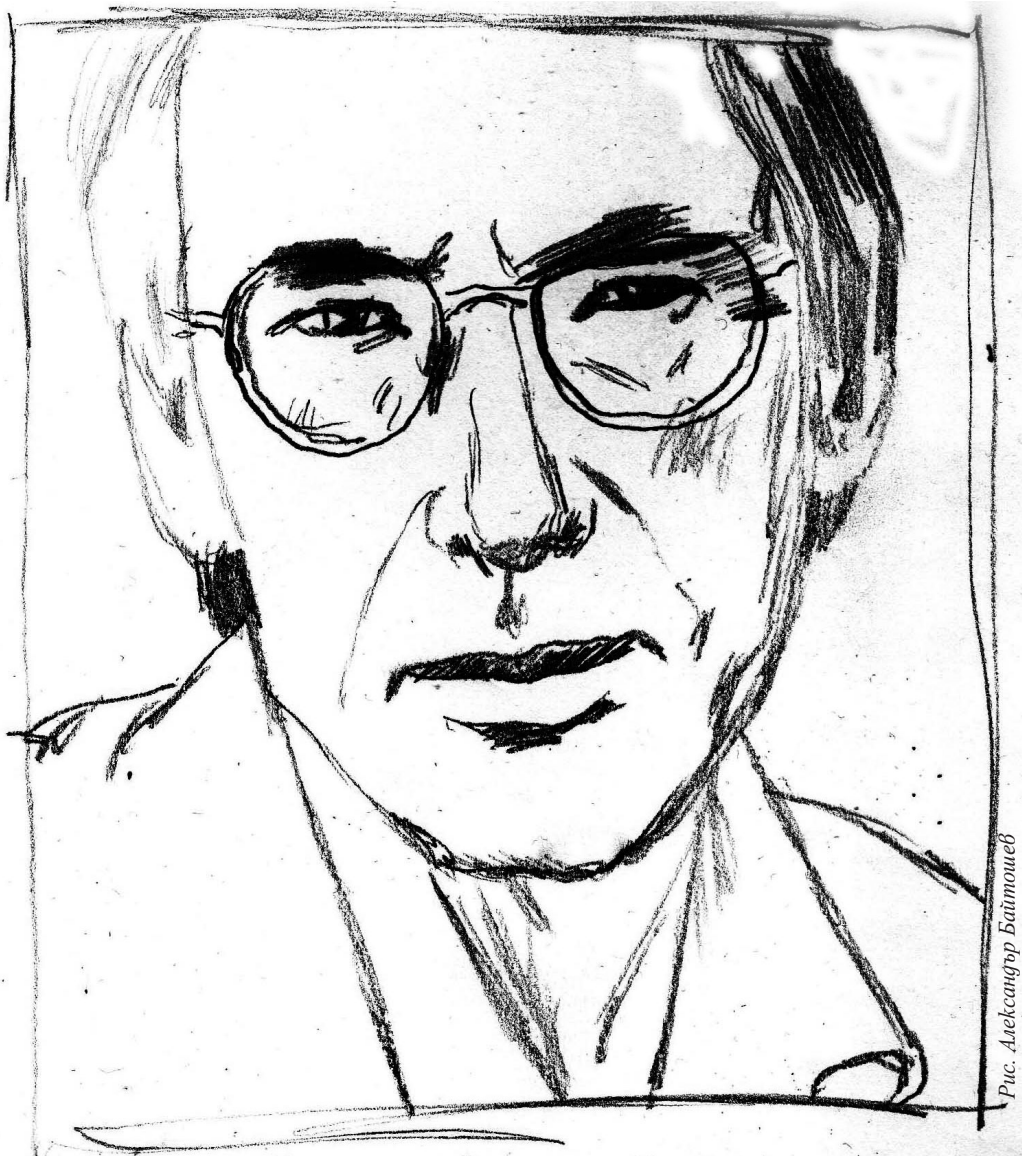


ВЕСТНИК Литературен ВЕСТНИК



Иън Маклюън: от *Букър* към големия екран

Cinelibri

<http://www.cinelibri.com/>

С този брой АВ отбелязва гостуването на Иън Маклюън на 4-ото издание на кино-литературен фестивал „Синелибри“.

Иън Маклюън: Презирам лъжещите идеолози на Брекзит

Роденият в Хампшър Иън Маклюън, който навърши 70, е завършил магистърска програма по творческо писане в Университета на Източна Англия. През 1976 г. първият му сборник с разкази, *First Love, Last Rites*, печели наградата „Съмърсет Моъм“; първият му роман, *The Cement Garden*, е публикуван две години по-късно. Печели наградата „Букър“ през 1998 г. с книгата „Амстердам“.

Романите му „Изкупление“ и „На плажа Чезъл“ са филмирани, а лентата по „Законът за детето“ излиза по екраните в края на август.

Кога беше най-щастливият период от живота ви?
Втората половина на 20-те ми години, когато започнах да публикувам, преживях с най-необходимото и се забавлявах. Също и сега, когато любовта, животът и работата най-накрая се сляха в едно.

Кой е най-големият ви страх?
Да не падна от висока сграда.

Кой е най-ранният ви спомен?
На две и половина години избяхах от къщи, яхнал велосипеда си на три колела, и се насочих към близката фабрика.

Кой жив човек предизвиква най-силното ви възхищение и защо?
Ангела Меркел. Атакувана от всички страни, тя се опита да съхрани мечтата за толерантно, приобщаващо, отворено общество.

Какво не харесвате у себе си най-много?
Втория сервис в тениса.

Какво ви прави нещастен?
Изчезването на определени видове, унищожаването на природни местообитания и промените в климата.

Кой би могъл да ви изиграе във филма на живота ви?
Клинт Истууд.

Коя книга промени живота ви?
„Посредникът“ на Л. П. Хартли. Прочетох я, когато бях на 13, и до голяма степен се идентифицирах с нейния главен персонаж Лео. В известен смисъл романът „Изкупление“ е израз на възхищението ми от тази книга.

Кое е най-неприятното нещо, което някога са ви казвали?
Първият ред от текста съдържа двусмислено несъгласувано определение.

Коя е най-голямата любов в живота ви?
Да стана доведен баща на две момичета и баща на две момчета беше експлозия от любов.

Какво е въздействието на любовта?
Въодушевяващо. Ужасен късметлия съм, че жената, която обичам, стана моя съпруга.

Кой жив човек най-много презирате и защо?
Лъжещите идеолози на Брекзит, богатият елит, съставен от цинични популисти, които се опитват да ни насочат към гибелното напускане на Европейския съюз.

Коя е най-неприятната работа, която сте вършили?
Работех като боклукчия в Камдън Таун, Лондон, преди да започна университетското си образование.

Ако можете да редактирате миналото, какво бихте променили?
Бих искал да отрасна заедно с братята и сестрите си. Те бяха поне 10 години по-големи от мен.

Ако можете да се върнете назад във времето, в кой период бихте отишли?
Лондон в края на 16. век, за да имам шанс да срещна Шекспир, Кристофър Марлоу и Бен Джонсън.

Как си почивате?
Като скитам из планините с приятел и в приятна компания с чаша вино в ръка.

Колко често правите секс?
Два пъти по-често от всеки друг.

Кое беше преживяването, което ви доближи най-много до смъртта?
Когато опрях дулото на пистолет в главата ми на първомайски митинг по време на революцията в Гренада. Бях объркан с агент на ЦРУ.

Какво ви държи буден през нощта?
Емисиите на „Би Би Си“ и последващият птичи хор на зазоряване.

Кой е най-важният урок, който ви е дал животът?
Никой не се променя много след двегодишна възраст.

Разговора води: РОСАНА ГРИЙНСТРИЙТ

Преведе от английски: РУЖА МУСКУРОВА

Източник: „Гардиън“, 18 август 2018 г.





Връзката между паметта и Църквата е в центъра на новия 133 брой на сп. „Християнство и култура“. *Белене е място на памет за цялото човечество*, настоява в интервюто си отец Паоло Кортези, енорийският свещеник, който обгрива остров Персин и концлагера от времето на комунизма. В статията си Венцислав Пеев описва историята на суперинтендант Янко Иванов и арестите на „пасторите шпиони“ през 1948 г., а Десислава Георгиева разказва за дейността на свещеник Василий Шумарев (1919-1977 г.). Дейвид Бентли Харт размишлява над мита за схизмата, а Татяна Деркач анализира възможния разкол заради автокефалията на Украинската православна църква. Радостин Марчев се спира на християнските реакции на Дарвиновата теория, а писателите Сибиле Левичаров и Наджем Вали размишляват в обща книга как Авраам среща Ибрахим. Темата „християнство и литература“ е представена с откъса от мемоарите на отец К. Вирджил Георгиу „Света Богородица в Петричани“, както и с кратките есета за размисъл и молитва на Калин Михайлов. Броят е илюстриран с фотографии на Марин Христов.

П О К А Н И



ЗАПОЧНА ПРИЕМЪТ В ТВОРЧЕСКА АКАДЕМИЯ „ЗАЕШКА ДУПКА“ 2.

Актьорът Леонид Йовчев, писателят Владимир Зарев, режисьорът Иван Добчев и други видни български творци са само някои от преподавателите във второто издание на Творческа академия „Заешка дупка“, приемът в която ще продължи до 20 септември.

Ръководител на цялото начинание е писателката, актриса и режисьор Ирена Иванова, известна още като Рене Карабаш, автор на книгите „Остайница“ и „Хълбоци и пеперуди“, и носителка на наградите за водеща женска роля от международните кинофестивали в Локарно, Сараево и др. за превъплъщението си във филма „Безбог“. Курсовете, за които подвластните на магията на изкуствата могат да кандидатстват тази година, са „Поезия“ с лектори Иван Ланджев (теория), Аксиния Михайлова и Петър Чухов (практици); „Проза“ с лектори Дарин Тенев

Литературен вестник 12-18.09.2018

(теория) и Владимир Зарев, Алек Попов, Здравка Евтимова и Емануил А. Вудински като практики, които ще се занимават с 2 отделни групи; „Киносценарий“ с лектори Правда Кирова (теория), Зорница София, Димитър Коцев-Шошо (практици); „Драматургия“ с лектори Деляна Манева (теория), Иван Добчев и писателката Елена Алексиева (практици); актьорски курс с ментори Леонид Йовчев и режисьорката Ани Васева и т.н. Курсът на обучение в „Заешка дупка“ ще продължи от 24 септември до 9 декември.

* За повече информация следете страницата на Академията във Facebook: www.facebook.com/zaeshkadupka.academy или да пишете на адрес: academiq.chetnova@gmail.com. Телефон за връзка: 0883402747

П П М Г „ДОБРИ ЧИНТУЛОВ“ – СЛИВЕН С ПОКАНА КЪМ СВОИ ВЪЗПИТАНИЦИ

Във връзка със своя 140-годишен юбилей ППМГ „Добри Чинтулов“, гр. Сливен, кани възпитаници на гимназията, издали книга или публикували свои творби в периодичния печат, да се включат в литературно четене под мотото: „Ехо от миналото, надежди за бъдещето“.

Условия за участие:

1. Приема се по една творба от автор, придружена с кратка биографична справка и информация за обратна връзка (тел. номер, адрес, имейл).
2. Творбите се изпращат до 01.10.2018 г. на адрес: гр. Сливен 8800, ул. „Великоокняжевска“ №1, ППМГ „Добри Чинтулов“, За литературното четене, или на имейл: pmg_chetene@abv.bg

Първият брой на „Култура“ (вече месечно списание, 10 книжки годишно, 80 стр.) е посветен на връзката между творците и властта. Изданието посвещава броя си на 40-ата годишнина от убийството на писателя Георги Марков, публикувайки неизвестното му есе „Мисли по път“, както и откъс от уникалния му дневник от 1969 г. – от месеците преди да остане на Запад. Като „антидисидентстващ дисидент“ – така писателят Димитър Кенаров го определя в интервюто си. В брой 01 можете да прочетете фрагментите „Авангардът и революцията“ от посмъртната книга на философа Цветан Тодоров, излязла на френски език в края на 2017 г. (книгата ще бъде публикувана на български от издателство „Изток-Запад“). В разговора на Пламен Дойнов с известния русист проф. Евгений Добренко се анализира пребиваването на източноевропейските литератури „във фризера на социалистическия реализъм“, а в интервю един от най-големите днешни европейски мислители – Петер Слотердайк – разсъждава над това „защо нравите подивяват“. В броя може да прочетете още фрагментите на проф. Александър Шурбанов „Всекидневни чудеса“, както и разказа на Деян Енев „Дала Боса“. На сезон 2017/2018 и театралното „Варненско лято“ са посветени анализите на Анелия Янева и Венета Дойчева. В рубриката „Галерия“ Диана Попова разглежда „Арт събитията по време на европредседателството“, а френският изкуствовед проф. Андрей Наков размишлява защо „фалшификатите разрушават нашата памет“. Във фокуса на вниманието е и Пловдив 2019 в тройно интервю с екипа, който работи над програмата за европейската столица на културата. Рубриката „Кино“ е представена с две



интервюта: със Стефан Командарев за филма „Ненужен герой“ и с Вим Вендерс за новия му филм, посветен на папа Франциск. Прегледът на музикалното „Варненско лято“ е дело на Светлана Димитрова, а Елена Драгостинова прави портрет на оперната певица Баясгалан Дашням (наричана Байса), избрала България за своя втора родина. Фотографиите в броя са на Николай Трейман и Цочо Бояджиев от техния албум „Човешката участ“ (2018). Визуалната концепция и дизайнът на новото списание „Култура“ са на Чавдар Пюзелев.

Н О В И Н И

● **ФИЛМЪТ „НА ПЛАЖА ЧЕЗЪЛ“ (2017)** открива четвъртото издание на международния кинолитературен фестивал CineLibri.

Събитието ще се състои на 10 октомври в зала 1 на НДК в присъствието на Иън Маклън.

Писателят, който пристига в България специално за откриването на фестивала, ще бъде удостоен с титлата Доктор хонорис кауза на Софийския университет и с награда „Синелибри“ за цялостен принос към изкуството на литературната адаптация на езика на кино.

● **„АЗ СЪМ ТИ, АДРИАНА“** Филмът е създаден по мотиви от недовършения роман на Димитър Димов „Роман без заглавие“ и своеобразното му продължение „Адриана“, написано от дъщеря му Теодора Димова. Сценарият е дело на Владимир Ганев, Стефан Коспартов и Мирела Иванова. Режисьор и продуцент е Петър Попзлатев, оператор е Емил Христов. Музиката е дело на Калин Николов.

Официалното разпространение стартира на 14 септември 2018 г. в арткината в София и страната с подкрепата на ИА „Национален филмов център“. Филмът присъства и в програмата на четвъртия международен кино-литературен фестивал CineLibri 2018.



ПОЛСКИ
ИНСТИТУТ
София

КОНКУРС ЗА МЛАДИ ПРЕВОДАЧИ НА ПОЛСКА ЛИТЕРАТУРА

Съюзът на преводачите в България (СПБ) и Полският институт в София обявяват първото издание на Конкурса за млади преводачи на полска литература. Конкурсът е за преводачи до 35 години, които до момента нямат публикации или имат най-много една публикувана преводна книга. Желаетелите да участват в конкурса ще превеждат един и същ прозаически текст. Постъпилите за участие в конкурса преводи ще бъдат оценени от жури, съставено от представител на СПБ и трима университетски преподаватели полонисти. След обявяването на резултатите от конкурса ще бъде проведена работилница за обсъждането на проблемите на превода в изпратените работи, в която ще се включат всички млади участници под ръководството на членовете на журито.

ТЕКСТОВЕ ЗА ПРЕВОД

Тази година участниците ще превеждат разказа „Romeo i Julia z elektrycznym parędem“ от Стефан Вехеуки – Вех. Стефан Вехеуки (1896–1979) е полски писател-хуморист и журналист, събирач на градски фолклор, известен със своите фейлетони и разкази, които се явяват своеобразни хроники на всекидневния живот в полската столица. Текстът за превод може да бъде изтеглен от сайта на Полския институт в София. <http://institutpolski.org/konkurs-za-mladi-prevodachi-na-polska-literatura/#.W4a8drhRXIU>

НАГРАДИ

Първа награда – 500 лв.
Втора награда – 300 лв.
Трета награда – 200 лв.
Две поощрителни награди – по 75 лв.

УСЛОВИЯ ЗА УЧАСТИЕ

Най-късно до 23 декември 2018 г. участниците в конкурса трябва да изпратят в електронен формат на адрес <spbprojects2018@gmail.com>

- превода на разказа с приложена декларация за авторство на изпратения превод;
- автобиография на български език в обем до 1000 знака с посочени дата на раждане, адрес, телефон и имейл;
- актуална снимка.
-

СРОКОВЕ

- Краен срок за изпращане на превода: 23 декември 2018 г.
- Провеждане на работилница за обсъждане на проблемите на превода в получените интерпретации с всички участници, под ръководството на членовете на журито: 22 януари 2019 г.
- Обявяване на резултатите от конкурса: 22 януари 2019 г.

ЗА ДОПЪЛНИТЕЛНА ИНФОРМАЦИЯ

Пишете ни на адрес: <spbprojects2018@gmail.com>

С Ъ О Б Щ Е Н И Е

В приключилия конкурс „Награда Лъчезар Станчев за поезия в сонет“, за който АВ преди време писа, участваха 159 поети. Журито в състав: Бойко Ламбовски – председател, Мартен Калеев и проф. Румяна Л. Станчева присъди следните награди:

Първа награда - Петър Кацаров за „Аз ли??“

Отличия на: Калин Михайлов за „Студен сонет“ Константин Лаков за „Поети и жени“ Христина Главанова за „Есента е жена“

„Невинният“ на Иън Макюън

Това не е трилър. Не е и любовна история. Не е исторически роман, нито поствоенна драма.

Това е роман-алегория, в който Макюън използва с елегантността на виртуоз всички възможни жанрови елементи, за да скрие в тях изумително точното си прозрение за бъдещето на света след Втората световна война. Има много нива на четене, чрез които може да бъде възприета тази книга, и всяко от тях открива само една от стените на необичайната литературна призма, създадена от писателя.

Дистанциран по един много типично британски начин, съдържан в наратива, последователен и подтекстово яростен е Макюън в точно този роман. Причината е ясна – за да успееш да събереш в един опростен сюжет аллюзията за разпадането на цял един свят, трябва вътрешна писателска дисциплина и много повече дълбочина, отколкото нищост.

Ленард Марнъм, служител на британските пощи, заминава за Берлин десет години след края на Втората световна война със сериозна задача – да помогне на американците да шпионират бишите си съветски съюзници. Ленард заминава като 25-годишен наивен младеж, а се връща в родната си страна остарял с векове заради една любов и една смърт.

Ако читателят избере да гледа на „Невинният“ като на любовен роман, ще открие познатата и вечно интересна мелодия за изгубената невинност, обърната в обратна посока. Въвеждането на Ленард, девствения и недокосван от любовна страст младеж, в света на еротичната близост, изграждането на интимна връзка и разпадането ѝ поради външни влияния и вътрешна незрялост, е добра отправна точка за любовния сюжетен вектор.

Пощенският служител Ленард, недокосван от света на интригите и противопоставянията, близо рязко в среда, обхваната от шпиономания, открива непознати врагове и се научава да мрази. Така се появява втората история за загубена невинност на социално ниво. Човекът Ленард е внезапно откъснат от удобството и крепостта на защитения роден дом, остава сам за пръв път и започва да опознава себе си. Така за трети път невинността си отива, прогонена от истинската тъмнина на оголената човешка душа.

Паралелно с Ленард своята невинност губи и светът. Връзката между държавите, която е довела до победата над хитлеристкото зло, се разпада. Започват подозрения и предателства, които превръщат мира в антипода му – война, макар и с различни средства. Светът се превръща в разчленен труп.

Ето това е голямото писателско майсторство – така да съчетаеш индивида и обществото в една сюжетна плетеница, че да станат съвсем неотделими. Всъщност алегоричите са на повърхността, лесни за улавяне, готови за осъзнаване. Романът оставя усещане за брилянтна яснота на внушенията, която дори няма нужда от анализ, за да бъде схваната в цялата ѝ пълнота. Убийството на бившия съпруг – насилник е същото като убийството на поствоенна мирна Европа. Грандиозната, въздействаща на физиологично ниво сцена на разчленяването на трупа му е прозрачна алегория за разцепването на един загубил невинността си свят.

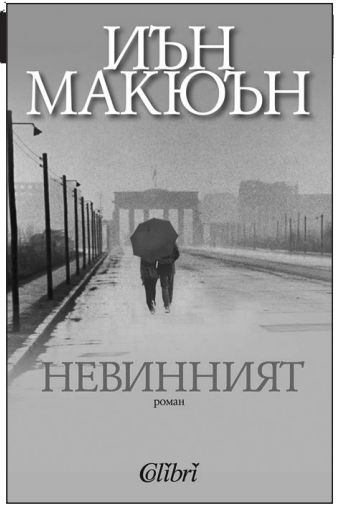
От девствен наивник Ленард се превръща в груб насилник сякаш изведнъж. Защото и неговата невинност е била докосната от злото, както това се случва с всички

хора, преживели нацизма. Порочността в съзнанието на младия човек расте заедно с нивата на секретност, до които получава достъп. Колкото повече тайни, толкова по-малко невинност – това важи и за хората, и за държавите, казва простичко и алегорично Макюън. Казва го така, че осъзнаваш верността на подобно внушение извън сложните геополитически или психиатрични анализи. Красотата е заменена от грозота, светът е обезобразен от тунели за подслушване, дълбоко под земята. Както дълбоко в душата се трупат планини от недоверие, страх, завист и ревност, превръщащи любовта в отвращение.

