

ВЕРА ГАНЧЕВА
ТРАЕКТОРИЯ НА
БЕЗНАДЕЖДНОСТТА

chitanka.info

*„Нека крещим стиховете си
по улиците... Нека предсказваме
земеръси!“*

Дж.
Керуак в
писмо до А.
Гинзбърг

На 24 октомври 1969 по улиците на градеца Лоуъл (Масачузетс) преминала дълга процесия от коли, повечето с нюйоркска регистрация. Катафалката в началото ѝ отнасяла на последното му пътешествие писателя-битник Джек Керуак (роден в 1922), „Омир“ на едно поколение, закърмено с черно мляко и заплатило висока цена за опита си да превърне отчаянието в скорост. Предишната вечер в Погребалното бюро на Поутъкет Стрийт се събрали близките на покойника, сред които личали Алън Гинзбърг, Питър Орловски, Робърт Крийли, Грегъри Корсо: трудно им било да се примирят с мисълта, че изпращат този, когото все посрещали — от Ню Йорк в Сан Франциско, от Сан Франциско в Ню Йорк, от Денвър, Лос Анджелис, Сиатъл, Мексико, Париж, Танжер... че в нелепо карирано сако, с червена папионка и с броеница в заключените ръце, пред тях лежи вдъхновителят на „революцията с раници“, неукротимият мечтател, избродил Америка надлъж и нашир, а и възкачил се над нея, за да я предизвика с литании, скандирани от стръмния хребет на Сиера Невада и пронизващи мрака ѝ със зелени светкавици, че поезията е начин по-скоро на смърт, отколкото на живот и че една легенда може да бъде затворена в ковчег. Легендата впрочем е била мъртва преди тялото, още когато личността се разпадала в изстиващата жарава на младежките пориви, макар че агонията ѝ продължила достатъчно, за да придаде на погребението в Лоуъл значимостта на събитие от извънместен мащаб. Пътят извел до ръба на пропаст и през последните години от живота си Керуак се изолирал в трагичната невъзможност да се върне назад, която сместа от уиски, бира и бензедрин

трансформирала ту в убежище, ту в ешафод; вцепенен от въздействието ѝ, той почти не излизал от затъмненото си жилище; където непрекъснато пулсирал екранът на телевизор, включен без звук, а Хенделовата оратория „Месия“ ехтяла на ускорени обороти и влудяващо силно, за да заглуши стенанията на парализираната *mère*, майка му, от която той всъщност никога не се отделил: възрастно момче и непорасъл мъж; Хък Фин с осанката на Кари Грант и обречеността на Томас Улф; скитник, страдащ от безсъница, който татуирал кожата на нощта с Йероглифите на носталгията; дзен-будист, изпаднал в сатори пред католическото разпятие в кухничката; блуден син, заблуден из асфалтираните ходове на лабиринт, където го причаквал минотавърът на една слава, колкото жадувана, толкова и гибелна... Само творчеството го спасявало с ариаднина нишка, но когато и тя се скъсала, не му оставало нищо друго освен участва на жертва на собствения си мит, на успеха по американски, чието златно правило го отъждествява с катастрофа. Керуак е изключение, което го потвърждава с личната си драма, задълбочена от съпротивата му на усилията да бъде приравнен с представата, създадена за автора на „По пътя“ — волен покорител на пространства, вездесъщ и лек като въздуха, незакотвен от ангажименти, цели, амбиции и вероятно не за един или двама негови почитатели е било разтърсваща изненада обстоятелството, че този *rapсod на автострадите* не можел да кара кола и от седалката на пътник пасивно наблюдавал как пейзажът се разгръща като книга, чиито страници изпълвал с отговори на собствени въпроси. Противоречията обаче не свършвали дотук и ако погледнат в перспективата на мита, животът му протичал вълнуващо и динамично като на филм, реалността била не техникolorно оцветена, а монохромна, сива като ежедневието в Лоуъл, вяло, лишено от тръпка на приключение и разнообразявано единствено от съботното кино, седмичниците с комикси, футболните мачове. (В сблъсъка на противниковите отбори той долавял някаква подтискаща символика, но така се изявявал на терена, че бил приет в Колумбийския университет като многообещаващ спортист, не писател.) Това тресавищно спокойствие обаче му се струвало идилично и в най-интензивните моменти на своето бурно, безредно съществуване Керуак усещал като незараснала рана копнежа си да се завърне в родния град, придружен от своя любим приятел Нийл Касиди, прословутия и

