, разяждащ го отвътре като рак. Страх от световния комунизъм, от водородната бомба, от импотентността в леглото, абсолютизирана като върховна трагедия, а и от този нов хедонизъм, който носи радости, доволство, но и чувство за вина, тревога, гложеща не по-малко от дълбоката несигурност в утрешния ден, в бъдещето, мисълта за което предизвиква конвулсивно вкопчване в настоящето, в момента, *тук и сега* — любимият период на този писател явно не е тъй безбурен и идиличен, та объркаността, смутът на обитателите на Грийнуд в „Ожени се за мен“ и на Тарбокс в „Двойки“ (1972) са съвсем разбираеми в социално-психологическа перспектива. Оргиастичните изстъпления на дванадесетте семейни двойки в нюингланското градче Тарбокс например не са предизвикани нито от еротомания, нито толкова от наклонност към разврат, а по-скоро от отчаянието (съзнавано или не) на повечето от тези двадесет и четири души, тласнати всъщност по принуда, против волята си, към извода, че всеки от тях би могъл да се изолира само в секса като в собствена, неприкосновена област, да го използва като шанс и подтик за лично осъществяване, сублимирайки нагона в порив, пасивността в активност, прелюбодеянието в някаква психо-емоционална панацея за разстроената си душевност и в средство за заздравяване на брака, перверзно, но сякаш логично при тъй фатален недостиг на човешка топлина, на искреност в любовта и взаимното уважение, на естественост и живеца или, с други думи, безнравственото става опора и гаранция на нравственото — порочност, не само индивидуална, а и класова, обществена, която авторът на романа разобличава с безжалостен сарказъм, примесен с понятно съчувствие към групата истерични „самотници по двойки“, отдали се на полова френезия, за да притъпят усещането за житейска непригодност, за

неспособност да се ориентират, да направят верен и спасителен избор, да контактуват пълноценно помежду си, надмогвайки убийствената скука, празнотата на своето съществуване. Пикници с изстудено френско вино, забави с танци и сексуални изненади (не по-малко весели и в деня на убийството на президента Кенеди, „по капака на чийто ковчег потрепват безгрижно токчета“), колективни излети, волейбол в неделните следобеди, цивилизована размяна на партньори за една нощ, за седмица, дори за месец, ако е съпътствувана (за разкош и разнообразие) от страст или от ревност, досущ като истински: Тарбокс, Грийнуд, Олинджър, Бруър вероятно ще се сторят обетовани кътчета на живот и дори на семейна хармония, на щастие на онзи, който не разполага с възможността да надникне зад плътно спуснатите щори на еднотипните еднофамилни къщи, и с някои статистически данни, внушаващи друга представа за „предградийния Едем“ — психически заболявания и алкохолизъм, удвояване на цифрата на разводите за по-малко от три десетилетия, един милион разтрогнати бракове само за година (1977), рязко увеличаване на броя на майките с деца без съпрузи и на singles, хора неомъжени и неженени, завръщащи се в градовете с надеждата за повече срещи и връзки, за претопяване в магмата на многолюдието, престъпност, тайно и явно насилие (в края на м. октомври 1975 г. „Вашингтон Пост“ съобщи, че в над 70 процента от убийствата, разследвани от ФБР в рамките на даден период, жертвата е познавала своя палач. „Съпруги убиват съпрузи и обратно, родители — деца, братя — сестри, съседи — съседи“ — пише вестникът и предупреждава читателите си: „Пазете се от ближните!“), жестокости, садизъм. И едва ли е чудно, че Ъпдайк така настоятелно локализира преобладаващата част от своето творчество в относително по-ведрата социално-икономическа обстановка от началото на 60-те години — време, освен на всичко онова, изтъкнато дотук, и на един симпатичен наивитет, на простодушно любопитство на младежта към себе си и към света, на емоционална спонтанност, носталгично обаятелни за него като навеи от тийнейджърския сантиментализъм на 50-те; време на съхранена главна роля на семейството в битието на човека, негова люлка, средоточие и крепост, по-късно атакувана неудържимо от новия феминизъм, от всевъзможните допустимости, довели всъщност не до освобождаване на хората, но до упадък на морала и до „анахронизъм“ на критериите му, а и от други феномени,