И пак паралелно се развиват историите на опорочения свят и вече виновния Ленард – в Берлин израства Стената, а между него и Мария застават угризенията от едно убийство. Труповете са скрити – държавите се маскират зад привидна красиви идеологии, а разчлененото тяло е премълчано, засекретено.

И всичко сякаш е безнадеждно, защото времето и разстоянията винаги изглеждат непреодолими в границите на съзнанието „сега“. Но Макюън пише книгата през 1990, когато Стената е паднала и това обяснява финала – връщането към невинността е възможно. Без да изпада в краен оптимизъм, отново с британски финес, писателят оставя отворена възможност. Дава надежда.

Един от интересните похвати на автора е отстранеността му, привидната индиферентност към разказа, способността му да наблюдава без ярко изразена емоция и оценъчна пристрастност. Това е и причината бруталните сцени да са така въздействащи – в тях няма успокоителната за читателя лесна



оценка, която да му спести нуждата сам да осъзнае това, което вижда. Кулминацията на „Невинният“ е съсредоточена в опита на Ленард и Мария да скрият трупа, убит в самозащита. Въоръжени с триони и домакински уреди, те разрязват тялото на парчета, а Макюън разказва за това с точността и безпристрастието на патолог. Въздействието на този откъс от романа надскача литературното, то е като докосване директно върху оголените нерви на всички възприятия, предизвиква физиологична реакция, пориви на познуса и гагене. И това е моментът, от който всичко става безпощадно ясно – читателят също е загубил своята невинност, вече няма нужда от водач за Ада.

В младостта си Иън Макюън е работил като боклукчия. Искрено вярвам, че в тази книга е вплел много от емоциите си, свързани с тази професия. Съчетанието им с блестящата му интелигентност и ерудиция е довело до създаването на един от най-въздействащите романи не само в британската, но и в цялата европейска и световна литература.

СИЛВИЯ НЕДКОВА

Готвенето в бавната събота на един щастлив човек

Може да се каже, че Иън Макюън е един от най-обичаните английски писатели в България. Доказателство за това са не само бързо реализираните преводи на новите му книги, но и тематичните броеве на специализирани издания (вж. Литературата, 2011, кн.10). Романът „Събота“ е отдавна изчерпен от книжарниците у нас. Беше трудно и под въпрос откриването на книжното тяло в архива на издателство „Колибри“ за написването на този текст. Така че, струва ми се, пресилено и ненамясто е написаното по-долу да претендира за оперативна кристика, тъй като се заема да говори за книгата, след като тя вече е била обговорена при издаването си у нас през 2007 г. (вж. например Игов, А. Съботата на силния човек – Култура, 2008, 5) и най-вече – намерила е своето място в читателските библиотеки. Вече е коментиран и в други навременни текстове преводът (вж. цитирания текст от Ангел Игов), също и начинът, по който Макюън употребява литературата като похват и като смисъл за пресъздаване на света (Литературата, 2011). Обговорена е и прецизно анализирана фигурата на главния персонаж Хенри Пъроу, който едновременно е образ на средностатистическия човек и алтер его на самия автор. Затова моето намерение е на следващите редове да набележа някои моменти и да анализирам конкретен епизод в романа, чрез който да изведа характерното за тази творба.

„Събота“ е доказателство, че може да се пише и да се прави литература от живота на един обикновен човек и дори от един негов ден, в който не се случва нещо, което да преобърне необратимо равновесието на този живот, а напротив, всичко – от инцидента със самолета, наблюдаван през прозореца, през протестите, видени отдалеч до сблъсъка с Бакстър, преживян лично – затвърждава убеждението, че животът на човек в неговия приют, в дома и хората, които



обича, е отделен и скрит. Светът няма достъп до този скрит живот, ако самият той не пожелае да го допусне, както има го оголения, ако направя аллюзия с homo sacer. Животът на приютения човек, на човека, който не предлага

зрелище, а онова, към което всеки в края на краищата се стреми – спокойствие и пристан, е голямо предизвикателство за литературата, тъй като е тема, опасна с риска написаното да доскучае. В този смисъл „Събота“ е един труден роман. Той предлага малко изненадващи разкрития и повече вглеждане в дълбинно личните човешки моменти. В същото време ми се струва, че за литературата като фикционално и експериментално пространство, за което важат други правила и норми, различни от реалното живеене, ценният герой е антиподът на главния протагонист – Хенри Пъроу, човекът с проваления живот и обречената съдба – Бакстър. Генетичното му заболяване и промените на съзнанието, както и опитите да се запази и самопредстави като силно същество, са интригуващи за една литературна интерпретация на съзнанието. „Събота“ обаче не е такъв роман и Бакстър е трагична жертва на болестта си, индивид, влизащ насилствено в нечия спокойна събота, но не и обект на емпатия. Важното за романа е обикновеното – сутрешният секс на съпрузите, мисълта за работната седмица, страхът от остаряването, приготвянето на семейната вечеря, вечерният секс на съпрузите. Повторението не уморява

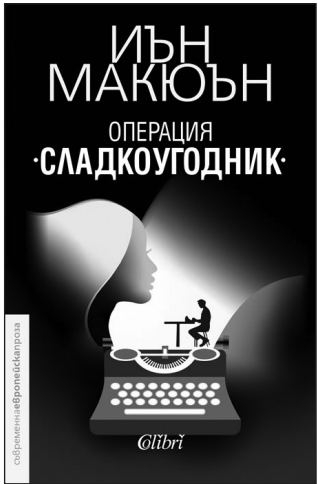
персонажите, а ги зарежда със смисъл, че това е животът и той е прекрасен. На следващите редове решавам да се съсредоточа върху един наглед страничен епизод в романа. Този епизод, от една страна, демонстрира стремежа на писателя да внизва едно нещо в друго и така да казва повече от показваното, а от друга страна, е демонстрация именно за това, което беше споменато по-горе, обикновеният човек може да пожелае да не пропусне в живота си големите събития, макар да говори за тях, а с ежедневните си действия дори да ги отрече. Струва ми се, че това е едно от намеренията на романа.

Готвенето е културен акт, за който би могло да се говори много. В съвременните постмодерни времена то отдавна не е само женска роля и е далеч от това да феминизира мъжа. Присъствието на храната, храненето и готвенето в един роман не би трябвало да бъде самоцелна сцена. И в романа на Макюън не е така. Готвенето не е само наглед олекотена версия на операционната дейност на хирурга, почти освобождаващо занимание, близко до играта, при което никой няма да умре. Чрез готвенето писателят влага и конкретен културен жест, обществена реплика на гражданина към политическата класа. Готвенето в съботния ден е неразделно свързано с изображенията по новините. Новините са без звук, това ги прави половин новини, половинчат свят, който бива допуснат частично в дома. Макюън предава в детайли и описанието на приготвяните от героя му ястия, което се редува с кадри от немите новини и изработва своеобразна иронична картина на политическите играчи. Изреченията с немите публични личности са стилистично успоредени с онези, които онагледяват готвенето. Например изречението „Главите са непокрътни, устните – момичешки“ би могло да се отнесе към рибите, но и да бъде иронизиращо обществените личности. В оригинала устните са

„girlishly full“, което би могло да бъде разбрано като „по момичешки пълни“ или „пълни като на момичета“. Като „пълни“ може да се преведе – при повече свобода – и като „изразителни“, и като „чувствени“. В този смисъл връзката между приготвяното ястие и човешкото същество може, ако използваме по-волното разбиране, да бъде и съблазняваща, доколкото външният свят и политическият свят са прелъстяващи, постоянно примамващи, обещаващи и флиртуващи със зрителя. Следващото изречение, акцентиращо все така върху готвенето ястие удържа представата у читателя за говорещите политици: „При досега с врящата вода очите им се замъгляват“. Очите на политиките сякаш също са замъглени, но от трудността да се взрат в нагорещената политическа ситуация, а може би замъгляване от желанието за изразят чувствено, да прелъстят с обещания, с неща, които изключилият звук на екрана не желае да чуе, не желае да участва във флирта. Следват още подобни изречения. В една допълнителна оптика готвенето може да се възприеме и като вид изкуство и в този смисъл би могло да се свърже и с литературата и музиката, които присъстват в романа чрез децата на Пъроу и неговия твст. Анализираната политико-еротико-готварска сцена обхваща повече от три страници в романа като политическите образи постепенно се изместват от ежедневните мисли на Пъроу за загубата на чувствителност на нещата от света и т.н. Всъщност всяко действие на героя от „Събота“ е насочено към ретроспективен скок, чрез който в повествованието успява да се вмести почти целият живот на Пъроу и членовете на семейството му, но това в същото време забавя фабулата, събитията идват бавно, денят напредва в разточителство от мисли, съботният ден изглежда безкраен.

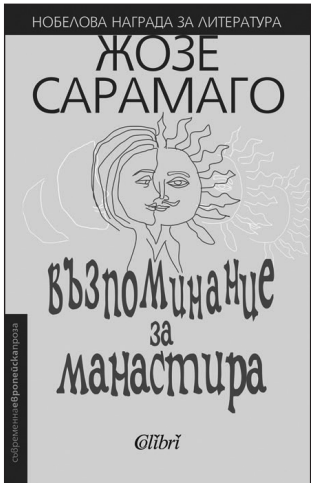
ЯНИЦА РАДЕВА

¹ За възможностите за превод на коментираното изречение благодаря на Владимир Полеганов.



Иън Макюън, „Операция „Сладкоугодник“, прев. от английски Надежда Розова, изд. „Колибри“, 376 с., 20 лв.

На фона на събития от времето на Студената война и вгледан в социалните и политическите конфликти в самата Великобритания, романът на Макюън съчетава жанра на трилъра, любовния роман и психологическия, с особен акцент върху писателското въображение и фигурата на писателя.



Жозе Сарамаго, „Възпоминание за манастира“, прев. от португалски Здравка Найденова, изд. „Колибри“, С., 384 с., 20 лв.

„Възпоминание за манастира“ е роман, в който умело се преплитат исторически факти и елементи на фантастика и който с разпознаваемия стил на Сарамаго разказва за вярата, инквизицията, за кралското семейство, живота на хората през 17. в. в Португалия и за любовта, белаяла съществуването на някои от необикновените му герои.



Исабел Алиенде, „Отвъд зимата“, прев. от испански Маня Костова, изд. „Колибри“, С., 328 с., 18 лв.

И в този роман една от най-четените и харесвани писателки успява да изгради интересни съдби и истории, като новото е може би по-безкомпромисното вглеждане в днешния ген, белаян от бедност, тероризъм, безнаказаност, страдания.

4

Литературен вестник 12-18.09.2018

„Изкупление“ беше един от най-изпипаните авторски текстове, върху които съм работил

Разговор с Ангел Изгов

Как открийте за себе си Иън Макюън?
То е цяла история. Най-напред, докато бях студент, „Дете във времето“ присъстваше в един списък за четене в специалност „Английска филология“ в СУ. Харесах книгата, но не бих казал, че ме грабна. Година по-късно се озовах в Лондон по студентска програма за обмен и тогава много се говореше за „Изкупление“. Надлежно си я купих заедно с още рег книги и по една приятелка я изпратих в София, за да я чета, като се върна. И накрая, скоро след като се прибрах, в „Литературен вестник“ излезе един откъс от „Събота“ в превод на Бойко Пенчев, който силно ме впечатли, накара ме да прочета и „Събота“, и очакващото ме „Изкупление“, и да продължа нататък.

Как бихте характеризирали почерка му?
„Прецизен“ е пределно кратко и в същото време съвсем точно. Макюън внимателно обмисля повествователните си ходове и ги отиграва като гротеск. Същата прецизност личи и в стила, включително на ниво фраза.

Какво място му отреждате сред писателите, които Вие сте превели?
Имам преводаческа слабост към „Изкупление“, защото беше един от най-изпипаните авторски текстове, върху които съм работил. А това е може би и най-титулуваният роман, който съм

превеждал. Или поне доскоро беше, преди „Подземната железница“ на Колсън Уайтхед.

Пред какви предизвикателства изправя преводът на неговите романи?

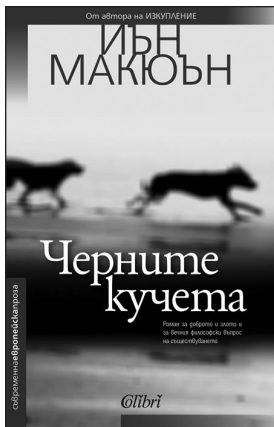
Както казах, Макюън е прецизен в стила си. Важна е фразата, важен е словоредът, важен е ритъмът. Важни са точните думи, защото зад тях често стоят специфични понятия. Една гребна промяна, уж за да звучи по-гладко изречението, води до неприятни загуби на смисъл. С неговите текстове преводачът трябва да стои по-близо до оригинала – доколкото му позволява естественият изказ на български, разбира се. Това не е универсално правило, но за него важи. Изрично държам на тази близост, на респектирания стремеж към точност. Освен това в романите му често отзвучават важни текстове от английската литература и преводачът трябва хубаво да наостря уши за тях.

За кой от преведените от колегите Ви негов роман съжалявате, че не е във Ваш превод?

Провокативен въпрос, но ще отговоря прямо. „Събота“ – имам слабост към този роман, той заема централно място в дисертацията ми и вярвам, че съм навлязъл доста сериозно в него.

ПРОЧИТИ

„Черните кучета“ на историята



по думите на зет им те са „рационалист и мистичка, политкомисар и йога, колективист и индивидуалистка, вярващ в науката и вярваща в интуицията си“, чиито житейски философии се оказват напълно несъвместими. Разказвачът в „Черните кучета“ се опитва да разбере какво е довело до конфликта между Джун и Бърнард

до неразрешимия и категоричен сблъсък помежду им, оказал се по-силен от взаимните им чувства. В същото време разказите на неговите тъст и тъща го подтикват да преосмисли досегашните си схващания и да се опита да помири двата различни светогледа. За да стори това, Джереми се връща към историята на техните отношения, запознанството им и последвалото пътуване в следвоенна Франция, където Джун е нападната от изоставени и погивели кучета, обучавани от Гестапо по време на окупацията на Франция. Именно този инцидент променя нейния живот, както и този на съпруга ѝ, и я тласка към духовни прозрения, които влизат в противоречие с рационалните и научни разбириания на Бърнард. Затова черните кучета, които дават и името на романа, прерастват в хода на повествованието в своеобразен „мит“, който бележи съдбата и решенията на всички членове на семейство Треймън. За Джун срещата с погивелите животни трябва да бъде „в центъра на мемоарите, точно каквото място заемаше в историята на собствения ѝ живот – определящ момент, преживяване, което променя посоката на съществуването, разкрила истина“. В този смисъл епизодът от мексиканския месец на Джун и Бърнард прераства в нещо повече от злощастна случка – той се превръща в откровение за младата жена и предопределя „нейната дълга трансформация“, както и бъдещите ѝ отношения със съпруга и семейството ѝ. В романа черните кучета започват да

Как оценявате рецепцията му в България?

Наскоро преглеждах един справочен труд за рецепцията на английска литература в България от 2000 г. Там се посочват сериозни празноти в приема на съвременни писатели и сред липсващите важни имена е посочен Макюън. Ако човек свери с днешното положение, ще види как почти всички от тези празноти са повече или по-малко попълнени. Но със сигурност най-сериозното попълване е тъкмо при Макюън. Повечето му книги вече са преведени на български и той е станал, струва ми се, разпознаваем в България – доколкото съвременната европейска литература е разпознаваема тук, защото класациите на книжарниците ме карат да се съмнявам.

Имате ли награда за превод за някой от романите му?

Преводът на „Изкупление“ беше номиниран за наградата „Кръстан Дянков“ през 2009.

Предвиждате ли да преведете още нещо от него?

Възможно е. Но нямам конкретни планове, а и това зависи от решенията на издателството.

Въпросите зададе АМЕЛИЯ ЛИЧЕВА

функционират като символ на Злото, като метафора за тъмните и отрицателни страни на живота, които всеки от персонажите интерпретира по свой начин. Бърнард използва тълкуването на съпругата си, определяйки ги като културната депресия на цивилизацията; за Джун те са метафизична и необяснима сила; а дъщеря им Джени използва този образ, за да назове своите впечатления по време на посещението в концентрационния лагер Майданек, като за нея „черните кучета“ са равностойни на травмата от Холокоста, на „баналното зло“ на нацизма и концентрационните лагери. Дори и Джереми се оказва повлиян от разказа на Бърнард и Джун, макар че в началото на своите мемоари изразява недоверие и съмненията си „дали черните кучета на Джун трябва да се разглеждат като мощен символ, като удобно клише, като доказателство за нейното лековерие или като проява на сили, които наистина съществуват“. В крайна сметка самият той достига до убеждението, че фундаменталните политически и социални промени, чието начало е отбелязано от падането на Берлинската стена, не означават преодоляване на тежкото и травматично минало, нито пък изкореняване на отрицателното в човешката природа, като потвърждение за това намира още в паметната нощ в Берлин, когато група неонацисти „със сребърни свастики, забодени на реверите“ нападат неговия тъст. Представяйки психологически задълбочено личната и интимната съдба на своите герои, която разполага в толкова преломен за Европа период, английският белетрист се стреми да улови духа на времето. В публикувания преди четвърт век философски и метафоричен роман за злото и проявлението му в човешкия живот Макюън успява убедително да изобрази притесненията за бъдещето. Защото както заявява героят му, „черните кучета“ на историята винаги могат да се завърнат, „за да ни спохождат – някъде в Европа, в някое друго време“.

КРИСТИЯН ЯНЕВ

Удоволствие е да се работи над езика на Иън Макюън

Разговор с Радосвета Гетова

Как открийте за себе си Иън Макюън?
Познавах някои от произведенията на Иън Макюън, но първата му творба, която ме плени, беше „Изкупление”. Получих я като подарък за рождения си ден – красиво издание с твърди корици. Ясно си спомням как я четох.

Малко по-късно гледах филма „Неумолима любов” и веднага прочетох и книгата, по която беше направен. След това видях българския превод на Иглика Василева в книжарницата на издателство „Колибри” в София и си го купих. Ако не се лъжа, това е била първата книга на Макюън в превод на български.

Мисля че точно по това време в Англия бе публикуван романът „Събота”. Още щом го зачетох, ми се прииска да работя над него. От издателство „Колибри” проявиха интерес и така първата творба от Макюън, която преведох, беше „Събота”. Скоро след това работих над „На плажа Чезъл”.

Как бихте характеризирали почерка му?

Почеркът на Макюън е своеобразен. Брилянтен е в разказа и в обрисовката на героите си, в изграждането на психологическия портрет. Има много богат език. Толкова плътен, с толкова прецизно подбрани изрази, че дълги пасажи от повествованието му напомнят на завършено музикално произведение, от което ако извадиш нещо, ще се наруши цялото звучене. Езикът му се лее, изпълнен с неочаквани словосъчетания, с невероятни фигури, фразите са дълги и лъкатушещи, образите и идеите бликат. Прочиташ един параграф и неусетно спираш – толкова е вълнуващо, красиво, толкова наситено с информация, събужда толкова асоциации, че се чудиш за какво да мислиш по-напред, иска ти се да се връщаш към него отново и отново. Лично на мен много ми допада стилът на Макюън. Удоволствие е да се работи над езика му. Сякаш решаваши огромна, прекрасна и интересна кръстословица. В процеса на работата ми или пък по стечение на обстоятелствата многократно съм била по местата, на които Макюън се спира в трите пребедени от мен книги. С трепет съм наблюдавала описваните от него детайли. Обикновено романите на Макюън грабват читателя от самото начало. В „На плажа Чезъл” повествованието се разгъва виртуозно – разказът започва и още в първите редове зигзагообразно се вмъкват кратки послания – в по няколко думи. Всяко изречение, дори части от него могат да се развият в отделна история. И картините са така ярки – като във филмов сценарий. Сякаш следиш кинокамера, която обхожда мястото на събитието.

Неотдавна гледах филма, създаден по романа „На плажа Чезъл”. Мисля, че изборът на актьорите е изключително добър, поне за мен те много се доближават до първоначалните ми представи за героите. Сърша Ронан е свършена в ролята на Флорънс. Романът „Събота” започва по много подобен начин, но за жалост проектът за едноименния филм по адаптацията на Патрик Марбър остава неосъществен. Третият роман, по който работих обаче, е също екранизиран и с нетърпение очаквам „Законът за детето” с Ема Томпсън в ролята на съдията Фиона Мей. Описанията в началните страници на

този роман отново напомнят на филмов сценарий и там по идентичен начин още първите няколко страници грабват читателя и героите заживяват с особена яркост.

Какво място му отреждате сред писателите, които Вие сте превели?