безумен „Ахав на волана“, понесен подир призрачния кит на едно непостижимо щастие, за да остаряват двамата редом, на някоя тиха улица, вкъщи с градинки, по патриаршески обкръжени от домочадия... Нийл умира през 1968 година от фатално съчетание на алкохол със сънотворни, година преди Джек, с когото вече нищо не го свързвало — той се присъединил към психаделичната група на Кен Киси^[1] и направил крачка към контракултурата и ЛСД, за която Керуак нямал нито желание, нито сили: халюцинациите на делириума се сменяли със състояния на апатия и в помраченото му съзнание всяка граница във времето приемала плашещите очертания на ров, опасно дълбок, непроходим. Може би тъкмо поради това и срещата на Алън Гинзбърг с Боб Дилън, станала подир години край гроба му, придобива дълбокия смисъл на досег не само между две поколения, а и между две епохи, на един вид *щифета на протеста*, чието значение Керуак надали би оценил, обзет от инстинктивна неохота да встъпи духом в 60-те години, която предчувствието, че в плавно фразирания джаз на Глен Милър ще се вреже трагичният писък на Джанис Джоплин, подклаждало в нещо повече от тревога — в психотичен страх. „Всичко важно умря вчера“, пише той, обзет от усещане за поражение, толкова американско впрочем, колкото и неоновата фасада, която го прикрива. Реалност и илюзията за нея: антидиалектика, отразена в биографията на самия Керуак, която творчеството му трансформирало в биографията на самия Керуак, която творчеството му трансформирало в танатография, в модерна сага за смъртта, преобразена като живот, умирането като приключение, поражението като триумф. Тази свръхнапрегната полярност долавяме още в „Градчето и градът“ (1950), неговото първо произведение, чийто обемист ръкопис той няколко години разнасял във вехтия си сак, преди да го предложи за издаване. И макар че романът, замислен като епическо платно с Мелвилев формат, напомня по-скоро гоблените в позлатени рамки на Маргарет Мичъл или на Мейзо дела Роч, патетиката на такъв стремеж у младия автор предвещава (сякаш по силата на парадокса, под чийто знак е роден) онези прекрасни страници от „По пътя“ или „Виденията на Коди“, които не се четат, а се изстрадват като болка, като блус на Били Холидей, като синкопиран вопъл на саксофон при безлуние: толкова наситени с вълнение, толкова сугестивни, написани като че на някакъв миров език, общопонятен и освободен от каноните на

граматиката. Градчето е Лоуъл, градът — Ню Йорк, две крайности, слети в едно понятие, в думата *Америка*, чиито букви се оспорват взаимно в общото си звучение, „звученето на моята несрета, произношението на моя пулс и нелепа болка; щастието ми не се нарича Америка, името му е друго, по-лично, по-кратко, кискащо се и потайно — Америка я търси полицията, преследва я из Кентъки и Охайо; тя спи с пристанищните плъхове, свира се под ламаринените навеси на мрачни и потайни силози: тя е изображение на секира от «Най-хубавото детективско списание» и равнодушното време на нощта, спуснала се над кръстовища и пресечки, където всеки изглежда по два начина, по четири начина и никой за нищо не го е грижа — Америка е там, където не ти е позволено дори да се наплачеш...“ Лоуъл не е Фокнървата Йокнапатофа, кратер, клокочещ от неудържими страсти, нито Пейтън плейс^[2], напукано огледало на възжеления, както и Ню Йорк не е сияйният фокус на неограничени възможности, център на света, синоним на шанса и несекващия празник: градчето ще рече безветрие и ред, фамилно лоно и традиция, ценности, които изглеждат непоклатими, оазис на покоя, градът — поквара, хаос и разруха, среда, в която и героят става жертва, палуба без кил, крематориум за надежди. Пътят, който ги свързва (или разделя), е третият елемент в американската алегория на Керуак, сам раздвоен между тези две противоположности и може би поради това убеден, че реални са не обиталищата, но разстоянията помежду им, движението към или от, което според него единствено утвърждава личността и ѝ придава собствена, неоспорима значимост. Едва пристигнал някъде, той вече се готвел да си тръгва: на автостоп, с кола, шофирана от Нийл Касиди, неистовия *карбой*^[3], обсебен от идеята да превърне самотата в безпределност и когото разпознаваме в не едно произведение на Керуак (като Дийн Мориарти в „По пътя“, като Коди Помрой във „Виденията на Коди“, „Бродягите на Дхарма“, „Ангелите на отчаянието“, „Биг Сур“, „Книга на сънищата“), със „Сива хрътка“^[4], а нерядко и пеша — решен на всяка цена да продължи, да не се застоява, да не събуди у себе си гравитационни инстинкти, да избяга дори от целта, към която дотогава се е стремял, тласкан сякаш от предчувствието, че ще я конкретизира в разочарование, ако не я запази като представа. За него пътят бил по-важен от посоката, откритият и безкраен път, който в съкровените си мисли отъждествявал с дъга:

единствено минаването под нейния няколкопистов свод можело да преобрази бездомника по подтик, не по воля, неуспелия студент, злополучния моряк, премръзналия пазач на паркинг, алкохолизиращия бохем, странника, залутан към невидимия бряг на детството, в нещо повече от техен антипод — в творец, ощастливен от вяра в своето призвание. Любопитната подробност, че романът „По пътя“ е напечатан на 32-метрово руло телетипна хартия, прикрепено към пишещата му машина, просто ни задължава да я тълкуваме като символична. Бяла лента, дълга и права сякаш магистрала, по която, необузdana и необуздима, се носи фантазията на писателя, надпреварва се с разсъдъка му и оставя лъкатушешка дияра — като пияна, по гладката ѝ повърхност, обсипвайки я със странни, необикновени и хетероклитни думи, изтръгнати от гнездата на привичните им значения и нахвърляни в лудешки, антисинтактични съчетания. За фантазия впрочем едва ли е уместно да говорим в случая, тъй като този роман, подобно и на другите произведения на Керуак, е всъщност детайлиран очерк за видяното и преживяното по пътя (в пряк и непряк смисъл), който е избродил, и ефектът на нередактирана стенограма, на припрян запис на впечатления и възприятия в кратката почивка между два прехода му придава още по-голяма достоверност и въздейственост. Със смътното усещане за абсурда на своето скитничество той го романтизира като кинетичен принцип на битието въобще, като *траектория на екстаза*, тъй очебийна в творчеството на много американски писатели, вдъхновени от традицията за третиране на пространството като емоционална категория, като нравствена и мирогледна, не само физическа величина. У Керуак тази траектория е идентична с линия на съдбата, както впрочем у Купър, Торо, младия Мелвил, Уитман, Твен, Андърсън, Улф, Сароян, начупена и пресеклива, но дълбока като бразда в нивата на времето, в онази зона, където евклидовите съотношения и пропорции придобиват изненадваща метафоричност.

Казват, че ескимосите имат разни думи за сняг, обозначаващи неговите състояния и оттенъци. На света обаче като че няма език, който да притежава определения за видовете пространство, дори и у народи, за които то е също тъй жизненоважно, както снегът за населението на арктическия пояс. Америка е една от страните, където тази липса се долавя особено остро, въпреки че в буквалния си смисъл

понятието „пространство“ е нейна твърде точна характеристика. *Формат* и *форма*, то получава там значимостта не само на територия, а и на манталитет, на хоризонт и на кръгозор, на а и на z. На Америка и на САЩ... Ключ за минатото и настоящето на страната, за светоусещането и психиката на хората ѝ, за най-интимните структури на тяхното съществуване, за врата, която се затръшва *отвън навътре*, не отвътре навън, както другаде, където домът е крепост и упование, това понятие внушава представата най-вече за шир, равностойна на надежда за втори и трети шанс, за нови и нови възможности, необятност, която те предразполага да я бележиш със своя следа, мами, че е синоним на размах, на волност и опияняваща свобода, проявява се дори като либидо — жизнен нагон, натрупано количество енергия, чието неизразходване причинява травми и комплекси, води до клаустрофобия, изразяваща се по различен, понякога съвсем неочакван начин. Например в почерк, окарикатуряващ нормите на калиграфията, в стил, нервен и неравен, но ритмизиран като бибоп, като виртуозно джазово соло или като поема, в която всяка цезура е изпълнена с вик. Като опит за спасение: ако „По пътя“ най-сетне не е видял бял свят през 1957 година подир ред унизителни откази на издатели, принудителни съкращения и преработки, Керуак сигурно щял да свърши в бордеите за алкохолици и наркомани на Бауъри, десетия кръг на нийоркската преизподня, където и Данте би се поколебал да слезе, но не самосъхранението го карало да крещи през решетките на езика хули по адрес на културата, чиято Джоконда тогава била Дорис Дей — обзет от идея-фикс да обнови американската литература и като изкуство, и като социум, той си поставил за задача да ѝ възвърне изчерпаните енергии на метежа, на ерупцията, на движението, на червеното като импулс и на синьото като обем, на дифтонга оу (роуд)^[5] и да ѝ придаде допълнително пространство, *вертикално*, без което хоризонталното би било само топографско измерение. Необходимостта от такъв творчески подвиг го превърнала в житейско мъченичество и обикаляйки затворения кръг на своите маршрути (Сан Франциско — Ню Йорк — Денвър — Мексико — Ню Орлиънс — Чикаго — Ню Йорк — Сан Франциско...), огромна светлинна *мандала* без средоточие, Керуак приближавал все повече стръмната си голгота, извисена като черна пирамида на фона на небе, пламнало в заревото на бедствие. И толкова по-непреодолимо желание изпитвал да се вкорени