обществено-политически предпоставки и събития; време, когато писателят не се е чувствувал възпрепятствуван в стремежа си за близост, за отъждествяване дори със своите герои, чиито слабости още не са пороци и страховете, болката, безсънието — признаци за съпротива на живота срещу смъртта, а не за противното. Ектоморфен, с ръст и вид на баскетболист въпреки прошарените слепоочия, обкръжен от около 5000 двойки, обекти на внимателното му наблюдение днес в Джорджтаун, както допреди години в Ипсуич, не по-големи по население и площ от Грийнуд или Тарбокс и все в Ню Ингленд, Нова Англия, с характерната за нея атмосфера на солидна културно-историческа унаследеност, на традиционализъм, равен колкото на приемствен мироглед, толкова и на самочувствие, Джон Ъпдайк действително би бил трудно разграничим от хората, за които разказва, ако не беше загърнат в „лъхащото на нафталин наметало на Синклер Луис“, по думите на Роджър Сейл от „Ню Йорк Таймс Бук Ривю“, посетил го през 1981-ва там, в дома му, разположен, разбира се, на *главната улица*<sup>[11]</sup>. Сравнението, макар и шеговито, има оправдание и всъщност е доста разпространено, популяризирано и с игрословици от рода на *Babbit-Rabbit*, ала за разлика от автора на „Главната улица“, „Бабит“, „Ароусмит“, „Елмър Гектри“ и др. този на „Заеко, бягай“, „Двойки“, „Ожени се за мен“ е далеч по-снизходителен към героите си, които иронизира — остро, но не дотам язвително, и не съди, не ги разкрива откъм техните най-отблъскващи страни, слагайки акцент по-скоро върху покварилите ги обстоятелства и обществен климат, докато Синклер Луис е безпощаден спрямо своите: еснафи, търгаши и демагози, изнудвани, религиозни шарлатани, които направо вини в съучастничество със Системата — нейни оръдия, а не жертви. В интервю пред Би Би Си през 1970 година Джон Ъпдайк беше подчертал нежеланието си да встъпва в ролята на ментор, да диктува и коригира поведението на персонажа, да го поучава, добавяйки, че предоставя всекиму да заплита мрежата на своята съдба — индивидуална, но и типизиращо съсловна, да се справя съобразно силите и възможностите си със ситуации, не винаги подвластни и на самия писател, чиято категорично изразена убеденост по въпроса за отношенията му с героите в неговите произведения се покрива освен с идейно-художествена нагласа, и с позиция, несъмнено повлияна в някаква степен от сходството му с тях въз основа на произход,

възпитание, среда, възраст, и която според едни критици е фактор, нерядко спъващ, пълното разгръщане на неговия забележителен талант в полифоничната цялост, каквато изисква романът, а според други допринася за по-голяма жизненост и правдивост при обрисуването на характери, на състояния и явления особено щом налице са и автобиографични елементи.

Подобно на Джордж Колдуел (сигурно най-светлата фигура у Ъпдайк, личност пречистена и извисена от обективизирано човешко страдание) например, бащата на автора на „Кентавърът“ (1962) бил учител, а Питър Колдуел напомня подрастващия Джон... Но романът трудно се поддава на определението *автобиографичен*, защото по същество не представлява опит на писателя за някаква рекапитулация на началото на жизнения му път, на неговото детство и юношество, огледани през тринокъла на изминалите десетилетия: универсализирайки образа на своя герой Джордж Колдуел чрез сюжетните параметри на античния мит за Хироп, той, от една страна, му придава символна величина и наситеност, многозначност, а от друга, индивидуализира всеобщото, заложено в древната легенда, конкретизира го в условията на американската действителност в определен период посредством изконни категории като време и пространство, противоречие, причинност, необходимост и случайност, възможност и реалност... Така Ъпдайк постига необичаен и силен художествен ефект, внушава цялата сложност на социално-психологическия конфликт, отразен и в двата плана на произведението, поставя въпроси, колкото метафизични на моменти, толкова и „земни“, недвусмислени, пределно ясни и сякаш заради това лишени от също тъй недвусмислени, пределно ясни отговори. И както Митът влиза в полезно обратима връзка със съзнанието на модерния човек, изтъква писателят, организирайки битието му с център в архимедовата точка на опора, така и Времето е от особено значение за него и необратимо, еднопосочно в реалността на живота, в тази на изкуството то може да протича в друг континуум, по всевъзможни начини и с нетипична честота, да се разгръща поривисто в гравитационното поле на неочаквани хрумвания и асоциации, на Поезията, да се изтръгне от самото себе си и тази негова пластичност, динамика, податливостта му на гъвкава, мека глина, на художествен материал винаги е привличала Ъпдайк, в чието творчество верижната обвързаност на миналото,