В продължение на дълги години бях потопена в работа с френски език, а и започнах да превеждам художествена литература от френски. Английският ми беше втора специалност в Софийския университет и тъй като от близо 30 години живея и работя в Англия, започнах да включавам в преводите си и произведения от този език. С романа „Събота” ме свързва и силно лично изживяване. Освен описваните събития, на които бях непосредствен свидетел, в него Макюън обрисова един ден от живота на своя главен герой – елитен неврохирург, зад когото стои реална личност, чиято работа писателят е наблюдавал отблизо със специално разрешение в продължение на две години. Разбира се, става дума за роман – много от елементите са фикционализирани, но литературният герой в действителност съществува и животът напълно случайно ме среща с него. Години след публикуването на романа на български, отново в един Съботен ден, извън претоварения си график, хирургът, обрисован от Макюън, направи в една лондонска клиника животоспасяваща операция на член от семейството ми. Това беше невероятно съвпадение, но и донякъде не беше – покрай романа името на този хирург ни беше известно, оказа се, че той специализира в точно този тип операции, каквато беше необходима и ред обстоятелства доведоха до среща с него. От този момент романът „Събота”, Макюън и най-вече хирургът, чието действително име е Нийл Кичин – една изключителна личност, придобиха особени измерения за мен. Не мога да изразя с думи благодарността и възхищението – моето и на всички около мен – към този високоблагороден, висококуманен и изцяло отдаден на работата си професионалист, който от дълги години лично набира средства чрез дарителство и спонсориране за разширяване и оборудване на клиниката си. Постигнал е чудеса и се радва на възхищение и уважение сред колеги и пациенти, а с постиженията и скромността си е вдъхновил един дълбокочувствителен, проникновен описател на нашето съвремие. Събитието, за което споменавам тук, се развиваше по времето, когато тъкмо бях започнала работа над третата преведена от мен книга на Макюън, „Законът за детето”. Затова винаги ще отреждам на Макюън централно място както в професионален, така и в емоционален план.

Пред какви предизвикателства изправя преводът на неговите романи?

На пръв поглед работата над романите на Макюън не създава кой знае какви трудности. И в трите книги, над които работих, той описва съвременна Англия, а както рецепцията на преводната литература от английски, така и изкуството и техниката на превода от английски са с дълги и установени традиции в България. Предизвикателствата идват най-вече от езика на Макюън. Стилът му е прекрасен, но преводачът се натъква на необичайни словосъчетания, на дълги, подробни описания, които не винаги

е лесно да се предадат точно. Освен това предизвикателства поставя и техническият жаргон. Известно е, че Макюън задълбочено проучва техническите детайли и терминологията, свързани с професионалната среда на героите си, съветва се със специалисти в съответната област. Подготовката му е много прецизна, проучванията му отнемат месеци, дори години. Вече споменах, че за написването на „Събота” той е прекарал дълго време в операционната зала; за романа си „Солар” изучава и овладява в тънкости терминологията на квантовата физика; за романа „Законът за детето” – сложни юридически казуси и юридическият жаргон. Освен това обхваща много обширна тематика. Романите му включват история и политика, точни науки и военно дело, философия и психология, музика и литература, затова понякога са необходими много справки.

За кой от преведените от колегите Ви негов роман съжалявате, че не е във Ваш превод?

Романите на Макюън на български вече не са малко. Несъмнено става дума за много качествени преводи, ако се съди по имената на преводачите. И все пак знаем, че всеки превод, добър или недотам добър, колкото и да се стреми да бъде верен на оригинала, винаги ще е обгазрен от стилистичните предпочитания на преводача, от личните му решения, от компромисите, които е трябвало да направи. Затова всеки превод е индивидуален. Дълго мислих дали да се заема с превода на „Изкупление”. Преди години обсъждахме това с издателство „Колибри”. Тогава се колебаех. Много харесвах книгата, но по ред причини не се наех да работя над нея. Донякъде съжалявам за това.

Как оценявате рецепцията му в България?

Нямам обща представа за рецепцията на Макюън в България, но от близките си, които са чели преводните му книги и от малкото странични хора, с които съм разговаряла, съдя, че много се харесва на българската публика. Когато посетих за първи път „Читалнята” в градинката пред Народния театър в София, за да даря някои книги, се оказа, че има специален интерес към неговите произведения. Успях да намеря екземпляр от „Събота”, която беше изчерпана, както и от „На плажа Чезъл”. Бяха приети с благодарност и радост и по-късно разбрах, че много се четат. Тогава имах възможност да говоря с младите, ентузиазирани библиотекари и останах много приятно изненадана от широтата на познанията им за Макюън и интереса им към него. Чудесно е, че вече има толкова много преведени на български негови книги.

Имате ли награда за превод на някой от романите му?

Да, в края на 2017 г. получих Голямата награда на Фондация „Елизабет Костова” за превода на романа „Законът за детето”.

Предвиждате ли да преведете още нещо от него?

С най-голямо удоволствие бих превела още нещо от Макюън. Следя всичко негово, което се публикува и се надявам, че отново ще срещна негова творба, която да ме „грабне”.

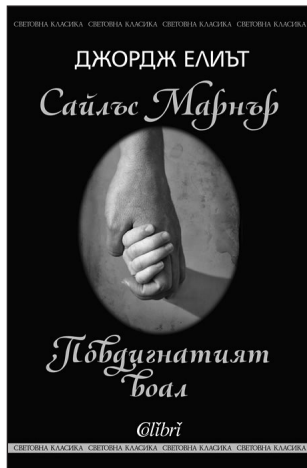
Въпросите зададе АМЕЛИЯ ЛИЧЕВА



Давид Фоенкинос, „Загадката Андри Пик“, прев. от френски Георги Ангелов, изд. „Колибри“, С., 248 с., 16 лв.
Новият роман на вече много нашумелия Давид Фоенкинос изследва влиянието на литературата върху читателите, като в същото време поставя и други важни теми – за литературната мистификация, за авторството, за ролята на журналистическото разследване в едно литературно битие и пр. Въпроси, с които се сблъскваме, когато стане дума за литературна сензация.



Бенедикт Уелс, „Краят на самотата“, прев. от немски Величка Стефанова, изд. „Колибри“, С., 288 с., 16 лв.
Роман за травмите, загубата, силата на миналото и трудното отърсване от него. Един много зрял и силен дебют на автор, който тепърва ще утвърждава името си в новата европейска проза.



Джордж Елиът, „Сайлс Марбър. Повдигнатият воал“, прев. от английски Весела Кацарова, изд. „Колибри“, С., 2018, 328 с., 20 лв.
С представянето на този том продължава усилието на преводачката Весела Кацарова да представи на български някои от най-важните текстове на едно от ключовите имена в прозата на 19. в., а и една от най-интересни фигури в т.нар. „женско писане“ от това време – Джордж Елиът. По мнение на критиката „Повдигнатият воал“ е най-четената творба на Джордж Елиът в края на XX и началото на XXI век.

Една среща с Иън Макюън

Личната ми среща с Иън Макюън се случи през месец юни в Белград, където той бе поканен от Дружеството „Джон Ъндайк“ на Петата конференция, посветена на американския писател¹. Приятелството между Макюън и Ъндайк е всеизвестен факт, както и преклонението на всеки един пред таланта и творчеството на друзия. Макюън често е споделял своето възхищение от американския роман – от текстовете на Мейлър, Капоти, Ъндайк, Рот, Белоу, отличаващи се с хъс и с едва прикритиа лудост, за разлика от по-суховатия и по-слабо въздействащ британски роман. Определящ за Макюън е тънкият психологизъм на Хенри Джеймс при постъпателното разгръщане на сложни характери, тъй като за Макюън романът е преди всичко „дребният шрифт на човешкото съзнание“². Той смята за важно единственото условие, което Джеймс поставя при писането на роман, а именно – „да е интересен“³. Макюън споделя страстта към детайла както на Ъндайк, така и на Набоков, като цитира едно от предписанията, които Набоков дава по време на лекциите си в Университета Корнел към студентите за това, как да бъдат добри читатели – „да приласкават детайла“⁴, който за него е „свещен“. Именно детайлът според Макюън спомага за отразяването на „the knight’s move of consciousness“⁵. Той използва по аналогия термина от психиатрията за специфично разстройство в мисленето, за да обозначи онези странни подскоци на асоциативността – на често асиндетичното⁶ герайлиране на мисълта, станали и обект на изследване в неговото творчество.

По-ранната ми „среща“ с Макюън бе чрез романа му „Законът за детето“⁷. Това е неговият четиринадесети роман, публикуван през 2014 г. Преводът на български език на Радосвета Гетова под марката „Колибри“ получи през 2017 г. Голямата награда „Кръстан

¹ Моето участие в конференцията бе провокирано не само от професионалните и научните ми интереси на преподавател по американска литература в Софийския университет, а от едно странно, но вероятно неслучайно съвпадение на имена. В своя известен разказ, озаглавен „Българската поетеса“ и публикуван в списание „Ню Йоркър“ на 13 март 1965 г., само няколко месеца след посещението му в София по програмата за културен обмен между САЩ и страните от Източна Европа, Ъндайк използва именно името Главанакова – моето презиме, което е рядко срещано – за образа на Блага Димитрова. Днес е приет за неоспорим фактът, че „тази заемаща централно място жена“ (превод Йордан Костурков, сп. „Панорама“, 2007), която Ъндайк описва в своя разказ, наричайки я Вера Главанакова, е именно Блага Димитрова. По този въпрос съществуват немало български и чуждестранни изследвания. Да открия защо и как поместването на името ми в текста на Ъндайк се съотнася с моята идентичност – ето това бе едно истинско академично-антропологично предизвикателство, предполагащо и моя прочит, представен на конференцията, на която присъстваше и Макюън. Но това, разбира се, е тема на друга публикация.

² “The small print of consciousness”. (Макюън, в пленарното слово на конференцията.)

³ “The only obligation to which in advance we may hold a novel without incurring the accusation of being arbitrary, is that it be interesting”. Henry James. „The Art of Fiction“. 1884.

⁴ “Fondle the detail” (1). Vladimir Nabokov. *Lectures on Literature*. Ed. Fredson Bowers. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980. Уводът е написан от Джон Ъндайк.

⁵ Движението на коня по шахматната дъска е в основата на термин, използван в психиатрията: „the knight’s move of thinking”. (Макюън, в пленарното слово на конференцията.)

⁶ Асиндетично (безсъюзно) – от гръцки α- „не“ и σύνδετος „свързан“.

⁷ Макюън, Иън. „Законът за детето“ (превод от английски Радосвета Гетова), София: ИК „Колибри“ 2017.

Дянков“, връчвана вече единадесет поредни години от Фондация „Елизабет Костова“. Важното в този конкурс според мен е не само внимателното възглеждане в българския текст, а значението, което се отдава на паралелното четене на оригинал и превод, и съпоставянето на двата текста по отношение на коректното предаване на езика, регистъра, художествената образност. Този подход гарантира награждаването на преводи с изключително високо качество. Преводната интерпретация на Гетова, работила преди това върху романите на Макюън „Събота“ („Колибри“, 2007) и „На плажа Чезъл“ („Колибри“, 2010 г.), се отличава с изключителната прецизност, с която и авторът пише своите образцови творби. В това успях да се уверя като член на журито, връчващо наградата. Специфичният стил на Макюън, маркиран с точен език, сложен синтаксис и богатство на изказа, представлява предизвикателство и за опитния преводач. „Законът за детето“ предлага дълбоко навлизане в медицинската терминология, позната ни от „Събота“, а също и в юридическия дискурс, като включва не само законови актове, но и подробно описани съдебни казуси и съдийски решения наред с множество препратки към религиозни текстове и образи. Очевидно преводачката е извършила сериозна проучвателна дейност, с каквато е известен и авторът на романа, в търсене на точния език за съответната област. В свое интервю след получаването на наградата Гетова сама определя оптималната „златна среда“ на преводния текст, която тя несъмнено постига в този роман: „Преводното произведение трябва да се чете леко, читателят не бива да се препъва в текста, а особено пък ако е компетентен на езика на оригинала, да отгатва прозирация чужд език. От друга страна, дори и да звучат „грапаво“ в превод, особеностите на авторовия стил трябва да бъдат максимално съхранени.

С други думи, преводачът трябва да се стреми да постигне максимално равновесие между двата текста“⁸. Ето че у нас идва и екранизацията по романа, която вече имаше своята световна премиера през 2017 г. Но колкото и добра да е филмовата версия с Ема Томпсън и Стенли Тучи под режисурата на Ричард Айър, в нея трудно биха намерили израз специфичните за Макюън детайлен рисунък, многопластовост на изказа, сложност на внушенията и проникновен психологизъм.

Макюън демонстрира особено развитие в своето творчество – от автор на шокиращи и мрачни текстове с елементи на трилър до романи, социално ангажирани със значими теми и облъхнати от емпатия. Акцентът в художествените му творби попада все повече върху фундаменталните въпроси като отговорността на индивида и моралния избор, смисъла и вярата, ролята на емоциите в противовес на разума, пред който Макюън се прекланя. Неслучайно в този роман авторът използва истински съдебни спорове и решения. Въпреки полемичния си характер, съдийските решения често включват дълбоки философски разсъждения, използват

⁸ „Изкуството на превода“, интервю с Радосвета Гетова, носител на Голямата награда „Кръстан Дянков“, 2017 г. Фондация „Елизабет Костова“ <https://ekf.bg/pages/page/313>



богата художествена образност, разказват интригуващи истории, подобно на социално ангажираните романи на писателя.

„Законът за детето“ проблематизира системите от ценности, религията в нейната догматичност, закона и морала, личната свобода, закрилата на детето и отговорността на възрастния за детското „благоденствие“, „благополучие“ и „добър живот“⁹. Романът изследва неправомерните отношения между съдия във Висшия съд

от Семейното отделение, милейди Фиона Мей, и чувствителен тийнейджър, болен от левкемия, чийто живот е поставен на карта. В този драматичен, но по чеховски изчистен сблъсък между двамата прозира човешката страна на закона. Читателят открива, че Фиона е интересна личност, изпълнена с противоречия. Тя в голяма степен напомня на успелия неврохирург Хенри Пероун, главния герой в романа „Събота“, също толкова умозрителен и фокусиран върху значението на рациото и моралните стандарти, поставени на изпитание.

Фиона е отгадена на професията си, която я е дисциплинирала така, че да прикрива своята чувствителност зад рационална сдържаност и хладна дистанцираност. Цялата строгост на закона, която тя възпява, се отразява дори и на музикалните ѝ предпочитания. Тя не може да изпълнява джаз на пианото, на което иначе свири с голяма лекота класически произведения, защото се „придържаше към правилата“¹⁰. Но целият ѝ вътрешен ред се пропуква от внезапно появилата се силна емоция към младежа: донякъде майчинска любов към детето, което тя никога не си е позволила да роди, донякъде бушуващата в нея дълбоко потисната страст. Макюън разгръща сложността при намирането на правилното решение сред прозаичността на закона на фона на поезията на Йейтс, на музиката на Малер, Дебюси и Шуберт. Потънала в „моралния кич“¹¹ на ежедневието, в трудни моменти Фиона се опира на разбирането, че нейният дълг е „не да спасява, а да реши какво е разумно и законно“¹². Тя публично оповестява, че „това е съд на правото, а не на морала“¹³, макар и при един особено тежък и заплетен казус, касаещ живота на двама сиамски близнаци, да прибъгва до „доктрината на необходимостта“¹⁴, която допуска нарушаване на наказателния закон, за да се избегне по-голямото зло. В този смисъл законът не е застрахован от злодеяния и абсурди, защото може да бъде и „магаре“, както припомня Макюън¹⁵, позовавайки се на реплика от романа „Оливър Туист“ на Чарлс Дикенс¹⁶. „Неговият живот е по-ценен от достойнството му“¹⁷ – отсича Фиона в съдебната зала в своето решение. Така Макъюн, който подкрепя каузата за правото на евтаназия на неправителствената организация във Великобритания „Достойна смърт“ (*Dignity in Dying*), ни предизвиква да мислим върху своята лична позиция.

⁹ Това са преводаческите решения на Р. Гетова съответно за думите “well-being”, “welfare”, “good life”, които са надлежно дефинирани в съдийските решения в романа.

¹⁰ Макюън, Иън. „Законът за детето“, с. 219.

¹¹ Пак там, с. 153.

¹² Пак там, с. 47.

¹³ Пак там, с. 38.

¹⁴ Пак там, с. 39.

¹⁵ Пак там, с. 65.

¹⁶ “If the law supposes that, the law is a ass – a idiot.” Dickens, Charles. *Oliver Twist*. Reprinted. Ware: Wordsworth Classics, 2000, 345

¹⁷ Макюън, Иън. „Законът за детето“ (превод Радосвета Гетова), с. 143.

В краткия ни неформален разговор в Белград по повод романа „Законът за детето“ Макюън отново изтъкна своето убеждение относно върховенството на рационалното у човека. Той многократно излага тази своя позиция в интервюта, публични четения и в литературните си произведения. Рационалното при Макюън е разбирано в два плана. От една страна, това е разумът, присъщ на човека, а системата от закони е най-висшата еманация на присъщата ни рационалност. От друга страна, рационалното е разбирано като отхвърляне на вярата в съществуването на Бог („*sky god*“). Въпреки своите убеждения Макюън категорично се противопоставя на използването на думата „атеист“ поради негативния смислов нюанс, който тя носи със значението си „безбожник“. Акцентът върху съотношението на здравомислието и вярата в романа е очевиден на лексикално ниво и от чисто статистическа гледна точка: думата „закон“ (*law*) присъства 55 пъти, „законов“ (*legal*) – 19, различни думи, обозначаващи „разум“ (*reason, rational, sensible*) – 35, а Бог (*God*) – 40. Наред с това Макюън твърди, че ние сме животни с вроден морален инстинкт и в този смисъл не ни е необходим Бог (а вероятно и закон), за да ни налага морални предписания. Достатъчна е нашата емпатия. Но дали е така?

Заглавието на романа на Макюън е преведено буквално, със значението, което предполага и самият оригинал: законът за детето е онази част от правото, свързана с благополучието на непълнолетните. А според британския закон, цитиран в началото на романа, именно този въпрос трябва да бъде „първостепенно съображение на съда“. Но наред с това за англоезичния читател има и друга, не толкова обозначаваща, колкото действена интерпретация и тогава заглавието може да се прочете като просто изречение: „Децата действат“. За мен такъв прочит е от особено значение, въпреки че остава непреводим, защото по линията действие/бездействие се поставя въпросът за отговорността и вината.

Наред с това заглавието препраща и към многото сложно изградени образи на деца в романите на Макюън. Освен че проблематизират добруването на децата, текстовете насочват и към онази невинност, която твърде стереотипно свързваме с детското. Макюън успява да възриви представата ни за нея със своите детски образи, в които прозира и друга иманетна човешка склонност – склонността към злодеяние. Примерите в творчеството му са много. Има ги в „Циментовата градина“ (*The Cement Garden*), в „Добрият син“ (*The Good Son*), в „Покаяние“ (*Atonement*). Никой не е имунизиран срещу злодеянието и това е централната тема на друг силно въздействащ текст от същия автор – „Невинният“ (*The Innocent*). Злодеяние в крайна сметка може да се извърши и от позицията на най-добрите намерения – да се спаси един детски живот. Но ако цената е загуба на вярата, както се случва в „Законът за детето“, то тогава как се осъществява осмислянето на живота? В този роман Макюън ни предлага множество системи от морални възгледи, някои основани върху религиозни вярвания, други върху законови постулати, оприличавайки ги на върхове от планинска верига, наблюдавани от огромно разстояние, като никой от тях не взима „върх“ над другите. Не мога да не се запитам дали и неговата лична система от възгледи, полагаща се върху първенството на разума, не е също такъв върх, губещ се в мъглата на човешките съмнения.

АЛЕКСАНДРА ГЛАВНАКОВА

Откачалки и чешити

„Неумолима любов“ е роман. Роман на Иън Маклюън, британски писател. Роман, по който е направен 100-минутен филм (2004), режисьор е Роджър Мичъл, в главните роли са Даниел Крейг и Рис Айфънс. Филмът завършва драматично, романът също (Маклюън обаче продължава да разказва, утаявайки малко напрежението след драматичния край), но нито драматичният край, нито утаеното напрежение са същинският край на романа. Негов край е Приложение I, представляващо справка, която надълго и широко дава информация за едно патологично състояние, синдрома на Клерамбо. Гаетан Анри Алфред Едуар Леон Мари Гасян де Клерамбо (1872-1934) е френски психиатър, пръв описал еротичната обсебеност, впоследствие приела неговото име. В първото приложение (общо приложенията са две, второто е писмо на Джек Пари, болния, до Джо Роуз, обекта на неговата „неумолима любов“, от лечебното заведение, където е въдворен), слагащо край на романа, Иън Маклюън привежда подробно описание на заболяването: „Пациентът, или „субектът“, обикновено е жена и страда от болезнено силната илюзия, че даден мъж, „обектът“, който често е с по-високо обществено положение, е влюбен в нея.“ При британския писател обаче има леки измествания на синдрома: „субектът“ е мъж, а за „обекта“ трудно може да се каже, че „е с по-високо обществено положение“ – журналист човек, ако и да пише за наука. Което веднага навежда на мисълта, че макар историята, разказана от британския писател, да е мрачна като роман на Патриша Хайсмит (вързката прави Амелия Личева), тя е повече от това, прицелеността ѝ е другаде. Отново според Амелия Личева тя е в изследването на: „[...] граници на човешката почтеност, на смелостта, на възможността да се пребивава с другия, да се огледа той, да му се съчинят образи, изпитва доверието, пита докъде и колко може да се сподели дори с най-близкия, поставя на избор живеенето със страст или в спокойствие, в размисъл или в невежество, спонтанно или премерено, препраща към всички възможни примери за гребните наглед неща, които могат да извадят от душевно равновесие и да преобърнат логиката на личните планове и истории“. Това, което така прецизно орелефява българската критичка, е, разбира се, важно, мен обаче то отправя към едни важни разграничения, за които май тъкмо през книгата на Иън Маклюън си дадох сметка, че съществуват. Разграниченията между белегистичното писане и сюжетно описване на героите и потерките на писателите от четирите краища на Европа и света – източния и западния, северния и южния. Които – като всяко разграничение, вероятно (пък и сигурно) са прекалено обобщаващи, ала в същото време усещаме тяхното присъствие и то влияе както върху възприемането на преводната литература, така и на българската.