в някакво съществуване, да събере поне клонки от генеалогичното дърво на рода си (Керуакови били от френско-канадски произход), могъщо и зелено в представите му, разлистило корона и над Стария, и над Новия свят, да уседне край тѐтѐге, от чиито скромни спестявания плащал автобусните си билети, да се наложи като „най-големия писател на английски език след Шекспир и Джойс“, колкото по-категоричен ставал отказът му да се идентифицира с конкретна среда и атмосфера, дори с прозата си, трескава, учестена като пулс на беглец, вибрираща сякаш от гласните и съгласните на някаква космическа азбука и макар да я назовават спонтанна, той я създавал бавно и трудно, с изнурителни и нерядко отчаяни усилия, за които бързал да се обезщети с поредна изолация в Мига. „Убеден в неговата дарба, аз тълкувах това непрестанно блуждаене като признак за несигурност по отношение на творчеството му. Не преставах да го коря и съветвам, да го увещавам, че трябва да се установи на едно място и на спокойствие да напише нов роман като «Градчето и градът». Карах му се винаги щом го видех да се завръща от някое екстатично бягство, най-често в Мексико, посърнал, душевно ням и умъртвен, с разранени крака в прокъсани обувки, като алкохолик, който едва-едва се съвзема от продължителен запой. Тъй и не можах да разбера що за глад го гризеше отвътре, до каква степен го бе засегнало крушението на родния дом в Лоуъл, хаосът в годините на войната, смъртта на баща му: всичко онова, което бе запокитило в такъв объркан живот този човек, всъщност дълбоко привързан към традицията, а жестоко изхвърлен от руслото ѝ“, разказва Джон Клеълън Холмс, доловил някои мотиви за тревожното номадство на Керуак, далеч по-сложно обаче като симптом за разпад на неговата личност, за да се обяснява само със семейни причини, с кръвта на келти и индианци във вените му или с универсалните амбиции на духа му. Наистина, той обичал да припомня бретонското своенравие на дядо си, който в бурните нощи с гръмотевици излизал навън с фенер и размахвайки го, предизвиквал небето да го порази, но не унаследеното непокорство на езичник, а несъвместимостта между тихата, закътана микровселена на предвоенния, почти доавтомобилен Лоуъл и некрополиса Ню Йорк, обсаден от призрачни сенки, разтърсван от стереофоничното ехо на прокоби, послужила като детонатор на неговия пръв вътрешен взрив. Америка на 40-те години обаче само предвещавала онази национална