настоящото и бъдещето е важна като тема и като идеен мотив. В „Кентавърът“ той я третира с лирично-философска съзерцателност, раздвижвайки и разкопавайки времевите пластове, за да покаже плодовитостта им на хумус, в „Базар в старопиталището“ (1959) — с категоричността на кръга, затворен от живота на човека не в неговия край, а още в самото му начало, в „От фермата“ (1965) пък я насочва като искряща многостранна призма към големия град и градчето в покрайнините му, към средата като периферия, към урбанизацията и към окова, което е изпуснато, загърбено или задминато в нейния лудешки темп. Джоуи Робинзън се завръща в стопанството, където е израсъл, за да констатира, че една от основните и най-трудно постижими задачи на човека е да спои в хармония миналото и настоящето в името на бъдещето, отдавайки превес на миналото като опит и поука. („То впрочем е всичко, което притежаваме — отбелязва авторът. — Настоящото е съвсем тънко, не е по-плътно от една секунда, бъдещето още не съществува...“) Както и в други негови произведения, в този неголям роман, сочен от критиката сред най-интересните творби в американската белетристика от последните двадесет години, са противопоставени два начина на живот, два светогледа, две насоки на дейност и на възприемане на реалността, които обаче не влизат в остро стълкновение, не се конфронтират агресивно, а се проникват взаимно, разтварят се акварелно в неутралната ивица помежду им, обагряйки я в нюансите на компромиса, на спогодбата и помирението, макар и мимолетно, макар и в много случаи да е по-скоро примирие, не траен сговор. Повествованието се води леко, непринудено, способствува за плавното развитие на сюжета, то е спокойно по тон, уталожено като декресчендо, като зрял, съсредоточен размисъл за битието, за необходимостта от крачка назад, за по-нататъшно придвижване напред, и сякаш е кондензирано достойнствата на романа, който, без да е бил подготвян с амбицията за забележителен литературен факт, всъщност е такъв. Със своята непретенциозност, преднамерена впрочем, за да не се затъмни темата, да не се измести оста на нейната значимост, с ефирността си на изящна художествена конструкция, обвита в бляскава езикова тъкан, „От фермата“ буди съпоставка с най-добрите разкази на този писател, дебютирал през 1959 година едновременно и в двата жанра: с романа „Базар в старопиталището“ и