„Неумолима любов“ има шеметно начало. Определението „шеметно“ го дава Иглика Василева, преводачката на романа – великолепно преведен между другото (според мен няма изненада). Тя дори призна, че това е едно от най-шеметните, ако не и най-шеметното начало, което е срещала в дългата си и читателска, и преводаческа карьера. Права е. Един балон, който се рее из пространството (почти) неуправляем, едни скупчили се хора, дошли на помощ, за да укротят балона, един неуспех, завършил със смърт. И един поглед, който поставя началото на кошмара. След шеметното начало Иън Маклюън не бърза – започва да разказва бавно, плавно, описателно за това как постепенно Джек Пари до такава степен обсебва живота и съзнанието на Джо Роуз, че той вече е в невъзможност да се скрие, да се отърве от него. Струва ми се дори, че заедно с историята на синдрома

на Клерамбо писателят се опитва да ни предаде и един друг синдром – тайната на синдрома на романа, на това как се пише роман, защо се пише, за какво го пишеш, какво те владее, докато го пишеш („Бавя се, задържам информация“, казва, а ако не се лъжа, Милан Кундера изрича за романа, че той бил едно непрестанно отклонение, постоянно отпичане на разказа встрани от главната история). Двата синдрома се преплитат: едни абзаци разправят за особеностите на писането, други абзаци разправят за особеностите на героя Джо Роуз, който вече не е същият. И че не е същият го усещат както неговите приятели, така и неговата приятелка Клариса. Но – и тук е сериозният дисекционен анализ на човешките взаимоотношения, който прави писателят, – някак си не му вярват, не го взимат на сериозно. Сблъскваме се със ситуация, за която можем да кажем, че е в центъра на едно грубо западно писане, станало особено популярно сред българските читатели – писането на Мишел Уелбек. Само че ако Уелбек разказва за тоталната обзестост на своите герои от самотата, от безсмислеността, от отчуждеността: каквото и да е живеенето – спокойно или неспокойно, опасно или безопасно – уелбекците никога не са способни да открият в него някаква по-висша отгаденост, освен принудеността на едно съществуване сякаш плътно низхождащо към съществуването на растенията (Аристотел нарича този начин на съществуване „вегетативен“), то Маклюън регистрира друго обстоятелство, поставящо под съмнение стойността на съществуването – неразбирането, несъпричастието (всички все едно са „чужденци“ – по Камо): „Тъкмо се канех да направя моето гръмко заключение – че времето ни предпазва от най-лошите ни грешки – когато забелязах, че Клариса и Джослин не слушат“, – след което се съсредоточава върху своя герой и върху невъзможността му да намери друг начин да се спаси от изнервящото го и плашещо преследване, освен убийството. Ако погледнем логично – може и прав да излезе: след като „Агът – това са другите“, единственият шанс да се спасиш от Ада, да избягаш от него, е като елиминираш най-опасните други. Дяволските други. В „Неумолима любов“ с тази необходима задача се заема главният герой, застрашеният, но в едно грубо художествено произведение, което поне в началото си демонстрира горе-долу същото – филма „Фенъп“ (режисьор Тони Скот), криминални действия предприема не застрашеният, а застрашителят: героят на Робърт де Ниро, Гил Ренард, върл привърженик на звездата на американския футбол Боби Рейбърн (в ролята Уесли Снайпс), отстранява физически, убива сиреч, негов съперник. Такива обсебености (фасцинираности) изобщо не са изключение в съвременното писане на запад и север от нас, откриваме ги в съвсем не малко творби на автори от тази част на света: Чък Паланюк е изцяло сграбчен от тях, „Колекционерът“ на Джон Фаулз също, прочутата криминална трилогия на шведа Стиг Ларшон „Милениум“ – и тя, да не споменавам ширпотребата от патологични серийни убийци, с които ни обсипват от телевизионния екран (показателно е, че емблематичният за подобни смъртоносни вострастявания сериал „Престъпни намерения“ върви вече цели 12 сезона, тоест 265 епизода). Да, има и изключения – Джонатан Франзен например, или Пол Остър, прекрасната книга на датчанина Карстен Йенсен „Ние, удавниците“, донякъде (не винаги) норвежецът Ларс Собю Кристенсен, но като че ли лудостите и патологичните преобладават: „Че е лудост – лудост е, но има система в нея“, както казва Полоний за лудостта на Хамлет. Хамлетовата лудост обаче е лудост колебаива, датският принц непрестанно се терзае да



предприеме ли действия, да не предприеме ли, докато при герои от коляното на Джек Пари колебания няма – те са си систематични и деятелни луди, отгадени на своята патология със степен на върховно безразсъдство.

И ето я голямата разлика между съвременните потерци на Запада и Изтока, Севера и Юга: при първите животът е или застрашен, или обсебен от някакви откачалки, които са заплахата, които са страх и ужас („Нос Страх“, още един пример) – да живееш ще рече, че трябва да се пазиш, да си осторожен и бдителен; при вторите всекидневният, обикновеният, скучният и сив живот тече някъде встрани, някъде – вярно, наблизо, но ти никак, ама наистина никак не си ангажиран с него. Защото си по-особен, по-странен, чешит си, един вид. Героите на Йордан Радичков са всичките такива, такива са и героите на Иво Андрич („Мостът над Дрина“, „Травнишка хроника“, „Омер паша Ламас“), на Исмаил Кагаре, Никос Казандзакис („Алексис Зорбас“ – образец), на Итало Калвино (особено в „Невидимите градове“); чешит е дори и лорд Бартълбут, героят на Жорж Перек от „Животът. Начин на употреба“... И още: Алесандро Барико, Милорад Павич, Горан Петрович, Афонсу Круш, Мирча Картареску, Олга Токарчук, Михал Айваз, Петер Естерхази... Но нека не търсим литературни особняци само в книгите и авторите на XX и XXI век, Милен Русков например откри такива още през XVI – „Захвърлен в природата“, а след това и в XIX – Гучо от „Възвишение“ (но като че ли повече от него Димитър Общи). Съвременната българска литература се крепи здраво на тия чешити: Вено Самурая от „Камбаната“ на Недялко Славов; Тото, ключовата свръзка на Николай, главния герой от „Хавра“ на Захари Карабашлиев; Кирил Сарафов от „Фини прахови частици“ на Ангел Игов; че даже и страниният Едун на Яница Радева от „Пътят към Тива“... Да не говорим за сестрите Палавееви на Алек Попов,



Рис. Александър Байтошев

които целите са изтъкани от чешитност. Разликата в начина на живот на двата типа герои е съществена, фундаментална: Джо Роуз води съвсем прибрано, кротко и подредено съществуване (вижда се това от подробностите, с които описва посещането на приятелката си Клариса и подготовката за пикника), когато внезапно някакъв инцидент разрушава цялата идилия и в живота му нахлува странен „субект“, пълен откачалник, който разбива целия усреднен привичен ред на пух и прах. При чешитите е иначе: там редът им – който, погледнато със западни мерки, не е никакъв ред, а пълно безредие: „[...] избухваше и можеше да сруне и сруваше всички презгради – морал, религия, отечество, – които клетият страховит човек е издигнал около себе си, за да изкрета безопасно животеца си“, пише за Алексис Зорбас разказвачът, „началството-писарушка“, бива срунат и го сруват всякакви там човешки учреджения, институции, които се набъркват в неговото от-Бог-ададено-живеене и го принуждават да се съобразява с тях, да им отдава чест и почитания. В този смисъл опасността на Запад е да не те нарочи някой психопат, опасността на Изток е да не те нарочи държава, която по принцип (такова е тук всеобщото мнение) си е психопат(на). Всред безопасното и регулирано общество опасността е индивидуална, идва от някой луд за връзване/въдворяване; Всред опасното и нерегулирано общество опасността е естатична, идва от бюрократичната и безмилостна държавна машина. Тук „системата (ни) убива“, там човек човека убива, докато системата е тази, която го защитава. Всяка страст в подреденото живеене е заплахата; всяка страст в неподреденото живеене е заплахата за държавата. Затова, ако погледнете, западният вариант на хепиенда е когато акуратната система възстановява нарушения от някоя шантава единица – част от тази система, – ред (Джек Пари е вкаран в лечебно заведение); източният е, когато чешитът навдвие/излъже/измами системата (сестри Палавееви например). Колкото се може по-навърте в системата, защото единствено така си в безопасност (едно Хобсово разбиране за същността на държавното обединение), колкото се може по-извън системата, защото единствено така си в безопасност (никакъв Хобс, по-скоро Кропоткин, този въздържано-мек анархист, за разлика от доста буйния и сприхав Бакунин). Патологичното е индивидуално и извънсистемно – първи вариант; патологичното е естатично и системно – втори вариант. Джек Пари от „Неумолима любов“ е всекидневният страх на западния човек, който наистина не знае откъде и кога ще му дойде белята на главата, патологичният „субект“ кога ще го връхлети (неслучайно Дерида – един изконно западен мислител, определя събитието именно като връхлитане); при източния сякаш е по-лесно – знае той откъде е заплахата, затова по-далеч и по-встрани от тая гад държава (елините биха нарекли това „идиотизъм“).

Само че: дали пък самата система не произвежда откачалките?

И пак от същото: дали пък самите чешити не произвеждат системата?

Романът „Неумолима любов“ на Иън Маклюън не си задава тези въпроси, още по-малко претендира, че им дава отговори. Но пък прави така, че ние самите да си ги задаваме...

МИТКО НОВКОВ

Редактор на страницата
КАМЕЛИЯ НИКОЛОВА



Известният британски писател Иън Макюън е смятан за един от най-ярките белетристи на своето поколение. През 2008 г. списание „Times“ го включва в списъка на „50-те велики британски писатели след 1945 година“, а вестник „Daily Telegraph“ го поставя на 19-о място в класацията „100-те най-влиятелни личности в британската култура“. Безспорно известен е и неговият принос в света на киното: освен че е автор на 5 сценария, някои от романите му са екранизирани със звезди от ранга на Антъни Хопкинс („Невинният“). По-малко известен е интересът му към театъра, както и на театъра към него, но в действителност любопитството на Макюън към киното граничи с това към сцената. В ранната си писателска кариера той е автор на две пиеси – „Рожденият ден на Джек Бълхата“ (1976) и „Играта имитация“ (1981). В последните години обаче театралният свят проявява интерес най-вече към романите му. Предлагаме ви отзиви за три от най-успешните театрални адаптации на неговите литературни текстове, реализирани в Лондон, Ню Йорк и Ротердам.

„Циментовата градина“: първият роман от Иън Макюън на сцена (Премиера: 2012 г.)

Нова сценична адаптация на първия роман, написан от Иън Макюън и публикуван през 1978 г., е включена в селекцията на „Vault“, второто издание на най-новите „ъндърграунд“ лондонски театрални фестивали, през 2014 г. Почти 40 години по-късно, дали историята е все още актуална? Дали тя е една от най-тревожните работи на Иън Макюън, или по-скоро това се отнася за „Дете във времето“? Ранни интерпретации на романа ни отвеждат в 70-те години и в жанра на литературната фантастика, тъмна, деградишна, депресираща, и в случая на двата романа, фокусирана в тематиката за изоставени или осиновени деца. Сюжетът проследява събитията около четири деца на възраст между 6 и 15 години, които губят баща си и след това и майка си. За да избегнат сиропиталището, те скриват тялото ѝ в цимента на мазето на техния дом – с очаквани мрачни последици. Един американски критик „осъжда“ романа на Макюън като „гаден, британски и кратък“, но в Обединеното Кралство репутацията на писателя е сред едни от най-малантливите, макар и най-мрачни млади писатели от своето поколение. „Циментовата градина“ има филмова адаптация през 1993, но досега никога не е била интерпретирана на сцена. Почти 40 години по-късно това се случва за първи път. Новата театрална компания „Fall Out“ приема предизвикателството да направи своята премиера в рамките на фестивала „Vault“ под линията „Ватерло“ на метрото в Лондон (според профила на фестивала, който възприема естетиката на site-specific performance – театър-спрямо-мястото, сред основните си посоки на развитие).

Настроението на книгата за предстояща смърт, безпощаден нихилизъм и това, което се нарича „сексуална готика“, идват от характера на времето, в което е писана, споделя Макюън за „Гардън“. „Беше краят на 70-те години, казва той, всички изпитвахме чувството, че винаги сме били в края на света, че всичко се срива. Лондон беше мръсен, полуфункционален. Телефоните не работеха добре, метрото беше кошмар, но никой не се оплакваше. Обществото се хранеше с това доста апокалиптично усещане за нещата.“ Настроението му на възникващ апокалипсис може без съмнение да се отнася за 70-те години на миналия век, но сексуалното насилие, за което той намеква, сега има по-силен резонанс с публиката от всякога. През 1978 г. загрижеността на Макюън за сексуалната дисфункция можеше да изглежда безпричинно ужасна; сега тя е просто реалистична. Адаптирана от писателя Джим Осбърн и артистичния директор Дейвид Ола, продукцията на Fall Out „превзема“ две ниша от метростанцията „Ватерло“ и определено се нарежда сред най-любопитните и необичайни представления в Лондон. Отвъд атмосферата на метростанцията, „Циментовата градина“ е история за смърт, юношество и семейни тайни и е безспорно умело адаптирана за фестивала „Vault“ 2014. Историята се разгръща на двата етажа на метростанцията, както и мазето съдържа семейната тайна под къщата. Въпреки предизвикателния

¹ Материалът е изготвен на базата на рецензии, публикувани в британските сайтове за култура https://www.culturewhisper.com/r/things_to_do/preview/542 и <https://londonist.com/2014/02/ian-mcewans-the-cement-garden-at-vault-festival>

Три театрални интерпретации на Иън Макюън



Сцена от „Почивка в чужбина“, театър „BONHEUR“, Ротердам, Холандия, режисьор Питър Соневелд, 2012 г.

избор на това специфично пространство, актьорите играят ролите си точно и прецизно. Играта е емоционална, но не мелодраматична, постигаща добър баланс. Джордж Маккей играе Джек, който е принуден в ранна възраст да порасне прекалено бързо след смъртта на баща си, а след това и на майка си, чиято роля изпълнява Виктория Гулд. Руби Бентъл играе сестрата Джули, която става майката на малкото семейство, състоящо се от Сю (Джордж Кларк-Ден) и Том, който, като бебе, е изобразяван от безлична хартиена кукла, може би за да се покаже невинността, с която посреща сблъсъка си с трагичните обстоятелства около него. Той се завръща по-късно, за да се изправи пред последствията като мъж, изигран от Дейвид Анен. Джек е напътстван от персонаж, който съществува само във въображението му, този на капитан Хънт (Кристофър Уебстър), герой от научнофантастичен роман, показващ, че макар да трябва да поеме ролята на възрастен, той все още е вкоренен в невинния свят на въображение и идеализъм, подобно на дете, нещо, което поддържа и запазва както него, така и неговите братя и сестри, когато реалността ги удари в лицето и тайната на „Циментовата градина“ се разкрие. Спектакълът е предизвикателен, изпълнен с тежки послания, но актьорите от театралната компания „Fall Out“ поемат предизвикателството и представят един спектакъл, който въпреки мрака, завършва с надежда.²

Книгата „Циментовата градина“ е публикувана на български и има позитивни отзиви наред с цялостното творчество на Макюън: според литературния критик Йордан Ефтимов „още с „Циментовата градина“ беше очевидно, че този писател има в джоба си ключ към тайната градина на детското съзнание. И към тъмните части на тази градина“, споделя той в статия за Capital Light.

Историите на Иън Макюън достигат сцената в „Между листите“ (рецензия от *New York Times* за едноименната постановка в „Театър 54“ в Ню Йорк през юни 2006)³ Подзаглавие на „Между листите“ би могло да бъде „Поставяне на Иън Макюън на сцена“. Сет Дюер (Seth Duer)⁴, амбициозен актьор и режисьор, решава, че иска да адаптира една от книгите на британския писател Иън Макюън. След като не беше приета неговата идея да постави „The comfort of strangers“ (на български е публикувана със заглавие „Почивка в чужбина“), г-н Дюер се обърна към посочената колекция от разкази. Интересното е, че полученият набор от три къси парчета (който между другото не включва историята, дала заглавието на книгата) е „първата одобрена от автора сценична адаптация“ на негов текст. „Удовлетворяването на г-н Макюън“ би могло обаче да получи и друга конотация. Буквалната ярност на г-н Дюер към оригиналните текстове не би могло истински да удовлетвори сърцето на автора. Всъщност централният епизод „Мъртвите както се явяват“ е представен точно както е и написан – като монолог. Спектакълът е предназначен за турне на актьора Тимъти Смолууд, който играе ролята на богато юни, което се влюбва в манекен от витруната и проектира върху него цялото разнообразие от емоции - от екстаз

² Материалът е изготвен на базата на рецензии, публикувани в британските сайтове за култура https://www.culturewhisper.com/r/things_to_do/preview/542 и <https://londonist.com/2014/02/ian-mcewans-the-cement-garden-at-vault-festival>

³ Материалът е подготвен на базата на рецензия на Ан Муджум в *New York Times*, <https://www.nytimes.com/2006/06/07/theater/reviews/ian-mcewans-stories-reach-the-stage-in-in-between-the.html>

⁴ Основател също и на The York Shakespeare Company през 2001 в Ню Йорк, САЩ. Печели признанието на критиката за режисура и водещите роли в по-голямата част от Шекспировия репертоар: Кориолан, Тимон Атински, крал Лир, Ричард II, Хенри IV, Хенри V, Тит Андроник и Ричард III.

до мълчаливо възмущение, в една обичайна любовна връзка между две човешки същества. (Г-н Смолууд дава автентично очертание на персонажа си, но има склонност да се втурва и да затръшва думите му: бихте могли да опитате подобно изговаряне.) Темпото на кратките разкази обаче е различно от това на театъра. Разказите на г-н Макюън за изкривената сексуалност са малко остри, но с лек, лаконичен тон показват някаква елегантност; на сцената те стават ударни и обезпокоителни. Всеки сегмент също така се разширява и с няколко такта излиза извън естествения си театрален завършек. В края на „Порнография“ две жени представят точно драстичното възмездие над техния (споделен) бивш любовник, но моментът е толкова разтеглен, че става безконфликтен и без кулминация. И „Психополис“, британска пародия на Лос Анджелис, завършва с пародия на американско

насилие, което изглежда по-театрално на страницата, отколкото на сцената. „Удовлетворяването на г-н Макюън“ може да изрази целта на спектакъла повече от всяко друго заглавие, тъй като ръката на режисьора не е достатъчно твърда, за да застане зад авторския глас, който утвържда целостта на оригиналния материал.⁵

„Почивка в чужбина“ („The Comfort Of Strangers“) (театър „BONHEUR“, Ротердам, Холандия, премиера 2012, режисьор Питър Соневелд). Непознатите в книгата на Иън Макюън, в чиято театрална адаптация играе Бонуър, са доста странни, както е необичайна и утехата, предлагана от тях. Колин и Мери са на почивка във Венеция благодарение на странен непознат. Той е красноречив и очарователен, но гласът му е изпълнен със зловещи нотки. Фактът, че го срещат често след това, а по-късно и спругата му, е необясним, но Колин и Мери го приемат с глупава наивност, въпреки че имат сериозен житейски опит загърба си. Начинът, по който главните персонажи реагират на неочакваното, се вписва в обичайната тема на Макюън. Британците от младата средна класа в книгите му често са приятелски настроени, непринудени и безпристрастни и със сигурност не са умни, когато попадат в гетото. Поради цивилизованото си възпитание те стоят вцепенени и безмълвни пред тежкия живот, появил се изневиделица пред тях. Те не знаят какво да правят с хора, които имат лоши намерения, не могат да се справят с предизвикателствата и опасностите на непознатата среда, както биха направили това в образования свят. Сексът и родителите често са катализаторите на това безпомощно поведение, което позволява на нещата да се изплъзнат от ръцете им. Комбинацията от безгрижни туристи и двойка, която става все по-странна и неразбираема, е благодатна отправна точка за психологически трилър. В заглъбочената си интерпретация режисьорът Питър Соневелд я използва добре. В допълнение на своята режисьорска работа, той е и преподавател в Академията за актьорско майсторство в Арнхем, откъдето е поканил и актьорите в спектакъла си. В неговия прочит изпълнителите изграждат образа на двойката със средствата на деформацията – актьорът се движи странно плавно и вглъбено, а актрисата е патетична и смела. Когато усещат, че нанасят точен „удар“ в точния момент, персонажите им използват много вариации на морален натиск и на емоционален шантаж върху жертвите си. Те имат план и цел. Това им дава фатално предимство пред нищо неподозиращите импровизиращи туристи. Сценографията заслужава да бъде специално отбелязана. Джаспър Ниенс създава стълбище към висок подиум, с тънки основи, които елегантно се извиват в пространството като триизмерен овал. Пространството, обитавано от „почиващите в чужбина“ е скромно и гостоприемно, подготвено с любов. И вероятно е най-новото сценографско оформление на театралната компания „Bonheur“.⁷

Материала подготви ЕЛЕНА АНГЕЛОВА

⁵ Материалът е подготвен на базата на рецензия на Ан Муджум в *New York Times*, <https://www.nytimes.com/2006/06/07/theater/reviews/ian-mcewans-stories-reach-the-stage-in-in-between-the.html>

⁶ Това е българският превод на заглавието на романа, публикуван от изд. Colibri, преводач: Иглика Василева. Романите „Дете във времето“ и „Невинният“ са преведени от същия преводач и са издадени от същото издателство.