драма, започнала с Хирошима и прераснала през 50-те в трагедия с войната в Корея, ледниковия период на маккартизма, зловещия облак на водородната бомба в пустинята край Аламогордо... Преоценката на стойностите, в началото естествена равносметка след световния катаклизъм, разкрила техния крах и във вакуума между реалността и носталгията по заблудите за нея се разнесъл вой, внезапен и тъй оглушителен, че акустичният му ефект потвърдил предположенията за ужасяващи размери на това празно пространство, необятно като бездна, пълна с тъмнина. Но дори в тази действителност, чиито условия оборват преносното значение и на най-мрачната метафора, „воят“, нададен от групата на *битниците*, към която принадлежал и Керуак, бил толкова шокиращ, толкова арогантен в несдържаността и децибелите си, че трябвало да минат години, преди така озаглавената поема на Алън Гинзбърг^[6], провъзгласена от литературните критици за ексцес на болно съзнание, да бъде узаконена от тях като художествено явление. Тогава впрочем те били вече знаменитости и поотделно, и вкупом давали интервюта пред микрофони и камери, позирали пред фотографите на списания като „Плейбой“, „Холидей“, „Мадмоазел“, опивали се от шампанското на славата, макар че не забравяли вкуса на тръпчивото вино от есенните нощи на пробива им в Сан Франциско — нулевото място между градчето и града, една интелектуална Итака за тези одисеевци, неспокойни, поривисти, изтощени от безсъние и фантазми: Алън Гинзбърг, Джек Керуак, Грегъри Корсо, Лорънс Фърлингети, Майкъл Маклуър, Филип Уейлтън... „Ние сме слепи и водим живот в слепота. Поетите са прокълнати, но зрящи, те гледат с очите на ангели. А този поет е проникнал особено надълбоко в ужаса, който вижда край себе си...“, пише Уилям Карлос Уилямс във встъпление към „Вой“, поемата на А. Гинзбърг, проявявайки нещо повече от августейш жест спрямо млад, начеващ събрат, чиято скандална, обругана творба парафирал със своето име като феноменална. „Вой“ излиза от печат през 1956 година след паметния рецитал в салончето на „Сикс Галери“ в Сан Франциско, където непосредствено преди това чел свои стихове Уолтър Лоуънфелс, големият поет-демократ, по времето на маккартизма обвинен, че е комунист, и хвърлен в затвора. „Всички бяха там...“, ще отбележи покъсно Керуак в „Бродягите на Дхарма“ (1958), възстановявайки не без трепет тази „жанрова сцена“, многократно репродуцирана от

журналисти: на преден план Кенет Рексрот, патрон на тържеството, в редингот, купен на старо, с просълзени очи, а зад него, насядали в полукръг, шестимата поети, които той представял един по един, със задавен от вълнение глас; озарените от ентузиазъм лица на слушателите, 100–150 души, изпълнили галерията докрай; дамаджаните с евтино калифорнийско вино, предавани от ръка на ръка; себе си, усамотен встрани, облегат на подиума, възторжен, разчувстван, отпиващ вино от просто стъклено шише с изисканост, не по-малка от тази, с която някога Фр. Скот Фицджералд поднасял към устните си своята сребърна манерка с джин. И цялата картина издържана в топлата охра на единомислието, укрепнало в съзаклятничество, на хармонията, станала енергия, в сантиментално наситената атмосфера на близост и упоение от нея, на jam-session с присъщата ѝ задушественост и пламенна тръпка. В своето творчество впрочем битниците се стремели да постигнат директното, сетивно внушение на джаза, който тачели като изкуство, равностойно на литературата, и инжектирали в стила си неговата специфична мелодика, незабавна въздейственост, толерантната му отвореност за най-свободни импровизации, настроенията, изразявани като съдбовни състояния. Керуак например твърдял, че по общ синтактичен строеж изпълненията на тромпетиста Майлс Дейвис наподобяват страници, написани от Марсел Пруст, и сред своите истински учители по „спонтанна проза“ сочел имената на музиканти като Бъд Пауъл, Чарли Паркър, Лестър Йънг, Тери Мълигън, Телониъс Мънк. Решимостта да се намери словесен еквивалент на звуковата ентропия в бопа, соула или блуса, да се възпламенят думите с тротила на смисъла им, да изригнат, да рукнат в лавата на дълги, задъхани тиради, съдържала предизвикателство спрямо анемичната безпомощност и езиковите тикове на елитарната култура, самолишила се от опресняващо кръвопреливане и хипнотизирана от собствените си табу — разбунтуваност, далеч не чисто, естетическа в своите подбуди, изразени впрочем в сложната етимология на понятието beat, не толкова лексикална, колкото етическа, психосоциална, емоционална: това е учестеният вътрешен ритъм на чувството, излято в реч, туптенето на артерия, трансът на безграничността, дори само жадувана, поклащането на главата, с което черният пианист отмерва такта, сирена, сън призори, рисунка с ярки тебешери по студената скала на