със сборника разкази „Същата врата“, някои от които, вече печатани в месечника „Ню Йоркър“, критиката провъзгласи за истински jeux d'esprit, а него за комета, издигнала се с ярка диря на небосклона на новата литература на САЩ. И дори след като той убедително защити репутацията си на нейно обещаващо явление с романа „Заеко, бягай“, майсторството му в другия белетристичен вид, всепризнато труден и взискателен, бе особено важен аргумент при уточняване на неговото място в американската, пък и в световната, художествена проза. В своите разкази, издадени досега в шест основни сборника и в доста „дериватни“ подборки, Ъпдайк наистина вдигна летвата много високо не само съобразно очакванията, които бе събудил, но и от гледна точка на развитието на жанра въобще, разкривайки в тях своите най-положителни страни на творец — обич и съчувствено внимание към хората, интуитивно разбиране на техните болки и проблеми, на угризенията и тревогите им, съчетано с желание да им помогне да се освободят от тях или поне да си поотдъхнат от бремето им; умение да пресъздава в сбита и пределно сугестивна форма състояния на психиката и емоционални отсевки, понякога едва доловими „с просто око“; свръхчувствителност по отношение на словото, суверенно владееене на изразните средства и сдържаност при експериментирането в сферата на стила, на структурите на езика, тъждествена впрочем на традиционализъм, по-упорит и праволинеен, отколкото у Шъруд Андерсън, да речем, един от неговите „прототипи“, духовен баща в областта на разказа, както Фицджералд и Луис в тази на романа. И безусловно прави са критиците, според които почти всеки от сборниците му с разкази притежава целостта на роман и усещането за фрагментарност, за раздробеност на отделни „късове“, не е определящо при усвояването на такава негова книга от читателя, обгърнат в еднородната атмосфера на среда, която обикновено му е добре позната и най-често го заобикаля ако не в някое от предградията, градчетата или стопанствата между Рийдинг и Ланкастър в Пенсилвания, покрай националната магистрала номер 222, то в предградие, градче или стопанство в други райони на страната, а и по планетата, защо не, щом Ъпдайк е тъй убедителен в настойчивостта, с която го приканва да се визира и в себе си, и напред, но и назад, във вече изминатия път, за да потърси по стръмнините и завоите му — без опасение, че ще накърни душевното си равновесие — онова, което

губят всички хора, ала далеч не всички имат смелостта и волята да го назоват и придобият като мъдрост, възвръщайки си го със стойност, безмерно повишена от времето. Този, който се окаже неподготвен по аритметиката на Живота и не може да решава задачите ѝ, ще се провали и на изпита по алгебра на логиката му, внушава писателят и макар някои от последните му творчески изяви да не ни позволяват да отхвърлим като преувеличено обвинението, че наведен дълбоко над Америка, за да огледа и най-скритите ѝ кътчета, той е паднал в нейната пропаст, макар да е справедлив упрекът, че при разобличението ѝ се опира предимно на детайла, по-точно на съвкупността от детайли, ала без нужното сцепление на молекулите, без кохерентност за масиран удар, нека не забравяме, че сме му задължени за превъзходни произведения, документирали художествено една действителност, минирана с антагонизми и конфликти, които непрестанно избухват на повърхността ѝ като явни проблеми на обществото, но детонират нечуто и в душите на хиляди, на милиони хора, увреждайки ги непоправимо. А сигурно не е малко това, че обратното взаимодействие между звуковата сила на тези взривове и пораженията, които те нанасят в глъбина, можем да наречем „ефект на Ъпдайк“.

---

[1] Освен романи и разкази Джон Ъпдайк пише стихове, занимава се с литературна критика, редовно публикува есета и публицистични материали. — Б.а. ↑

[2] Съкращение от бял, англосаксонец, протестант. На англ. white, anglo-saxon, protestant — Б.а. ↑

[3] Става дума за „Беч: книга“ (1970) и „Беч се завръща“ (1982). ↑

[4] Dream на английски означава едновременно и мечта, и сън. — Б.а. ↑

[5] „Заеко, бягай“ (1960), „Оцелелият Заек“ (1971), „Заекът е богат“ (1981). — Б.а. ↑

[6] От angst — (нем.) — страх. Б.а. ↑

[7] Масови периодични издания. — Б.а. ↑

[8] „Отказвам да приема идеята за край на човека... Човекът не само ще издържи, а и ще възтържествува.“ (1950) — Б.а. ↑

[9] От escape (англ.) — да избягам, тоест бягството от действителността, изолацията от нея, издигнати като идеология;

съзнателно отдалечаване (на индивиди или на групи) от проблемите ѝ.  
— Б.а. ↑

[10] Едно проучване на екип от социолози, работили няколко години в Шомбърг, типично среднобуржоазно предградие, населено от 50 000 души, все *басп*, и разположено на около пет мили северозападно от Чикаго, показва например, че едва 3000 регистрирани избиратели участвуват в изборите, а още по-малко са желаещите да се включат в други събития с обществен или чисто политически характер от местен или от по-голям мащаб. — Б.а. ↑

[11] Алюзия за едноименния роман на Синклер Луис (1885–1951). — 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.