⁷ Текстът е преведен от Дик ван Туленген, <https://www.theaterkrant.nl/recensie/de-troost-van-vreemden/bonheur-peter-sonneveld/>

Самотата е една от най-големите привилегии на цивилизацията

Разговор с Иън Маклюън

HBR: В „Събота” има откъс, в който протагонистът, неврохирург, оперира в състояние, което психолозите биха нарекли „плавно течение”¹. Как постигате това във вашата работа?

Понякога това се случва с мен, но е плод на случайност. Не мога да го планирам: всички бариери падат, сякаш съм извън себе си, забравям къде съм, изцяло съм погълнат от момента, усещането за време, желанията, афектът и емоциите са изчезнали. Това състояние обикновено е свързано с някаква трудна ситуация, с пробив, с разрешаване на проблем. Мисля, че това е една от рядко възпяваните форми на човешко щастие. Тя не зависи от притежания, богатство или успехи и отразява състояние на отделяне от самия теб – пълно отдаване на нещо, което те интересува и провокира. Смятам, че извън очевидните неща, като секса, карането на ски или други подобни удоволствия, можем да открием най-дълбоките наслади, които можем да изпитаме. Всички хора имат потенциал за подобни усещания. Не съм сигурен, че харесвам израза „плавно течение”. Не мисля, че отразява напълно това състояние.

Как започва при вас процесът на писане?

Имам голяма зелена тетрадка със спирала – нарочно е дебела, за да не я нося напред назад с мен - която стои на бюрото ми; в нея си водя някои бележки. Започнал съм един роман, ако съм записал нещо в тетрадката, което не ме оставя на мира, или това са няколко неща едновременно. Възможно е тези фрагменти да не са свързани или да не са елементи от едно цяло. Ако понякога се връщам към тези записки, след като съм написал някой роман, виждам, че завършеното произведение е включило всички тези фрагменти, но по изненадващ за мен начин. Английският критик и автор на разкази В. С. Притчет използва фразата: „умишлен ступор”. Писателят се нуждае от това състояние, от тишина, от „броженето на мисълта”, по време на което се зараждат идеите. Персонажите вървят към теб като през мъгла. Определени фрази трябва да бъдат „разгърнати”. Понякога пиша начален параграф и зная, че няма да ми се наложи никога да го завърша; увереността ми, че не е нужно да продължавам, ме освобождава - по този начин измамвам самия себе си да напиша 500 или 600 думи. След това откривам, че в този текст има нещо, връщам се назад и преди да разбера какво е то, се оказва, че съм написал още страници. Никога нямам чувството, че предварително съм избирал темата. Съществуват идеи, които грезят в моето съзнание, тормози ме мисълта, че има неща, които не са изследвани, нуждаят се от вглеждане; тогава изведнъж разбирам, че съм започнал да пиша, че напредвам в работата, която ще ми отнеме две или три години. Винаги изпитвам истинска наслада от този процес. Имам чувството, че текстът, който ще създам, вече съществува, ако съм написал около 20 000 думи и продължавам да съм заинтригуван от написаното. Тогава разбирам, че съм изцяло въвлечен и няма връщане назад.

Чел съм, че сте много дисциплиниран и изискателен, докато работите.

Да, започна ли да работя, за мен добър ден е този, през който съм написал между 700 и 1000 думи. При творческия процес е важно да осъзнаеш значимостта на колебанието, да не бързаши, да се връщаши назад и да спиращ за малко – не защото си блокирал, не защото не знаеш какво да правиш, а защото трябва да оставиш нещата да се обогатят сами. Има моменти, когато се откъзвам от започнатото - тогава зная точно какво трябва да направя, но не се доверявам докрай на тази увереност. Така че преди да ускоря темпото в писането, се съпротивлявам. След това се връщам назад. Не вярвам, че пиленето на време е грешна стъпка.

Казвали сте, че обичате самотата.

Самотата е една от най-големите привилегии на цивилизацията. Не се нуждая от нея за дълго време; имам необходимост да бъда сам само през деня. Кристофър Хитчънс веднъж ми каза, че за него щастие е да пише цял ден, знаейки, че вечерта ще бъде в добра компания на интересен приятел. За мен е същото. Това е съвършеният ден. Ако от 9 часа сутринта до 7 вечерта денят изцяло ти принадлежи, след това вземеш душ, отидеш в центъра на града и бъдеш въвлечен в интересен разговор по време на вечеря с хубаво вино на масата, ти си на гребена на едно от най-прекрасните достижения на цивилизацията.

Как разбирате кога книгата трябва да бъде завършена?

Всъщност не знаеш това. Мислиш, че трябва да завършиш романа и в този момент ти хрумват нови идеи. Но нека го кажа по този начин: когато достигна края на първата чернова, вдигам чаша – буквално, чаша шампанско – защото онова, което следва, ще бъде интересно, но е техническа работа, още шест месеца или година.

Кога приключва това преработване на текста?

Понякога давам книгата на моите редактори и казвам: „Това е предпоследна чернова. Ако имате някакви бележки, пратете ми ги”. Също така показвам ръкописа на съпругата си, която е много добър редактор, и може би на един или двама приятели, и изчаквам отзивите им. Добрата редакторска бележка е тази, която веднага разпознавам като уместна - сякаш и аз съм мислил точно това. Ако получа съвет, който изисква от мен мъчителни усилия, в крайна сметка осъзнавам, че е трябвало да оставя текста такъв, какъвто е бил.

Известен сте със задълбочените предварителни изследвания по темите, засегнати в книгите, с постигането на един почти научен реализъм в текстовете. Защо избирате този подход?

Мисля, че едно от най-важните качества на ума е любопитството. Ако определен въпрос е събудил интереса ми, искам да науча повече и да се образовам. Не е трудно. Проучванията, които правя по определени теми, не са товар или досадна задача, те са удоволствие. В момента, в който изгубиш любопитството си към света, може би вече си мъртъв.

Книгите ви имат комерсиален успех и се посрещат добре от критиката. Стараете ли се да постигате двете неща едновременно?

Не и съзнателно. Имам предвид, че пиша повече или по-малко по един и същи начин, след като навърших 20. Ако сега имам по-голяма читателска публика, то това е натрупване за период от 35-40 години. Понякога продажбите на книгите рязко скачат, друг път – спадат. Публикуването на нова книга означава, че ще прочета едни от най-критичните отзиви, които някога съм получавал, и някои от най-добрите. Защо читателите откликват? Мисля, че обръщам голямо внимание на това, което се случва в съзнанието на другите, дължи се и на начина, по който разглеждам въпроса какво е да бъдеш някой друг. Не зная как точно го опиша – ще кажа, че трябва да си честен, да работиш търпеливо, да си верен на това, в което вярваш, да се надяваш, че другите ще видят света по начина, по който ти го виждаш.

Как се разтоварвате?

Обичам да ходя в планината и винаги нося на гърба си една и съща раница от много години. Винаги ми доставя удоволствие да я вижда на закачалката в шкафа. В нея има компас, две запалки, две одеяла, две свещи, обезболяващи хапчета, 50 метра тънко, но здраво въже и две еднолитрови бутилки с вода. До нея висят и моите туристически обувки. Обичам да излизам в планината с приятел, също да изграя тенис; престанах обаче да ходя на скуош, защото вече е трудно да намеря място, където да го играя за удоволствие и поддържане на социални контакти.

Чел съм, че „бягате от последната книга, която сте написали”, редувайки романи, ситуирани в миналото, с книги, занимаващи се с настоящето например. Даи това не е още едно средство за търсене на нови идеи?

Да, бързо се нуждая от промяна, след като завърша някой текст. Не е нещо, което винаги планирам, нещата просто така се получават.

Син сте на военен и домакия. Как станяхте писател?

Много четях. Толкова е просто. Родителите ми не бяха получили добро образование, затова много искаха да бъдат образован. Въпреки че няхахме книги въкъщи, всеки четвъртък, по време на престоя ни в Северна Африка, тримата отивахме в библиотеката. Непрекъснато четях. Четях и четях. Родителите ми не познаваха детските класически книги, така че никои не ми казваше:

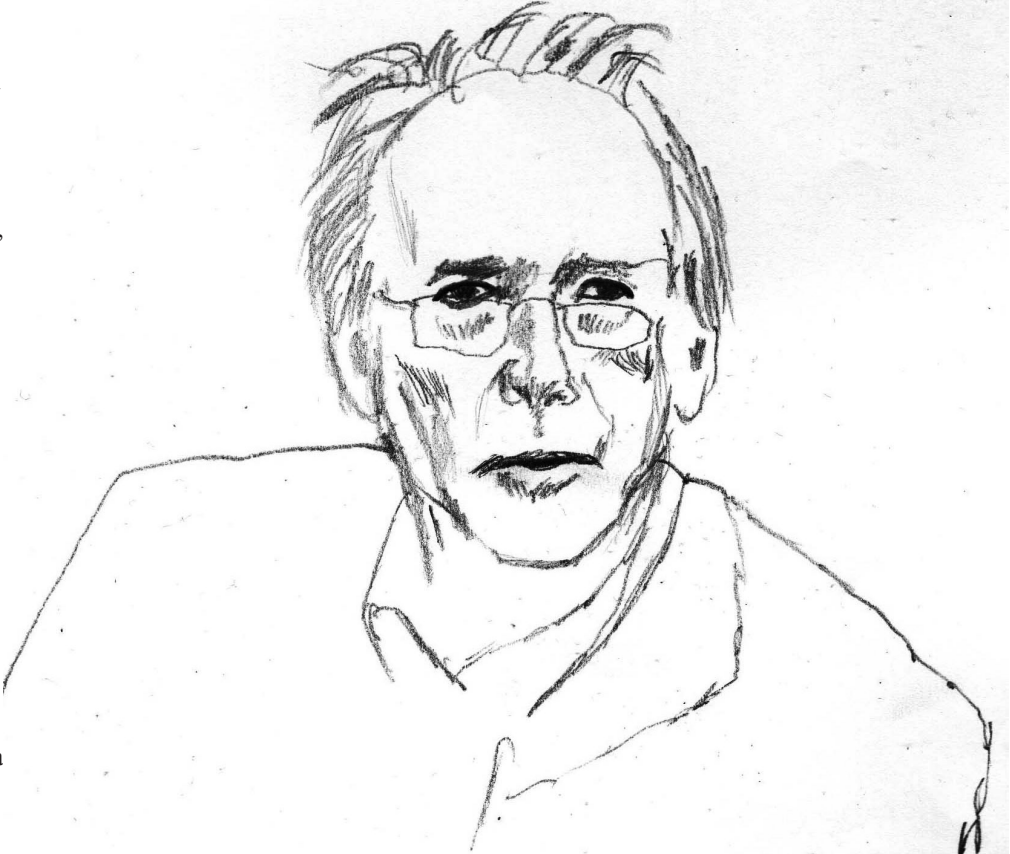


Рис. Александър Байтошев

трябва да вземеш „Черният красавец”² или нещо друго; грабвах книга от рафта и зачитах първата страница, за да разбера дали да я избира. След това в ранните ми тийнейджърски години отидох в училище-интернат в Англия; не си спомням дали някой ме е напътствал, но библиотеката там беше по-богата. Насочих се към Айрис Мърдок и Греъм Грийн, четях книги като „Бунтът на Кейн” и „Безпощадното море”. Когато навърших 19-20 години, реших, че трябва да се включа в този разговор, че не трябва да бъда само читател. Преди да започна да пиша, бях задръстен с идеите на други хора, така че в началото беше много трудно да открия своя глас.

През 2010 г. казахте, че все още търсите темата за най-добрата си книга. Продължавате ли да се чувствате така?

О, да. Имам предвид, че понякога се чувствам напълно обезверен. Идва момент в живота ти, когато най-добрата книга остава зад теб. Длъжен си обаче да поддържаш илюзията, че тя все още е пред теб. Става все по-трудно. Писането на роман изисква много енергия. Трябва да бъдеш във форма. Все още смятам, че ме очакват неща, които не съм разпознал, но ще се случат.

В интервюта, които давате, говорите много за децата си. Как успявате да им отделяте достатъчно време, след като търсите самота, за да работите?

Разковничето е вратата на кабинета ти винаги да бъде леко открената, така че децата спокойно да влизат и излизат; те трябва да разберат, че в тази стая не се случва нищо специално. Няма да ти обръщат внимание до момента, в който не им потърбваш за нещо. Ако търсиш усамотение, парадоксалното решение е постоянно да присъстваш.

Как се справяте с турнетата за представяне на книгите?

Най-хубавата част от писателската професия е писането на романа. Шест или девет месеца по-късно от теб се иска непрестанно да пътуваш, като момче, което продава четки; превръщаши се в човек, нает на работа от самия теб в предишното ти амплоа – човек, който е бил толкова щастлив зад бюрото и се е наслаждавал на свободата на въображението си. Сега той те използва като свой търговски пътник. Мисля, че трябва да дойде момент, в който няма да се налага да пътувам и да говоря пред хора за себе си. Заявявал съм, че няма да правя това поне пет пъти - в крайна сметка пак се съгласявам и тръгвам на турнета отново. Единственият път, когато категорично заявих, че в САЩ няма да представям никъде книгата си, продадох повече копия от всяка друга преди. Романът излезе в седмицата на атенатите от 9/11 - беше „Изкупление”.

Превод от английски РУЖА МУСКУРОВА

Интервюто е публикувано в ноемврийския брой на *Harvard Business Review* от 2012 г.

¹ В позитивната психология терминът „поток” или „плавно течение” („Flow” на англ.) означава психическо състояние, при което човек е изцяло концентриран и напълно отдаден на определена дейност, от която изпитва огромна наслада. Това състояние често води до загуба на усещане за пространство и време. – Б. пр.

² Роман на британската писателка Ана Слюъл (1820-1878) – Б. пр.

Иън Макюън – разностранен, шокиращ и винаги дълбоко интригуващ

Весела Кацарова

Още с първите си творби британският писател Иън Макюън (1948) мизновено приковава вниманието както на критиката, така и на публиката. Реакциите са противоречиви – едни критици са очаровани, а други направо изумени, потресени. И веднага му се прикачат етикети – появило се е „ужасно дете” в английската литература, автор на „шокираща проза” (*enfant terrible, literature of shock*). През последните трийсетина години Иън Макюън и Мартин Еймис се открояват като най-изявените, но и най-противоречивите писатели на своето поколение. В най-общи линии в мащабното творчество на Макюън се очертава ясна постъпателна тенденция на развитие. Авторът постепенно излиза от тясното, клаустрофобично пространство на ранните си творби, осезателно разширява белегристичния си кръгозор, като в по-късните си романи насочва вниманието си към глобалните проблеми на света. Разглеждането на произведенията му в хронологичен ред отчетливо откроява тази възходяща траектория в творчеството му.

Преди да се разгледаат по-подробно отделните произведения на писателя, важно е да се изтъкнат някои общи черти в творчеството му. На първо място ясно се откроява склонността на автора да противопоставя различни идеи, възгледи, доктрини и житейски философии чрез сблъсъка на лица, които олицетворяват подобни противоречиви нагласи, както и чрез душевните конфликти и раздвоението на самите герои. Подобни примери могат да се намерят във всеки отделен разказ, във всеки роман. Очевидно авторът най-силно се вълнува от различията, сблъсъците между хората, а също и от вътрешните терзания в изпълнения с противоречия съвременен свят.

Наред с това се откроява и склонността на писателя, превърнала се едва ли не в негова запазена марка, да обрисува неприятни, противни, дори отблъскващи личности. Критиците единодушно определят тези образи като типични антигерои. Примерите са многобройни, защото почти във всяка своя творба Макюън представя такава личност, бъдеща недоумение, неприязън, а често дори и отвращение.

Друга характерна черта на творчеството на Макюън е, че той представя с удивителна вещина и професионализъм най-различни области в сферата на науката, изкуството и общественния живот. Добре известен е фактът, че за всеки роман авторът се подготвя продължително време, като извършва задълбочени научни изследвания. Поради всестранните си интереси той се проявява във всяка поредна творба като компетентен специалист по различни теми. В романа *Събота* например разкрива огромни познания по неврохирургия и анатомия. Познанията му по анатомия в *Невинните* също са удивителни – героят разчленява трупа с вещината на патолоанатом. В *Амстердам*, където един от главните герои е композитор, Макюън разкрива забележителна компетентност относно музикологията. В *Неумолима любов* проличава впечатляващата му компетентност в областта на молекулярната биология, както и на сексуалната патология. Известно е и обстоятелството, че за да опише с въздействащи детайли отстъплението на британската армия при Дюнкерк през Втората световна война, Макюън дълго време разучава архивите във военноисторическите музеи. Несъмнено авторът е изключително любознателен и извънредно компетентен във всяка сфера, която разглежда.

В структурата на романите също се забелязват някои общи черти. Почти всеки от тях започва с описанието на силно травмираща съдбовна случка, която преобръща изцяло живота на героите. До голяма степен действията им след това се предопределят именно от тази случка. Цялостният поглед върху творчеството на автора показва постепенна промяна по отношение на повествователните техники. В ранните романи героите се обрисуват преди всичко отвън. В по-късните творби обаче фокусът изцяло се поставя върху душевния мир на героите, като действията им вече се определят от мислите, от психическата им нагласа и промените в съзнанието.

Забелязва се и друга съществена промяна в стила на автора. В по-зрелите си творби той вече не се стреми към максимално изчистен контур и лаконизъм в изказа, а придава по-голяма плътност и дълбочина на прозата си. Критиците вече не го представят единствено като „минималист”. И все пак най-съществената промяна в творческата нагласа на Макюън е, че той излиза от задушната атмосфера в тесните пространства и започва да обрисува героите си на фона на световните събития.

С първия си сборник разкази *Първа любов, последни обреди* (*First Love, Last Rites*, 1975), отличен с наградата „Съмърсет

Моъм” (1976), Макюън, както вече се спомена, си спечелва прозвището „мрачен автор на шокираща проза”. Мнозина критици дават висока оценка на стила и хумора в сборника и го определят като блестящ, дори смайващ дебют поради умелото преплитане на комичното и перверзното, на абсурдните сложети и психологическото проникновение. И все пак, въпреки множеството положителни отзиви относно художествените достойнства на творбата, вниманието на критиците се фокусира преди всичко върху сексуалните и сензационните страни на разказите. Доста детайли са действително злобещи и шокиращи. В „Солидна геометрия” (“Solid Geometry”) например героят работи върху дневниците на праядо си, като се вдъхновява от поставена върху писалщето му стъкленца с пенис в ерекция. По разказа се изготвя филмов сценарий, но Би Би Си забранява филмирането. Вторият сборник разкази на Макюън *Между чаршафите* (*In Between the Sheets*) излиза в една и съща година с първия му роман *Циментовата градина* (*The Cement Garden*, 1978). Реакцията на критиците и читателите е същата, както и към първия сборник – потрес от сюжета на някои разкази, но и признание, че Макюън е действително оригинален творец със силно въздействащ лаконичен стил. В тематично отношение сборникът отново разкрива подчертан интерес към низкото, противното, перверзното, а обрисуваният свят е също така клаустрофобичен.

Когато през 1978 г. излиза първият роман на Иън Макюън *Циментовата градина* (*The Cement Garden*), реакциите на критиците са изцяло отрицателни. Творбата се определя като злобеща, отблъскваща, перверзна. Основният въпрос, който възниква, е доколко описаната история е правдоподобна и доколко тя разкрива скритата човешка природа. За мнозина сюжетът е напълно неубедителен и недостоверен. Главните герои са четири деца в едно семейство, двама братя и две сестри, които живеят в уединение. След смъртта на бащата те се грижат за болната си майка и животът им е сравнително подреген. Когато обаче умира и майката, те остават изцяло на произвола на съдбата. Най-голямата от тях, седемнайсетгодишната Джули, влиза в ролята на сурогатна майка. Нейно е решението да погребат починалата жена в мазето, като циментират трупа в метален шкаф, без да уведомяват когото и да било за смъртта. Всъщност, както се подчертава и в самата творба, основният подтик у децата да зазидат мъртвата си майка в мазето е страхът да не се разбие семейството, като съответно децата се изпратят в сиропиталища. Целта им е да запазят семейството цяло и задржно.

В творбата никъде не се посочват наименования на градове, търговски вериги и т.н., нито се правят препратки към конкретни социални или политически събития. По този начин се създава усещане за универсалност, за съществување извън времето и обществото. Тонът на разказвача е сух, равен, безучастен, почти напълно лишен от всякаква образност. Поради тази причина описанието на подобен клаустрофобичен сомнамбулен свят действа разтърсващо за читателя.

Противоречиви са и реакциите относно втория роман на Макюън *Почивка в чужбина* (*The Comfort of Strangers*), издаден през 1981 г. Мнозина отново го определят като перверзен, мъчителен, неправдоподобен, отблъскващ. И все пак романът е номиниран за наградата „Букър”. По-късно творбата е филмирана (1990), като сценарият за филма е дело на големия драматург Харолд Пинтър, а една от главните роли се изпълнява от известната актриса Хелън Мирън.