безразличието... Но и озарение, онова блаженство, което е доставяла на Франциск Асизки неговата сърдечна любов към света, пояснявал Керуак, принуждаван твърде често да го тълкува в отговори на въпроси, задавани от интервюиращи или просто от любопитни да разберат значението на битник, производна дума, която журналистът от „Сан Франциско Кроникъл“ Хърбърт Кеин лансирал по аналогия с руската „спутник“. Само морфологична обаче, тъй като, макар да били спътници в един живот-странстване, екзотичен за масовата публика на печата и телевизията, битниците всъщност не били хомогенна общност, а група индивиди, свързани с натрапено им наименование. То не им допадало, струвало им се омаловажаващо, семантично нефокусирано, навяващо представа за поражение, пропадане, безнадеждност — значения, които те не отхвърляли, но приемаш за изходни, не за крайни, сумирали ти в смисъла на отчаяние, на чието дъно внезапно проблясва звезда и вдъхва усещане за същността на човека, опияняващо и сладостно като щастие. Beat-beaten-beatitude. А за Керуак, винаги сам, винаги встрани, то имало значението и на бич за себеизтезание, като онези, с които фанатизираните аскети от Средновековието се шибали до разкървавяване, отъждествявайки болка и радостно единение с първопричината, до която и той се докосвал, но по-често с помощта на алкохол и опиати, отколкото с истинско проникновение: иронично несъответствие на устрем и прикованост, на идеал и действителност, разяждало цял живот психиката му като силна киселина.

„По моста на реката над главата му бучали камиони, но грохотът им не смущавал Керуак, разположил се с пончото си и спалния чувал върху «златния пясък» в бамбуковата горичка. Щом мръкнало, той се проврял през крайбрежния гъсталак за вода, която почти разсипал, докато я носел обратно, но нещичко все пак останало за разреждане на портокаловия сироп, с който полял закуската си от сандвичи с топено сирене. Преди да се опита да заспи, той медитирал, седейки с кръстосани крака, и размишлявал за Буда, макар че тътенът на камионите тласкат съзнанието му назад, към Сан Франциско и особено към гибелта на Натали^[7].“

Керуак бил съвсем искрен в решимостта, с която се отклонил от главната магистрала на живота в Америка, и обърнал гръб на напрежението на цивилизацията ѝ. Искат да съществува на равни

начала с духа си. Разбират, че усилията му да посвети в идеите си своите роднини и близки не водели доникъде, но в онази нощ там, при реката, край Ривърсайд, той изпитвал доволство. На сутринта дори се събудил тъй въодушевен, че започнал деня с кратка молитва, в която благословил всички живи същества — той, човекът с раница, „един истински Дон Кихот на нежността“, пише Ан Чартърс в своята автобиографична книга. Не толкова животопис на конкретна личност, колкото хроника на бурен, драматичен период в политическата и литературната история на САЩ, чийто характерен изразител е тъкмо Джек Керуак, съчетал несъвместимите черти на интелектуалец и скитник, на борец и отшелник, на победител и победен, на мъдрец и дете. Реалността, която наблюдавал, нямала какво друго да му предложи освен възможността за бягство от нея, чиято цел обаче била завръщането — парадокс с травматичен ефект, който той се опитвал да омекоти с копринените драперии на древноизточната философия и поезия, с ежедневен прочит на глави от Диамантената сутра^[8], части от които учел наизуст, за да дисциплинира паметта и волята си. След разрушителното влияние на обаятелния авантюрист Нийл Касиди срещата му с поета дзен-будист Гари Снайдър изглеждала направо спасителна: двамата прекарвали дълги часове в разговори и медитация, пиели зелен чай, изкачвали се по склоновете на Сиера Невада и искрящият сняг, лилавото небе ги подтиквали да композират хайку, изпращали обемисти пликосе на Алън Гинзбург и Уилям Бъроуз, пълни с охудожествени впечатления, с афоризми и гатанки от рода на „какво шепне планината на пропастта?“, беседвали със студенти за индианската култура, за индийската, за разликата между *Хинаяна* и *Махаяна* (емотивен и рационален будизъм), спорели дали *ахимса*^[9] е отричане от живота или поклон пред него... Гари Снайдър заминал за Япония, престоил там десет години в будистки манастир, а когато се завърнал в САЩ, от предишния Керуак нямало помен: младият писател, който с вълнение предусещал своето интересно и необичайно развитие на творец, на личност, сега бил отпуснат, нездрав самотник, апатичен син на *mère*, отклоняващ всякакъв контакт с приятелите си от миналото, за да се съзерцава несмутим в неговото прашно огледало. Вече широко известният автор на романи като „По пътя“, „Виденията на Коди“, „Бродягите на Дхарма“, на странните, въздействащи като вопли стихове в „Мексикански блусове“ (1959) бил дотам деградира,