Макюън сам дава ключ за тълкуванието на романа в пространно интервю, като заявява, че творбата отразява фройдистки теории, хвърляйки светлина върху подсъзнателното, върху мазохистичните импулси у жената и садистичните наклонности у мъжа, които донякъде обясняват потисничеството на жените в патриархалното общество.

Макар че името на града не се споменава в романа, множеството описания на площади, кейове и канали дават основания да се смята, че действието с положителност се развива във Венеция. Градът служи като метафорична рамка за изследване на човешката душа. Също като сложната психика на човека, с безкрайните си лабиринти и загънени улици Венеция не се поддава на точно топографско изследване. Затова героите непрекъснато се губят в този град на миражите и сенките. Освен това с тесните си улички и задушната атмосфера градът неумоверно засилва усещането за клаустрофобичност в романа.

За разлика от първите два романа, *Дете във времето* (*The Child in Time*, 1987) се посреща от критиците с всеобщо одобрение и е отличен с престижната литературна награда „Уитбред”. Особено силно внимание се обръща на обстоятелството, че в новата творба душната клаустрофобична атмосфера от разказите и първите романи на Макюън отстъпва пред широкия социален диапазон. Всъщност в третия си роман авторът най-вече се интересува от пресечната точка между личното и социалното.

Една от най-важните особености на романа е, че действието се развива около десет години след времето на написването му, сякаш авторът се стреми да предвиди предстоящите насоки в британското общество. И все пак писателят представя Великобритания през т.нар. „период на тачъризма” (80-те години), когато в страната редом с разкоша осезателно се откроява и нищетата.

Всъщност романът неслучайно започва със загубата на едно дете и завършва с раждането на друго. Не е случайно и обстоятелството, че романът се състои от девет глави – броят им загатва за съзряването на плода преди акта на раждането. През мъчителните девет месеца на страданието си главният герой достига истинска зрялост, успоредно със съзряването на плода. Отделните етапи от духовното пътешествие, предприето от героя, се маркират чрез серия от пътувания в пространството, които обикновено завършват със значими прозрения. В такива мигове той разбира, че не трябва да блуждае, да се разсейва, а напълно да се потопи в преживяването, за да го улови и запази завинаги в съзнанието си.

Невинните (*The Innocent*, 1990) е първият от четирите романа на Макюън, излезли през 90-те години. С него писателят навлиза в напълно нов жанр - шпионския, който най-често се свързва с нашумели автори в тази област като Джон Лъо Каре и Грегън Грийн. Творбата убедително пресъздава напрегнатата политическа атмосфера на следвоенната епоха, чийто основен белег е разделението и взаимното недоверие между Западна и Източна Европа.

И все пак в романа ясно се откроява идеята за помирението. Тя се внушава не само чрез финала, където се загатва за предстоящото събаряне на Берлинската стена. Темата се подсилва и чрез дълбоките любовни взаимоотношения между англичанина Ленард и германката Мария. Лайтмотивът за помирението ясно е изразен и чрез речта, която американецът Боб Глас произнася на годежа на Ленард и Мария: „Чрез годежа си те по свой начин допринасят за мира между двете враждуващи нации. Подобни сватби в по-голяма степен сбличават народите, отколкото всякакви политически договори”.

В романа особено разтърсваща е главата, в която с анатомическа прецизност се описва разчленяването на труп от Ленард. За целта писателят подробно се е консултирал с патолоанатоми, както личи от бележката в края на творбата. Тази сцена силно шокира голям брой читатели и предизвиква остри критически реакции срещу прекаления натурализъм. И все пак сцената превръща творбата в най-смразяващата политическа алегория на нашето съвремие. Като се има предвид, че героите са представяени със специфични за нацията си черти, безспорно авторът загатва за англо-американската отговорност за разделението на Германия.

Когато през 1992 г. излиза романът на Макюън *Черни кучета* (*Black Dogs*), критическите оценки отново са противоречиви. Някои го определят като най-силната и хуманистична творба в творчеството на писателя на този етап, а други го намират за неубедителна смесица от полемика и мелодрама. Написан като повествование в първо лице, романът представлява мемоарна книга на героя Джеръми, публицист и издател. До известна степен се създава впечатлението, че чрез образите на Джейн и Бърнард разказвачът представя женската и мъжката гледна точка относно действителността и вселената, като се опитва да бъде безпристрастен посредник между двамата. Всъщност главният герой представя сблъсъка между два напълно различни възгледа – в единия случай на преден план излизат правата и неприкосновеността на отделния индивид, а във втория се дава предимство на обществото и колективното съзнание. Романът приканва читателя да направи своя избор между двата крайни възгледа. Същевременно обаче се внушава идеята, че не съществуват категорични отговори по отношение на нравствените и обществените проблеми.

В следващото си произведение *Неумолима любов* (*Enduring Love*, 1997) самият автор изтъква сходството на този роман с предишните си няколко творби и по-специално с *Дете във времето* и *Невинните*. Общото помежду им е, че след преживяна силна криза героите коренно се променят и възприемат нов начин на живот. Критиците определят *Неумолима любов* като поредната мрачна творба за пълно обсебване, което докрай гържи читателя в напрежение. Интересна е преценката за романа на известната писателка и критичка А. С. Байът. Според нея най-интригуващата страна на творбата е съпоставката между патологичната страст на психично болния Джек Пари и нормалната, дълбока любов между Джо и Клариса, разклатена от преживените трусове. Критиката се спира особено подробно на началната сцена, която представя опитите на неколцина мъже да спасят детето в кошя на огромен балон. Тази силна начална сцена изпълнява няколко важни функции в творбата. На първо място целта ѝ е да прикове вниманието на читателя още в началото, да събуди

интереса му. Сцената изпълнява и друга функция. Тя има за цел да събере на едно място напълно непознати хора и завинаги да сплете съдбите им. Не на последно място, чрез нея авторът изследва черти, дълбоко залегнали в човешката природа – инстинкта за самосъхранение и донякъде вродения егоизъм.

Всъщност един от основните проблеми, които занимават Маклюън в този роман, е сблъсъктът между рационалното и ирационалното начало, въплътени съответно в образите на Джо и Пари. Самият автор многократно изтъква основния замисъл в творбата: „Описвам рационален, добре организиран герой и го подлагам на огромно изпитание. Той се сблъсква с крайно ирационално преживяване, което е истинско изпитание за разума и брака му“. Чрез различни художествени похвати Маклюън поддържа недоумението, а също и напрежението у читателя. Така той придава на творбата си и някои черти на трилъра.

Макар и да не се възприема като най-силното произведение на автора, романът *Амстердам* е отличен с престижната награда „Букър“ (1998). Творбата отново разкрива умението на писателя да предава важни социални проблеми в мрачни краски. Сюжетът се гради върху взаимоотношенията между трима мъже, озовали се на траурна церемония на Моли Лейн, която е била любовница и на примата. След редица неочаквани обрати двамата от героите, най-близки приятели, заминават за Амстердам, като всеки поотделно крои планове да убие другия, възползвайки се от холандския закон за евтаназия. В жанрово отношение творбата се възприема по най-различен начин от критиците: като притча, психологически трилър, социална сатура и най-вече като черна комедия. Някои определят романа и като бурлеска за провалащото се консервативно правителство начело с Джон Мейджър. Самият писател заявява в интервю, че чрез този роман той с огромна радост казва „сбогом“ на 18-годишното управление на консерваторите. В същото интервю той определя *Амстердам* като нов тип роман, социална сатура, повлияна от ранните романи на Ивлин Уо. Трябва да се отбележи, че в този роман Маклюън проявява забележителна музикална култура, като представя убедително творческия процес на композитора Клайв Линли.

Структурата на романа също се отличава с впечатляваща стройност и изчистени форми. Творбата се състои от пет части или действия и притежава ритъма на драматургическо произведение. Неслучайно първоначалното ѝ подзаглавие е „трагикомедия“, поради което повествованието се разгръща в пет действия. *Изкупление* (*Atonement*, 2001) е първата творба на Маклюън през XXI в. Романът разкрива автор, достигнал пълна зрялост като творец. Мнозина смятат, че това е най-доброто произведение на писателя, в което той търси ново начало и поема по нови пътища. Най-ярката особеност на *Изкупление* е, че чрез фокусирането върху драматични лични проблеми се изследват глобални въпроси. Друга важна особеност на романа е силно прозявената емпатия, емоционалното вникване в чуждата психика. В свое интервю Маклюън заявява, че емпатията е крайтъгленият камък на нравствеността. Според него жестокостта произтича най-вече от пълната неспособност да се поставиш на мястото на жертвата си, а съчувствието се свежда до умението да влезеш в кожата на другия човек, на различния от тебе. В структурно отношение романът се състои от три части и епилог. Първата част описва преживяванията на семейство Талис, принадлежащо към върхушката на английското общество, в един-единствен ден през 1935 г. Драматичните събития през този ден се пречупват най-вече през съзнанието на тринайсетгодишната Брайъни Талис, която усеща у себе си творческите импулси на бъдещия писател. Поради своята незрялост и детинска невинност Брайъни с лекота стига до извода, че Роби е „сексуален маниак“. Тази нейна твърда увереност я подтиква по-късно същата вечер да обвини Роби в изнасилването на гостуващата им братовчедка.

Прибързаното ѝ детинско обвинение трагично преобръща живота на цялото семейство. Втората част разкрива военните преживявания на Роби Търнър, който е предпочел войнишкия живот пред затворническия. През неговия поглед въздействащо се описва отстъплението на британската армия към Дюнкерк през 1940 г. Третата част представя живота на Брайъни Талис в лондонска болница по време на Втората световна война. Тласкана от чувство на вина, тя се е отказала от следване в Кеймбридж и е поела тежката участ на военна медицинска сестра. Частта завършва с посещение на Брайъни в дома на щастливо събралите се Сесилия и Роби, пред които провинилата се сестра тържествено обещава да оттегли в съда отправеното в детството си обвинение. Накрая епилогът, добавен през 1999 г., разкрива, че Брайъни Талис, вече известна писателка, е всъщност авторът на този роман с щастлив край относно любовта между Роби и Сесилия – чрез него тя иска да изкупи детската си вина. Става ясно, че двамата влюбени са загинали по време на войната, но чрез творбата си Брайъни желае да им даде щастието и любовта, от които ги е лишила с обвинението си. Както отбелязват мнозина критици (Eagelton, Finney), първата част на романа проникновено представя живота във фамилно име на привилегированата английска класа през 30-те години на XX в., когато светът се приближава към ръба на поредната война. Втората и третата част хвърлят коренно различна светлина

върху временната семейна идилия от първата част. Става ясно, че тази идилия всъщност символизира измамното чувство за неуязвимост спрямо набезите на Хитлер, демонстрирано от правителството на Чембърлейн на Мюнхенската конференция през 1938 г. Както заявява самият автор в интервю с критика Хафенген, съществува доста силна връзка между личностното и националното самозалъгване. В художествено отношение романът *Изкупление* се откроява с подчертана интертекстуалност, с многобройни препратки към други белетристични творби. Съзнателно търсената интертекстуалност, извънредно характерна черта на постмодерния британски роман, разкрива задълбочените познания на автора върху английската и американската литература. Чрез множеството паралели с други творби Маклюън нагледно показва какво е наследил съвременният британски роман от литературната традиция. Така например художественото въздействие на Хенри Джеймс върху Маклюън се усеща най-силно в уметелото преплитане на гледните точки, в повторението на сцени, погледнати от различен ъгъл. Съвременният писател трайно е усвоил възгледа на големия обновител на романа, че от различните прозорци на „литературната къща“ (“the house of fiction”) се разкриват различни гледки. В случая в съвсем буквален смисъл тринайсетгодишната Брайъни, съзряла през прозореца разизгралата се сцена между Сесилия и Роби край фонтана, я тълкува по свой начин, но по-късно, когато въпросната сцена се представя през погледа на Сесилия, тя изглежда коренно различна. С други думи, Маклюън е отхвърлил всезнаещия разказвач на традиционния реалистичен роман и последователно надниква в съзнанието на отделните герои.

Всъщност в *Изкупление* Маклюън обединява различните школи и течения в британската литературна традиция, създава т.нар. „хибриден роман“ (“crossover fiction”) по определението на Дейвид Лодж. Писателят не отхвърля постиженията на реализма, като представя широко социално платно, създава убедителни, плътно обрисувани герои и същевременно изследва значими нравствени и етически проблеми. Маклюън обаче не пропуска често да се фокусира върху индивидуалното съзнание и да експериментира с гледната точка подобно на модернистите. В крайна сметка обаче в типично постмодернистичен дух в епилога авторът представя творбата си като конструктор на творческото въображение. Неслучайно романът се определя като един от най-значимите в началото на новия век. На първо място, той хармонично обединява различните направления в британската литература. Освен това отправя предизвикателство към цялото човечество, подтик да се потърси *изкупление* за ужасите на двете световни войни през XX в. Тези качества придават общочовешки характер на творбата. Подобно на *Изкупление*, *Събота* (*Saturday*, 2005) отразява важни събития в съвременната история и по-специално терористичния акт в Ню Йорк на 11 септември 2001 г. Действието се развива в един-единствен ден, 15 февруари 2003 г., когато в центъра на Лондон се провежда масова демонстрация срещу надвисналата англо-американска инвазия в Ирак по време на режима на Садам Хюсеин. До голяма степен романът *Събота* представя борбата с тероризма и насилието в международен план – тема, която измества проблема за Студената война, залегнал в по-ранната творба *Невинните*. И все пак *Събота* е преди всичко роман за човешкото съзнание, за различните фази и процеси в мисловния поток на героя. По този начин става ясно, че Маклюън се вълнува не само от глобални проблеми, но и от въпросите за личната отговорност на всеки индивид.

Новелата *Плажът Чезъл* (*On Chesil Beach*, 2007) отново предизвиква силния интерес на критиците и е сред номинираните за наградата „Букър“. Още с първото изречение Маклюън устремно въвежда читателя в атмосферата и основната интрига на творбата: „Те бяха млади, образовани и двамата девствени в първата си брачна нощ, защото живееха във време, което изключваше всякакви разговори относно сексуални проблеми“. Творбата се състои от три основни епизода – ритуалната вечеря в хотелската стая, несполучливия опит за интимен акт и последвалата сцена на окончателна раздяла, разизграла се на безлюдния плаж в мрака. Накрая авторът пестеливо показва как тези преживявания изцяло са променили участта на героите.

Особено въздействащ е краят на творбата. С безпристрастен глас повествователят лаконично представя трагичното въздействие на случилото се през първата брачна нощ върху съдбата на героя си – Едуард загубва научния си интерес към историята и пропява живота си в мимолетни връзки. Едва на старини той осъзнава грешката си и разбира същността на Флорънс, развила се като блестяща цигуларка. *Плажът Чезъл* е затрогваща лирическа творба за трагичните разминавания между хората.

Поредното произведение на автора е изпълнено с множество препратки към съвременната действителност. Романът *Слънчева енергия* (*Solar*, 2010) описва застаряващия физик Майкъл Биърд, носител на Нобелова награда, който храни меркантилни амбиции да намери разрешение за климатичните промени в света посредством слънчевата енергия. Главното действащо лице отново е олицетворение на типичен антигерой.



Рис. Александър Байтошев

Според някои критици (Джейсън Каули) професор Биърд е дори най-неприятният герой в цялото творчество на автора, отблъскващ физически, а също и нравствено. Дебел, разплут чревоугодник, той живее единствено за насладите на мига, като хищно консумира храна, алкохол, жени, а също и чужди научни изследвания. Романът остава тягостно впечатление у читателя и поради стеснената гледна точка. Макар повествованието да се води в трето лице, доминиращата гледна точка е тази на професор Биърд, ненаситния егоист и властолюбец. В крайна сметка макар действието в *Слънчева енергия* да се развива на два континента (Европа и Северна Америка) и да разглежда глобалните проблеми на човечеството, той все пак предизвиква у читателя усещане за известна клаустрофобичност, характерна за ранните творби на читателя. Романът *Вкус за слагко* (*Sweet Tooth*) излиза през 2012 г. Творбата описва преживяванията на младата героиня Сирина Фрум в началото на 70-те години на XX в. След като завършва математика в Оксфорд, Сирина постъпва на работа в агенция на военното разузнаване (MI5), където я включват в програма за борба с комунизма. Една от основните цели на автора в този роман е да пресъздаде атмосферата на 1970-те години във Великобритания – десетилетие, което обикновено се характеризира като „жестоко“, десетилетие на множество социални проблеми и икономическа криза (the “violent” 1970s, the decade of trouble, the ‘sagging’ 1970s). Действително това е десетилетието на миньорските стачки, на енергийните кризи, както и периодът на ескалация на конфликтите относно Северна Ирландия. Освен това Студената война е в своя разгар. Доста трудно е да се определи самият жанр на творбата. Някои критици я окачествяват като любовен роман, други – като шпионски, а трети – като метафикция, т.е. роман, анализиращ спецификата на творбата, както и самия творчески процес. Чрез двамата главни герои умело се изразяват различни позиции спрямо литературата. Маклюън прибъзва до различни експериментаторски техники в творбата – вписва собствената си персона в тъканта на романа, като по този начин заличава разликата между автор и герой. Освен това описва събитията в първо лице през погледа на Сирина, докато накрая изненадва читателя с разкритието, че романът всъщност е написан от Томас Хейли през погледа на Сирина.

Въпреки противоречивите отзиви за романите му критиците до голяма степен са единодушни, че Иън Маклюън е един от най-значимите и продуктивни писатели в съвременната английска литература. Тази висока оценка донякъде се дължи и на обстоятелството, че в творчеството си авторът отразява широко разпространените нагласи и теми в британското общество.

Накрая трябва да се отбележи, че авторът убедително е представен в България преди всичко от издателство „Колибри“. Мащабното представяне на творчеството му е дело на изтъкнатите преводачи Иглика Василева, Оняня Иванова, Ангел Игов, Радосвета Гетова и Надежда Розова.

(Статията се основава на по-пространното изследване „Иън Маклюън – от затворени пространства към глобални проблеми“, публикувано в Годишника на ФКНФ, СУ „Св. Кл. Охридски“)

Градското пространство на Лондон в романа „Събота“

Ангел Игов

Несъмнено измежду всички романи на Иън Маклюън „Събота“ е в най-голяма степен „градски роман“, роман, който се съсредоточава пряко върху градското пространство и в който, по модела на „Одисей“, самият град се превръща донякъде в литературен герой. Характеризацията, персонализацията на града започва много рано в романа, още на първите му страници. След като Пъроун се събужда през нощта и застава на прозореца, през неговото наблюдение и осмисляне на гледката читателят получава бързи указания по отношение на обстановката. Незабавно става ясно къде се намираме и що за къща е това – детайлите на сградата и околността непогрешимо насочват към уютен и заможен район на Лондон, населяван от представители на средната класа, нещо повече, посочени са и конкретни топографски ориентири, нещо, което ще се случва в цялото протежение на романа. С балзаковска точност и изчерпателност романът на Маклюън държи да ситуира основните си топоси и да рамкира ясно района, в който се развива действието. От топографията, разбира се, произтичат изводи за социалния статус на персонажите. Пъроун, както се оказва, живее във Фицроувия – централен квартал, който в края на XIX и началото на XX век е значително средище на интелектуален живот, дом на личности като Вирджиния Улф и Джордж Бърнард Шоу. Обикновено Фицроувия се смята за изискан и реномиран квартал, но наред с луксозните частни домове там има и немалко общински жилища, заселени със социално слаби наематели, и като цяло степенята на социално неравенство в квартала е доста висока. Малко по-надолу става ясно и съвсем точното местоположение на дома на Пъроун: той се намира на престижния площад „Фицрой“, проектиран отчасти от знаменития архитект от XVIII в. Робърт Адам. Спокоен, разсънен и с изострено зрение, Пъроун гледа през прозореца на дома си и естетизира гледката: „Той вижда как проблясва слодата по плочника на превърнатия в пешеходна зона площад, а в далечината вкоравените от студа изпращнения на гълъбите изглеждат почти красиви – като напръскал сняг“.

Това изречение още веднъж указва атмосферата на удобен, заможен жилищен район, но съдържа и допълнителни значения. На светлината на уличните лампи в нощта Пъроун намира дори птичите екскременти за красиви, но когато го опознаем по-добре, ще получим потвърждение на подозрението си, че тази естетизация се дължи не толкова на романтическо влечение към красивото, колкото на собственото му самодоволство от професионалния и личния живот, и естествено, от социалния му статус. В този смисъл визията е по-скоро иронична, и този ѝ характер се подсилва от двойните значения на думата *pedestrian* и *square* в английския – прилагателното, освен „пешеходен“, може да означава и „прозаичен“, „банален“, а *square* като съществително е „площад“ или „квадрат“, но като прилагателно означава „недвусмислен“, „изравнен“. В такъв случай загатнатият процес на *pedestrianizing* асоциативно се свързва с някакво удобно изравняване на значенията. Пешеходният площад веднага обозначава спокоен и уютен квартал, обитаван от хора от средната класа, но в този контекст сигнализира и липсата на живец, нерв, въображение. Прикрито ироничното резюме на Пъроуновото самодоволство продължава: кошчетата за боклук „говорят по-скоро за изобилие, отколкото за мръсотия“, а пейките добронамерено очакват дневните си посетители, чието изброяване започва от обявящите навън служаци от офисите, преминава през прилежните индийски момчета и влюбените, за да завърши – все така добронамерено – с наркодилърите и съспаната луда старица. Още тук, в самото си начало, романът ни подсказва, че в добронамереността на Пъроун има нещо надменно и градът не отговаря на уютната визия, която си представя той.