че по време на пребиваването му в Париж, където търсел френските корени на генеалогичното дърво на Керуакови, в издателство „Галимар“ не пожелали да го приемат поради страх от пиянски скандал, от тъмен изблик на ярост като някой от онези, за които той се изповядва в „Биг Сур“ (1962) — покъртителна равносметка на едно съществуване, протекло между надеждата и делириума, екстаза и помрачението, мига и илюзията за вечност. Автобиографично по тематика и характер, неговото творчество отразява цялостно житейската му драма, чиито фази са отделните произведения, и още в „Маги Касиди“ (1953), едно от най-ранните, проблемът за *загубата* се третира като неминуем и нерешим: „отчаяно пиян и проклинащ“, героят на романа се отказва от своята първа любов, както години след това Керуак се отказва и от последната си мечта. Сянката, която го дебнела в лабиринта, била не на Минотавър, а на Молох — така Алън Гинзбърг бе нарекъл във „Вой“ Истеблишмънта, американското общество и неговите институции.

Според ведическата философия битието на човека се състои от две равни половини: *арта* и *кама*, от една страна, т.е. социална изява и реализация, създаване на дом, на семейство, пълноценно утоляване на сетивния глад, и от друга — *дхарма*, което ще рече извисяване на духа чрез просветление и мъдрост. Несгодите, обусловени от нежеланието им да се поддадат на асимилиране от действителността, която ги отблъсквала, битниците се стремели да компенсират със свобода в смисъла на изолация от нея, с утвърдени от самите тях норми за живот и поведение. Но дхарма означава също (и преди всичко) истината за нещата и закон за ненакърнимостта на сърцевината им, възможна единствено в плътната обвивка, която обезпечават *арта* и *кама*... Така битническият бунт се оказал отстъпление и обществото, срещу което бил подет, не пропуснало да санкционира инициаторите му, превръщайки примера им в трагична поука, в *карма*, както вероятно би се изразил Керуак, в мъчително предрешена развръзка на антагонизъм. Тъкмо този крах обаче, по силата на парадокса, властващ като логика, придава и днес актуалност на творчеството му: Америка на Рейгън не се различава по същество от Америка на Никсън или Айзенхауер, неутронната бомба може да унищожи човечеството не по-малко успешно от водородната, перспективата е ретроспектива, деформацията — принцип за симетрия, дхармата — карма. И пътят

извежда в посока, обратна на избраната от теб: неумолимост, чието горчиво осъзнаване беше тежкият жребий на Джек и голямата тема на Керуак.

1981 г.

[1] Става дума за писателя, автор на „Полет над кукувичето гнездо“, предводител на т.нар. „Пранкстърс“ („Лудетини“) — група анархистично настроени интелегенти, които създали колективна хроника на пътешествието си по Западния бряг на САЩ, осъществено през 1963 с легендарен, пъстро нашарен автобус. — Б.а. ↑

[2] Град в едноименния роман на писателката Грейс Металиъс (1924–1964), считан за един от върховете на популярната литература в САЩ през 50-те години. — Б.а. ↑

[3] По аналогия с каубой — от car (автомобил). — Б.а. ↑

[4] т.е. с автобус на известната пътническа агенция „Грейхаунд“ („Сива хрита“). — Б.а. ↑

[5] Road — път. — Б.а. ↑

[6] „Вой“ (1956) Поемата е публикувана почти изцяло в сборника „Криле над черната шахта“, библ. „Поетичен глобус“ 1983. ДИ „Народна култура“ — Б.а. ↑

[7] Натали Джексън — приятелка на Нийл Касали, жертва на наркомания, загинала трагично няколко седмици след литературната вечер в „Снкс Галери“. — Б.а. ↑

[8] Сутра (санскр.) — „нишка“. Така се наричат характерните за древноиндийската литература афоризми и сборници, в които се излага същината на философски възглед. — Б.пр. ↑

[9] Т.е. „безвредност“. Привържениците на този принцип в Индия например ходят с очи, сведени към земята, за да не тъпчат насекомите и растенията по пътя си. — 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.