Впрочем веднага след това Пъроун съвсем директно представя своето принципно отношение към града като такъв и към Лондон в частност: това е едно рационално възхищение, което по-късно ще се сблъска с лондонската действителност, олицетворена в колата на Бакстър. Целият абзац заслужава специално внимание.

Standing there, as immune to the cold as a marble statue, gazing towards Charlotte Street, towards a foreshortened jumble of facades, scaffolding and pitched roofs, Henry thinks the city is a success, a brilliant invention, a biological masterpiece – millions teeming around the accumulated and layered achievements of the centuries, as though around a coral reef, sleeping, working, entertaining themselves, harmonious for the most part, nearly everyone wanting it to work. And the Perownes’ own corner, a triumph of congruent proportion; the perfect square laid out by Robert Adam enclosing a perfect circle of garden – an eighteen-century dream bathed and embraced by modernity, by street light from above, and from below by fibre-optic cables, and cool fresh water coursing down pipes, and sewage borne away in an instant of forgetting.



Рис. Александър Байтошев

На първо четене цялата тази визия за града може да бъде наречена утопия на просветения консерватизъм, силно характерна за английската социална и градоустройствена мисъл. Това е утопична визия, ориентирана около хармонията, пропорцията и органиката: първите две директно присъстват в текста, а органиката е изразена в метафората на кораловия риф. Градът е видян като цялостен добре работещ организъм, възползващ се от постиженията на вековете, дори не толкова благородно остаряващ от техните наслоения, а все още израстващ, обогатен с постиженията на модерната епоха.

На второ четене обаче тънката ирония е все по-ясно доловима. От самото начало на пасажа асоциациите, които навъява образът на протагониста, по-скоро говорят за затруднена емпатия, затвореност в самия себе си и направо мъртвина: като мраморна статуя, той не се влияе от външните атмосферни условия. Пъроун се оказва нещо като паметник на самия себе си. Гледката му към покривите е с изкривена, скъсена перспектива и това отнася епитета към цялата рамка на мислене за града, която ни се предлага. В собствената си величава утопия той допуска съществуването на отклонения: градът е „в по-голямата си част“ хармоничен, „почти всички“ искат този органичен механизъм да работи. Пъроун изпитва особено задоволство от начина, по който изглежда „техният собствен ъгъл“ – усещане, което определено не е лишено от известно нахалство. А на края на абзаца, разбира се, сред постиженията на модерността присъства и така дълго липсвалата на Лондон канализационна система, която отнася нечистотиите „в един миг забравя“. Тъкмо изкушението на този миг забравя е същинският проблем в просветено-консервативната утопия на Пъроун, защото отпадящите на града съществуват и присъствието им не може да бъде пренебрегнато. В рамките на цялата тази метафорична визия няма начин и мотивът за нечистотиите да е лишен от метафорично значение, няма как той да не отнесе поне безло асоциативно към „човешките отпадяци“ – към декласираните, престъпниците, отренките, за чието присъствие вече има намерк малко по-горе и чийто представител ще дойде, носейки смъртна заплаха както за хармоничния организъм на града, който си представя Пъроун, така и конкретно за неговото семейство, за неговия дом. Литературоведът Себастиан Гройс също обръща внимание на тази утопия, като я сравнява с преобладаващата в английската култура нагласа да се вижда градът, и то конкретно Лондон, в доста по-мрачни краски. Този образ Гройс обобщава с цитат от Реймънд Уилямс: „град на тъмнината, на потисничеството, на престъплението и мизерията, на регулираната човешкост“. Това е утвърдената викторианска представа за Лондон, която доминира и в произведенията на Дикенс, макар че там е твърде променена от техния детективско-инженерски реформаторски патос. Представата на Пъроун като че ли наследява инженерската страна на Дикенсовия интерес към града. Но гледайки го от горе, за разлика от викторианския писател изследовател, Пъроун може да си позволи да вижда Лондон в съвсем друга светлина. Както отбелязва Гройс, „Градът на Пъроун е чист, светъл и хигиеничен Рай, пълно преобръщане на мрачния Лондон“. Представата на Пъроун, разбира се, ще бъде провокирана, атакувана в хода на повествованието.

Би било грешка обаче да четем целия този абзац в плана на една социална ирония. Да оставим настрана, че Пъроуновата утопия сама по себе си изглежда

естествено привлекателна. Пасажът е изключително функционален в рамките на романа, който все пак не се изчерпва със социалната критика. В хода на няколко изречения, през погледа на Пъроун наистина израства цял град – богато, мъгъщо въобразено градско пространство, видно едновременно в далечен план, през абстрактни обобщения и метафори, и в съвсем близък кадър, заковаващ образа в обогатената с архитектурна и историческа памет визуална конкретика на на идеалния квадрат и идеалната окръжност, проектирани от Робърт Адам. В скъсената си перспектива, Пъроун всъщност работи като един доста добър кинообектив. Фикционалният модел на градско пространство, който гради, може иронично да не съзнава собствената си ограниченост, но сам по себе си е графичен, завършен и запомнящ се.

Визията, която ни предлага Пъроун, особеностите на начина, по който естетизира и идеализира градския пейзаж, трябва да ни предупреди, че ако и да си имаме работа с филистер, то той не е лишен нито от склонността да наблюдава, нито от способността да се впечатлява. Всъщност в течение на цялото си повествование романът „Събота“ работи с едно подчертано остранностено градско пространство. А това, че погледът на Пъроун е поглед на неврохирург, който не обича художествената литература, в никакъв случай не отменя този остранностен характер. Той е обусловен от два фактора, които променят възприятията за лондонската среда тъкмо в този ден. Единият фактор е обективен – рекордно многолюдната антивоенна демонстрация, която се провежда в центъра на града. Вторият фактор е по-скоро субективен, доколкото бива регистриран в силно изменен вид в съзнанието на Пъроун: става дума за падащия самолет, който протагонистът и синът му виждат в ранните утринни часове. Впоследствие по радиото идват успокояващи новини – не става дума за терористично нападение, подобно на това над кулите-близнаци, няма дори катастрофа, просто аварийно кацнал руски самолет. Но нагласата, която гледката на падащия самолет поражда у Пъроун, продължава да влияе върху възприятията и мислите му през целия ден. Това е нагласа, противоположна на утопичната еуфория, с която започва утрото му; нагласа, подчертаваща крехкостта на „брилянтното изобретение“, „биологическия шедевър“. Падащият самолет сигнализира постоянното наличие на неизвестна заплаха, която в крайна сметка – по друг начин и с друг източник – ще се материализира в деня, който Пъроун си е отредил за почивка и спорт. Както оповестява последното изречение на първата глава, „И този ден със сигурност ще бъде различен от всички останали“. Доколкото цялото пространство, в което се развива сюжетът на романа, е дадено през погледа на неговия протагонист, то се подгражда, че неговият остранностяващ поглед обуславя цялостния характер на това пространство, а нагласите и асоциациите, с които работи, се вписват в пространството, променяйки физиономията му.

[...]

Проблемът за властта пронизва романа на Иън Маклюън, съсредоточавайки се в неговия протагонист. Пъроун е *self-made man*, успял благодарение на собствения си интелект, труд, усърдие. За разлика от съпругата си, той не е наследствено заможен, но пък и в никакъв случай не е отпусъл в бедност. Социалният му профил отговаря на човек от по-долните средни класи, изкачил се по социалната стъба. Дори моменти като колебанието му по отношение на мерцедеса подчертават първоначална скромност, която бива постепенно преодолявана в условията на вече чувствително по-високия му социален статус. Неизбежната преводимост на статуса във власт личи особено ясно в историята за това как Пъроун „спечелва“ жена си. Тя е негов пациент, той сам извършва операцията, която отстранява тумора ѝ и спасява зрението ѝ. Той не просто връща здравето ѝ; от своята позиция на знаещ и умеещ, на притежаващ абсолютна власт (властта на доктора над пациента) той на практика я „прави“ наново – и паралелно с това я прави „своя“. Лин Уелс не без основание вижда в Пъроун доминантен патриархален тип. Също както интериоризира външното градско пространство, така Пъроун интериоризира и структурите на властта, която му осигурява неговият статус. Успехът, комфортът и (умереното) богатство му изглеждат напълно естествени. Онези хора, които не са постигнали неговия успех, са по подразбиране отстранени, те принадлежат на друга, паралелна действителност, почти както Гай Клинч от „Лондонски поля“ вижда бедните като принадлежащи на някаква друга, полуживотинска раса. Превъзходството на Пъроун изглежда естествено; нещо повече, романът сам поставя този свой герой в ситуация, в която тази естественост е съвсем буквална, тъй като срещу него се изправя генетично обремененият Бакстър.

Също както Пъроун не е истински богат, така и Бакстър не е истински беден. Той не е един от бездомниците с конски крака, покрай които преминава Гай Клинч. Най-малкото, Бакстър шофира беемве. Социалният му статус обаче е съвършено различен от този на неврохирурга. Първоначалната асоциация на Пъроун при катастрофата се оказва повече или по-малко

вярна: Бакстър и неговите другари несъмнено живеят на ръба на закона или отвъд него. Отношението на двете страни към институциите е особено показателно: когато Пъроун опитва да влезе обратно в колата си и да остави въпроса за институционално решение от застрахователите, това най-сетне отключва яростта на Бакстър и той връхлита върху него. Пъроун може да се ослания на институциите, тъй като в неговия опит те вероятно винаги са отговаряли на исканията му, но от гледна точка на Бакстър навярно е тъкмо обратното. Бакстър е тъкмо онзи, за когото няма място в градската утопия на Пъроун, той попада в подсказаното, но оставено настрана изключение: „в по-голямата си част задружни, почти всички до един устремени към успеха на общото си начинание“. Между Пъроун и Бакстър общо начинание няма – те се озовават на едно и също място поради единствената причина, че автомобилите им са се сблъскали. Бакстър е необразован (научаваме го директно, но това личи и в начина му на изразяване, съвсем различен от премерената и уверена реч на неврохирурга), няма семейство, няма професия, няма аналогичен на Пъроун житейски хоризонт. И докато Пъроун се радва на крепко здраве, което поддържа с редовен спорт, то Бакстър страда от нелечимата генетично обусловена болест на Хънтингтън, която неврохирургът моментално диагностицира с професионално високомерие. Биологическата онеправданост на Бакстър не може да бъде компенсирана, тя се намира отвъд морала: „Кой би могъл да пресметне пораженията, нанесени върху любовта и приятелството и всички надежди за щастие от излишеството или изчерпването на един или друг невромедиатор? И ще намери ли някой някога морал и етика сред ензимите и аминокиселините, когато общият вкус е да се гледа в обратната посока?“ Биологическата неравнопоставеност на двамата мъже изиграва решаваща роля за втвърдяването, за овещняването на властовите отношения между тях – акт, който Пъроун и бездруго е твърде склонен да извърши, намирайки се в привилегированата позиция. Превъзходството му е очевидно, толкова очевидно, че е сякаш естествено.

Затова и Бакстър реагира с агресия. Автомобилната катастрофа представлява за него унижение; начинът, по който се държи и говори Пъроун – допълнително унижение. От негова гледна точка унижението може да бъде изкупено само с ответно унижение, което пък най-лесно ще бъде постигнато с физическа саморазправа. Но благодарение на естественото си превъзходство Пъроун успява не само да се измъкне, но и да нанесе нов унизителен удар по съпреника си, разкривайки болестта му и сривайки авторитета му пред неговите другари, които го изоставят сам на улицата. Пъроун вижда случката обазрена от военна терминология: „Генералът е проявил нерешителност и воините му го изоставят – унижението е пълно“. И Бакстър няма да прости това – ще се появи в самото сърце на Пъроуновия социален статус, в неговия дом, въоръжен, за да търси възмездие за претърпяното поражение; поражение, което всъщност му е нанесено от самото начало, още отпреди раждането му. Важно е, че тази много по-решаваща битка ще се разиграе тъкмо в дома на Пъроун, неговата гордост, олицетворението на всички, което притежава, но и неговата наблюдателница, позицията, от която възприема градското пространство. Както обобщава Лин Уелс: „Потиснатото насилие на града заплашва да дестабилизира фалическия ред на дома“. Домът и градът: дихотомия, утвърждана в английската култура, и както видяхме, разработена и подложена на подривно преобръщане в предущия роман на Макюън, „Изкупление“. От едната страна имаме статичност, стабилност, предвидимост, сигурност; от другата – движение, изменчивост, непредсказуемост, заплаха. Градът, както усещат просветените му жители поне още от XVIII в. насам, не може да бъде ефективно контролиран, въпреки всички инструменти, разработени за тази цел през модерността. Затова и както отбелязахме, когато се спряхме върху творчеството на Дикенс, английските средни класи като цяло предпочитат да се изолират от града. Пъроун пък е у-своил или дори при-своил малка част от огромния град за своя живот, правейки я репрезентативна за едно утопично абстрактно пространство, но продължава да поддържа изолацията от непознатото и непознаваемо конкретно пространство извън нея. Както се оказва от развитието на събитията, има всички основания за това. Лондон действително е непредвидим и опасен. Съпоставката, която самият Пъроун прокарва между себе си и Бакстър, постоянно набляга именно на непредсказуемите действия на опонента, на случайните и внезапни смени на настроението, предизвиквани от болестта на Хънтингтън (но вероятно и от недостатъчната му „цивилизованост“). Тъкмо непредсказуемите действия на нисшите класи са устойчивият социален страх в менталните нагласи за Лондон в английската култура. Ако се върнем към „Култура и анархия“ на Матю Арнълд, Бакстър изглежда олицетворяване на анархията. Пъроун обаче не е олицетворение на културата. Напротив, той се вписва – при всичките си личностни и професионални достоинства – в класата на „филистерите“, а конфликтът между двамата онагледява рисковете от провалено поради липсата на култура органично общуване между отделните социални слоеве (класи). Това прекъсване на общуването и неумение за

облекчаване на човешкото нещастие, носещо опасността от социален катаклизъм, е в крайна сметка същинската тема на стихотворението на Матю Арнълд „Брегът на Доувър“, с което Дейзи така случайно – а с оглед на вътрешната интелектуална логика на романа съвсем закономерно – успява да „спечели“ Бакстър и да премахне надвисналата опасност. Прочитът на стихотворението в романа акцентира върху финалната му строфа, в която тази тема става особено явна:

... The world, which seems
To lie before us like a land of dreams,
So various, so beautiful, so new,
Hath really neither joy, nor love, nor light,
Nor certitude, nor peace, nor help for pain;
And we are here as on a darkling plain
Swept with confused alarms of struggle and flight,
Where ignorant armies clash by night.

Така и градът, който в началото на романа – въпреки загатнатата от падащия самолет и антивоенната демонстрация заплаха – Пъроун вижда като „брилянтно изобретение“ и „биологически шедьовър“, е всъщност болезнено лишен от всички тези достоинства, които изброява стихотворението на Арнълд; той е бойно поле, в което посред нощ се сблъскват невежи армии. Сблъсъкът е обусловен от невъзможността за виждане, проглеждане. Изначално лишена от предпоставките за емпатия, срещата между Пъроун и Бакстър може само да се превърне в сблъсък. И обратно, случайният проясък на въображението, беглият досег до културата е способен поне за миг да разколебае увереността на „невежите армии“. Важно е да не четем тази развръзка като химн за вълшебния ефект на „истинската“ литература. Той е много по-сложен, отколкото може би изглежда първоначално, и тази сложност се отразява в чисто драматургичното му разиграване. Романът реалистично се отказва да цитира цялото стихотворение и удържа единствеността на гледната точка на протагониста Хенри Пъроун. Онова, което всъщност получаваме, са впечатленията на неврохирурга, който слуша непознат стихотворение – на два пъти, тъй като Бакстър настоява Дейзи да го повтори. И двата пъти, съвсем разбираемо, Пъроун, слушайки, успява да схване само отделни части, второто слушане на места „поправя“ първото и вече успява да цитира конкретни фрази тук и там. За английския читател на Макюън или изобщо за читател, запознат с английския поетичен канон, е лесно в този момент да направи връзката с „Брегът на Доувър“ и да установи, че Дейзи всъщност не декламира свое произведение, а стихотворението на Матю Арнълд. Но разбира се, е напълно възможна и ситуацията, в която читателят не познава стихотворението на Арнълд и продължава да смята – наред с Пъроун и Бакстър – че стихотворението е на Дейзи. В такъв случай се получава една изумително сложна игра на три различни, но еднакво заблудени гледни точки, които при това зависят една от друга. През гледната точка на Пъроун (и само през нея) читателят получава впечатления и фрагменти от стихотворение, което е отправено към Бакстър и отприщва у него неочаквано силна реакция. Реакцията на Бакстър, на свой ред, също е поднесена през гледната точка на Пъроун, който я отдава преди всичко на възпаните смени на настроението поради болестта на Хънтингтън, а не на ефекта на стихотворението. А от гледната точка на читателя, ако той в случая е ограничен от гледната точка на Пъроун, извън фикционалната действителност „стихотворението на Дейзи“ не съществува и никога не би могло да бъде прочетено. Иронията, вложена в гледната точка на Пъроун, е пълна, защото той така и не разбира впоследствие, че „вълшебното“ стихотворение не е написано от дъщеря му, а от Матю Арнълд. Досегът до него съвсем не упражнява въздействие дори бегло аналогично на това, което упражнява върху Бакстър. И обяснението не може да бъде единствено присъствието или отсъствието на болестта на Хънтингтън. Бакстър просто е по-добрият читател. Генетично и социално онеправдан, ирационален и обречен, той все пак притежава нещо, от което Пъроун е лишен: интуитивна проникателност за поезия, афинитет към културата, въображение, способност за емпатия. Самият Макюън обръща внимание на това в интервюто си с Лин Уелс. Кой ли от двамата би се харесал повече на Матю Арнълд, или биха му били еднакво съмнителни? Пъроун все пак не остава изцяло непроменен след случката. Очевидно е, че няма да се превърне в по-добър читател на литература (въпреки даденото наум обещание да прочете по-внимателно стихосбирката на дъщеря си), но със сигурност поне за миг проглежда отвъд овещената решетка на социалните отношения, която му осигурява комфортна позиция отвъд морала. Това става в момента, в който запраща Бакстър надолу по стълбите:

There's a moment, which seems to unfold and luxuriously expand, when all goes silent and still, when Baxter is entirely airborne, suspended in time, looking directly at Henry with an expression, not so much of terror, as dismay. And Henry thinks he sees in the wide brown eyes a sorrowful accusation of betrayal. He, Henry Perowne, possesses so much – the work, money, status, the home, above all, the family – the handsome healthy son with the strong guitarist's hands come to rescue him, the beautiful poet for a



daughter, unattainable even in her nakedness, the famous father-in-law; the gifted, loving wife; and he has done nothing, given nothing to Baxter who has so little that is not wrecked by his defective gene, and who is soon to have even less.

Ето как Пъроун внезапно разкъсва собствената си схема, собствената си мрежа от обещани структури на властта, за да прогледне отвъд нея и за един миг да припознае Бакстър като близко и несправедливо наранено човешко същество. Показателно е, че това става в мига, в който самият Бакстър е буквално (но и метафорично) лишен от опора – понесен във въздуха, висящ във времето. Толкова особеният характер на този момент (*suspended in time*), изживян в съзнанието на Пъроун като спрян кадър от филм, потвърждава тезата за ролята на „спрените моменти“ в конструираното изцяло през едно субективно съзнание време-пространство на „Събота“. Но също така отправя назад в творчеството на Макюън, което по принцип силно се интересува от проблематиката на времето и човешките възприятия за него, към романа, който най-пряко се занимава с тази тема: „Дете във времето“. Там „спрените моменти“, прескачащи напред и назад във времето, решават човешки съдби и животи. Тук моментът на развръзката също идва в субективно и посвоему ирационално изживян „спрян момент“, който дава шанс на протагониста да погледне по друг, чужд, остранныстен начин собственото си социално битие. Бихме могли да заемем термина на Джойс и да наречем този момент „епифания“. Истинската среща на Пъроун и Бакстър е това – физическият сблъсък. Когато Пъроун успява да сграбчи китката на Бакстър и да му отнеме ножа, мисълта, която преминава през главата му, е: „Най-сетне контакт“. Единствено в този момент на развръзката, на финалната победа за единия и финалното поражение за другия, те успяват да установят „контакт“ помежду си. И само в този момент Пъроун успява да погледне света и себе си през очите на Бакстър. Но структурите на властта, които извисяват Пъроун толкова високо над Бакстър, са препотвърдени в последната глава на романа, когато неврохирургът с професионално чувство за дълг отива по спешност в клиниката, за да оперира от мозъчна травма самия Бакстър. Жестът би могъл да бъде разчетен като проява на благородство, ако не знаехме отдавна и със сигурност, че Бакстър е неизлечимо болен и операцията само временно ще спаси живота му, утвърждайки агонията. Отстраненият професионализъм, с който Пъроун съвестно изпълнява операцията, е самоосъзнат и самодоволен: неговата същинска цел е да препотвърди за него самия личностния и социалния му статус, да възвърне самочувствието му и наново да го отграничи категорично от така застрашително срещнатия Бакстър. Контактът се разпада на операционната маса; а на самия финал на романа Пъроун отново гледа през прозореца в ранното утро, отново към площад „Фицрой“, и успешно препотвърждава бласкавото си утопично видение от предната сутрин.

(Откъс от дисертационен труд „Фикционални модели на града в съвременния британски роман: Иън Макюън и Мартин Еймис“, защитен през 2012)

„На плажа Чезъл“ – отсам и отвъд

„Всички щастливи семейства си приличат, всяко нещастно семейство е нещастно посвоему“, гласи една от най-цитираните фрази в световната литература, първото изречение от „Ана Каренина“. „На плажа Чезъл“ започва така, с началото на едно семейство, със сватбената нощ на Едуард и Флорънс. Годината е 1962, според Маклюън времето непосредствено преди сексуалната революция и либерализацията на субекта. Романът застава на границата между поколенията и техните разбирания за света. От едната страна е това, преживяло войната, хората, които все още се събират, за да слушат информационните емисии по радиото, „останал им от войната навик, на който те никога нямаше да изменяш“, и поколенияето, което идва след тях, за да търси своята идентичност, новото, промяната във времето. Едуард и Флорънс принадлежат към това потомство, което чертае несигурния си път между задушаващата ги семейна и обществена традиция и неясната пътека на собственото си бъдеще. „На плажа Чезъл“ обича да работи с граници и именно през тях микроисторията на несполучливото сватбено пътешествие на двамата млади се превръща в крупна и тъжна рефлексия за социалните промени, очакванията и разочарованията, които в крайна сметка оформят това, което наричаме човешка съдба.

Едуард и Флорънс носят със себе си потискащия емоционален багаж на семейните си истории, който обаче, погледнат през очите на другия, се превръща във фантазия за собственото му освобождаване. Така за Флорънс травматичната за Едуард псевдоидилчна бедност и странностите на семейството му изглеждат като част от привлекателната простота и естеството на английската провинция, а за Едуард задушаващото самата Флорънс заможно буржоазно семейство носи достойнството на просторния минималистичен и модерен дом, откриването на странните и изискани вкусове на скъпите храни и удоволствия, желанието на младежа да принадлежи към елитарното. Във връзката на Едуард и Флорънс съблазънта да бъдат един с друг е и в изкушението да сменят и да се противопоставят на собствената си социална среда и минало. Заедно с това двамата превръщат връзката и брака си във фантазъм за собственото си оразличаване спрямо околната среда и останалите. За тях те са потвърждение на различието им, през хладната ирония на Маклюън обаче са и отчаян израз на невъзможността на субекта да бъде автономен. Във финалната част на романа, вече наясно с кризата на тяхното непреодолимо разминаване, Флорънс в патетичен монолог ще изрече този фантазъм за свобода на субекта в едно трагически обезсилено в своята утилитативност обобщение: „Сега сме свободни да правим собствения си избор, да гразим собственя си живот. Наистина никой не може да ни каже как да живеем. Ние сме свободни електрони! Днес хората живеят най-различно - могат да следват своите правила и стандарти, без да искат разрешение“. От какъво бягат Едуард и Флорънс – от типичното, от живота по задължение, от пътя, който следва стъпките на другите. Сюжет, разигран с хладна, прикрита заг

По следите на детето във времето

Но времето – не непременно каквото е, защото кой ли е наясно с това, но такова, каквото го е създало човешкото мислене – с мономаниакална ярост забранява даването на втори шанс.

Иън Маклюън, „Дете във времето“

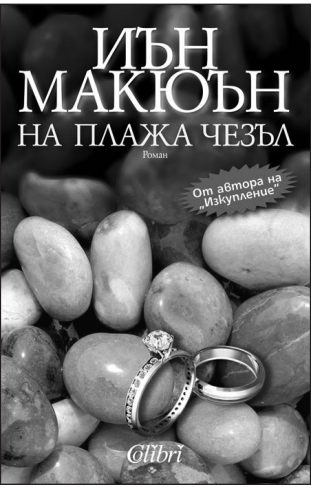
Творчеството на Иън Маклюън е изключително разнообразно. Всяка една от творбите му е специфична по свой начин, но същевременно немалко от тях на някакво ниво имат споделями интенции. Още от първите романи (сред които е и „Дете във времето“ (1987, бълг. прев. 2011) темите за детството, юношеството и семейните отношения конструират особен междутекстов генератор, въплъщаващ вариантите на идеите по протежение на творческия път на автора. Тези теми, макар и модифицирани, се появяват и в по-късни творби на Иън Маклюън: „Изкупление“ (2001, бълг. прев. 2009), „Законът за детето“ (2014, бълг. прев. 2017) и др. „Дете във времето“ ни въвлича в трагедията на едно семейство, предизвикана от загубата на тригодишното момиченце Кейт. Бащата на детето, Стивън Луис, преуспяващ автор на детски книги, губи своята гъщеря в супермаркет. Заглавието на романа задава емоционалните и физическите посоки на героите и маркира важните за по-късното творчество на Маклюън теми – детството и времето. Увлечен от изчезването на Кейт, Стивън се оказва обект на странни трансформации на паметта и халюцинации, които го пренасят назад във времето. Опитвайки да реконструира своето минало и да възстанови позабравените връзки със семейството, героят осъзнава, че му липсва не само Кейт като човек, но като цялото присъствие на детството като модел, който дава възможност на възрастния да се радва на малките удоволствия в живота. Темата за загубата на детето се съдържа в историята в две форми – физическа, чрез изчезването на дъщерята, и метафорична,

описанията ирония спрямо баналното, която работи през множество детайли в романа още от началните страници с описанието на скучната и тиха, проведена според всички предвидими правила сватбена церемония, последвана от отново типична безвкусна английска вечеря в баналния сватбен апартамент на глух хотел. Маклюън е изключително пунктуален в насладването - на детайлите, които трябва да изразят чувството за тягосност на младите хора от потискащата ги баналност на порядка. Въпреки желанието за бяство, в *double bind* със собствената си спойка със средата, която така добре разпознават като нагнетяваща, в крайна сметка в „На плажа Чезъл“ обществото, класата, историята и традицията ще доминират субекта и ще монополизират и усилват травмите му и той никога няма да може да си върне властта над себе си. Или както още в трета част казва разказвачът: „И какъво стоеше на пътя им? Личностите им, миналото им, невежеството и страховете им, някаква свенливост, мнителност, скованост, липса на самочувствие или на опит, останките от религиозни запрещения, английският им произход и класовата им принадлежност, както и самата История. Нищо повече“.

„На плажа Чезъл“, подобно на други от книгите на Маклюън („Почивка в чужбина“, „Законът за детето“), прави дисекция на брачните и сексуалните отношения, вижда ги като поле на кризата. Човекът в текстовете на английския писател е само привидно спокоен и уравновесен, под повърхността на личността текат водите на вътрешна нестабилност и травми, а апатичната привързаност към социалната роля невинаги може да удържи агонията. Ако в „Законът за детето“ дългогодишният брак на съдийката Фиона Мей е на път да се разпадне поради скандалното за нея предложение на съпруга ѝ да му позволи да има извънбрачна връзка, да изживее за последен път екстаза и „причерняването“ от страст, то в „На плажа Чезъл“ Флорънс е тази, която предлага на Едуард да има паралелни връзки, които да удовлетворяват желанията му. Между романите на Маклюън тече едно особено дописване, преразглеждане на конфликтите, полагане на сходни сюжети в различни контексти и времена. В сложността на човешките отношения именно сексуалността ще бъде онази точка, която променя съдбата и хода на очакваното. За младите хора в романа тя ще е това, което ще разруши съвремения им фантазъм на бунта спрямо традицията и нормата и усещането им за различие и спрямо собственото им поколение. Свободата като идеал за победение при Флорънс ще се сблъска с несвободата да приемеш тялото, което желае, и тялото си като пожелано, с отвлъачението от мъжкото тяло, примасено спрямо бащата и агресивно спрямо Едуард. Ужасът на момичето от сексуалния акт ще корабокрушира в тревожността и неопитността на момчето, а Маклюън ще направи блестящ разрез на психиката на двамата не само през предаването на мислите и състоянията им, а през богата, кинематографически изградена натуралистична картина на телесните им взаимоотношения. Много е писано за този хирургически



разкриваща непосилното съхраняване на детската невинност, спонтанност и любопитство. Непреодолимата загуба довежда брака на Стивън до неподозирани крайности, представени от Маклюън по деликатен, но същевременно показателен за разпада на връзката начин. Отказът да се хранят заедно на масата, пустите минути, в които тапицерията на креслото изостава коментурите на Джули и приема тези на Стивън; разхвърляният дом и увехналите цветя; алкохолните дни на единия и оттеглянето в самота на другия илюстрират дълбоко вкоренените резултати от маниакалната мъка на двамата, представят профилите на едно преживяване, копнеж по невидимо дете, което застава между тях като неизбежно бремене, затискащо ги с предметността на битието. Многобройните опити за реконструиране на физическото присъствие на Кейт от страна на отчаяния баща не представляват нищо друго „освен пародия на печалната му загуба“. Все по-трудно му става да си спомня. Образът на детето е „изсмукан“ от времето, което ги разделя, но същевременно любовта към него расте, обезобразява и изкривява материалния свят. Започва покупката на безсмислени подаръци (изготвяне на списъци, разпространение на снимки и т.н.), които да запълнят празнотата у дома; започва едно безпаметно проектиране на образа на Кейт върху чужди деца и чужди съдби. Повесттованието не се концентрира единствено върху семейството, героите не са ограничени само до техните роли на родители, но те се разглеждат като индивиди, чиято категоризация в семейната йерархия все пак е маркирана. Стивън например е представен в ролята на дете, съпруг и баща, което прави неговия характер по-сложен. Същевременно обаче патриархалният ред е представен във връзката на героя с неговите родители –



кинематографичен език на писателя. Неслучайно и през 2017 г. три от неговите романи („На плажа Чезъл“, „Законът за детето“ и „Дете във времето“) получават киноверсии. Иън Маклюън умее да разказва дистанцирано, хладно, обективирайки и анализирайки субекта. Тази наративна студенина на безспорното стилистично майсторство контрастира със своята безстрастност

на напрежението в героите и въщност усложнява представянето на индивида в криза. Като усиливаща тази посока техника, „На плажа Чезъл“ тече в близкия кадър, в продължение на по-малко от ден, вечерта преди първата брачна нощ на двамата младоженци. Времето в романа е разтезнато през напрежението, което изживяват героите в този момент. Разказът е нахъсан от множество ретроспекции, които помагат на читателя да ревизира отношенията между героите и да изгради характерите им. Текстът редува и съпоставя биографиите и гледните точки на двамата. Финалът на текста в няколко страници ни пренася напред през живота им, правейки тъжна равностетка за изминалото време през погледа на Едуард. Разбира се, можем да сметнем, че „На плажа Чезъл“ съдържа в себе си хипербола – за това как едно взето под въздействието на емоции грешно житейско решение може да блокира или промени съдбата, за това как неизречените думи, незададените въпроси, неприявените решителност или пък търпение в дадена ситуация могат да бъдат фатални; или как доброто възпитание може да бъде лош съветник... Както направих и аз в началото, можем да прочетем романа не само като лична история, а през превръщането на интимните и съкровените ни отношения в алегоричен разказ за изследване на възможните начини, по които времето, средата, класата, полът, историята пишат върху нас. Ако тръгнем по този път, ще видим и множество скрити перспективи (и иронии) в книгата на Маклюън, като например как идеологията се превръща в масова култура, как митовете, които пропагандата създава, могат да се използват като печати, обединяващи поколението, и като жестове на съпротива спрямо предходното. Пак в тази посока, кой живот е пълноценен: този в ежедневието, който избира Едуард, или този на Флорънс, в субимацията на изкуството. „На плажа Чезъл“ е един от най-харесваните текстове на британския автор и аз смятам, че това е така и защото в сърцевината си това е роман, който с тъга и ирония генеалогизира произхода на либералния субект, на еготизирания самотник, в чийто идеологически зенит съществуваме ние.

КРИСТИНА ЙОРДАНОВА

авторитетен съпруг и покорна съпруга. Следвайки потока на съзнанието на героя, Маклюън проследява отношенията в семейството едно поколение назад: срещата на родителите, ухаждането им, мисълта за аборт и тяхното мълчаливо решение да сключат брак. Междувременно проследява живота на Чарлс Дарк и съпругата му Телма, с която Стивън разговаря за природата на времето, теорията на относителността, линейното и последователно време на здравия разум – проектирани в съзнанието от една по-висша база, на която самото съзнание е функция, а случващите се събития зависят от скоростта, с която наблюдателят възприема заобикалящата го действителност. Иън Маклюън въвежда героя Чарлс Дарк като контрапункт на Стивън, чиято лудост, съчетана с инфантилното му държание е резултат от неспособността на възрастния да съгласува детската страна на своята природа с реалността на настоящия живот. В крайна сметка той се самоубива. Всички тези сцени проследяват разпръснатото съзнание на героите и служат като огледало на несигурното им психическо състояние.

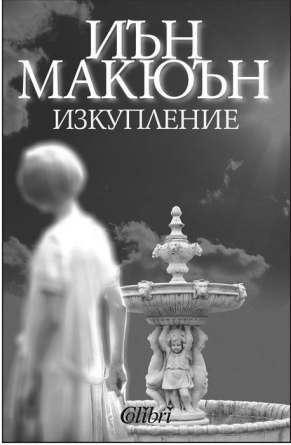
Официалната комисия „Грижи за детето“, на която героят е член, абсурдните цитати преди всяка глава на романа от „Официално одобрен наръчник за отглеждане на детето“, обвързан с политическите интереси на министър-председателя, представят спартански правила за отглеждане на бъдещото поколение, но и контрастират с безсилието на родителите да се справят с липсата, за което няма създадени наръчници. Последните страници на „Дете във времето“ като че ли затварят порочния времеви кръг на пропуснатите мигове не само с детето, но и с детството, в който героите не спират да се задушават през цялото време. Змията захвапа опашката си и в тази уроборосна конструкция Иън Маклюън разкрива кръговрата на живота, трансформацията на човека, вечното движение към трансформиращата и пречистваща сила на новия живот – не само във физически, но и в емоционален план. Този невероятен край авторът не разкрива предварително и нека това удоволствие бъде запазено за настоящите и бъдещите читатели.

ЕЛЕНА БОРИСОВА

„Изкупление“: редукции на въображението или въображение на въображението

Романът на Иън Макюън „Изкупление“ е представен на български език още през 2009 г. в превод на Ангел Игов и вече дори и в нашата скромна родна среда писателят се радва на широка популярност както в академичните среди, така и далеч отвъд техните граници. Именно затова ще си позволя да пропусна резюмето на сюжета, да не засягам и представям различни аспекти на поетиката, а за сметка на това - да се фокусирам върху онези аспекти, което лично за мен се открояха като най-значими. Преди всичко ще спомена завръщането към класическата традиция на високия модернизъм в съвременността. Как може да живее модернизмът в съвременното изкуство? Възможен отговор на този въпрос дава авторът. Още с първите си страници текстът остава усещането за литературна традиция и неслучайно „времето на действието“ е краят на „между действията“ на двете световни войни. И Лорънс, и Улф, както и редица други имена на писатели класици са не просто споменати в повествованието – те присъстват с характерния стил и техники, с възлеждането в детайлите на света и действителността, с предаването на впечатленията, с нюансирането на пейзажите, с темите, които се разгръщат символно. Сякаш Макюън се стреми да се подреди до тях – да се върне към онова време, да бъде писател от 40-те, да достигне до върховете на литературата, от които няма завръщане, в които блести най-устойчиво – във времето на блясъка на литературата. Това не е отказ от съвременно авторство, а съзнание за класическо наследство. От друга страна – опит да се осъвремени, като се вплътни сюжетно повествованието. Сякаш авторът, подобно на своята повествователка Брайъни Талис, се изправя пред текст „без гръбнак“, сякаш критиците, които се обръщат към нея, са неговият авторорефлексивен глас и критическо мислене. Сюжетното разгръщане, което държи и на своята полираност, и на многообразието, и на (не)очакваните обрати трябва да се мисли не като опит да се достигне до публика, чийто интерес да бъде поддържан, а през авторорефлексивния пулс на самия текст, поставил под съмнение основанията на собственото си съществуване. Композицията на книгата в три части с различни перспективи, вдъхновена от междувоенната традиция, обосновава сложното рекурсивно завръщане към началото на историята и началото на писането. Така Макюън продължава модернизмката традиция и излиза отвъд границите ѝ: с прехода между жанровете, с опита да измъкне разказа от клопката на собствената му механика с два финала, но много повече със самоусъмняването в ролята на писателя, употребил до крайна степен логиката на „вероятното“, херменевтичните затваряния. В моя прочит това е най-силната страна на писането на Макюън.

Тук се отваря непременно поредица от въпроси: Какво е фикция в този роман и какво е факт? Какво е



Втората част, посветена на веонните перипетии пред Роби, постепенно срязва акварелния пейзаж и драматичната любовна история, на която е фон, за да въведе в един обречен, натуралистично плътен в празнотата опит да се задържи мигът на миналото, както и надеждата за бъдещето. В отседли моменти онова, което е достъпно през паметта, надеждата и желанието, изледнява – това са моментите на екзистенциално изпитание. В тези моменти Роби забравя онова, което е смисъл на нейния живот, на нея, която го чака. От друга страна, неговият живот се крепи до края на тази част именно благодарение на паметта и желанието. Това не са фактите. В моментите на бомбардировки обаче, когато животът се редуцира до оцеляване, място за спомени и за бъдеще няма. Тази редукция на оцеляването и на схващането на живота, животът, сведен до минимум екзистенция, тревожи, ако това е било намерението на автора. Дали въображението е винаги там, винаги с него дори и в (последните) часове на треска? В мига, когато вижда, че на мястото на майката и момчето, които се е опитал да спаси, има дупка? Струва ми се, че по един много фин, имплицитен начин авторът дава положителен отговор, защото водата, нуждата от водата е винаги с него, а, както е многократно посочвано, водата присъства в ключовите сцени от първата част.

Третата част задълбочава и вече експлицира въпроса за въображението най-ярко. Тя принадлежи на неразбраната и виновна Брайъни, която е и антагонист, която се опитва не само да изкупи вината си към сестра си и нейния (и свой) любовим, като се посвещава на „практичната професия“ на медицинска сестра. Строгата дисциплина, аскетичният режим сред болничните легла, натурализмът на гледките на войниците, докарвани от фронтвата линия са и самонаказание, но и желание за безграничен контрол над себе си, над „опасността“ на въображението. Брайъни

отчаяно се опитва да разбере механизмите на живота, да се отдалечи от фантазиите си, и по-често не успява. Място за въображението в насилието на войната няма. Редът и дисциплината, материалната действителност и резултатите са единственото, което има значение. Упорита е в работата си, но открадва минути за писане преди угасването на лампите вечер. Колкото повече се отдалечава от наивните си писателски опити и потъва в рутината на задълженията си, толкова по-добра става, по-полезна на света около себе си. Тезата за опасното въорбажение, която се долавя още в самото начало, добива чудовищни мащаби, когато Роби отива на война. Опасното въображение, наивното фантазиране, неразбирането: те ли са причините влюбените да се разделят? Каква е отговорността на Брайъни Талис за всички жертви, заедно с които Роби може да загине, защото неговата и тяхната смърт са безлики, обезличаващо подобни? Именно заради вероятната „случайност“ на това развитие Брайъни се превръща в антагонист не само на историята, но и на собственото си въображение. Бидейки антагонист вероятно и на самия автор, може би неговият странен двойник, нейното повествование се оказва защита на въображението спрямо фактите. Най-напред въображението помага на малката сестра да подрежда светове. Това е най-отличителната ѝ черта сред всички, които я заобикалят и които се оказват погълнати от войната. Фактите стават призрочно илюзорни, прозрачни, безсмислени, колкото смъртта на Роби и Сесилия. Само силата на въображението се оказва инструмент и срещу смъртта.

Двойният финал е сложно и тревожно решение на автора, второто решение, което тревожи читателите, след като разказвачката, фигурата на въображението, остава „неразбрана“, остава антагонист. От една страна, фактите изправят фикцията от смисъл: бихме могли да попитаме, обратно на поставения въпрос: какъв е смисълът да се заблуждаваме, да разказваме щастливи истории, щом не всички истории са щастливи? Не е ли романовата техника едно безумно самозаблуждение и инструмент за ескейпизъм? Дали един „щастлив край“ не е сладникав? Кой ще му повярва? Тук няма да играя ролята на адвокат на дявола. Възможно е да си представим много други финали – едва ли са само два, както Макюън се опитва да ни убеди. Противопоставяйки абсолютно реалния и фантазмения финал, той демонстрира действието на изкуплението писане. Само въображението преподрежда факти. Но въображението следва да тръгва от фактите. А дали е въображаема способността за преподреждане на света, способността за въображение? Възможно ли е редукцията на въображението да избликва като въображение на въображението?

БОЖАНА ФИЛИПОВА

Български писатели за Иън Макюън

КРИСТИН ДИМИТРОВА:

Убива героите си неочаквано, дори с удоволствие. Никога не им подсказва за намеренията си от самото начало. Не подсказва и на нас. Разказвачът му не знае повече от това, което вижда, поне на пръв поглед. В този смисъл Макюън се отказва от класическите витамини за събуждане на интерес от рода на „нямаше представа той какво му готви съдбата“. При Макюън съдбата може да сготви всички на всички, само да имаме търпение да се доверим на внимателния му, прецизен, равен, умел, лишен от емоционални вихрушки тон. Денят започва добре, може и с пикник, времето е обещаващо, непознатият град е красив, хотелиерите са лобезни, защитничката на момчето е добродъствена, новият познат изглежда културен човек. Никой не бърза за нийде. После – може би скоро, може би доста по-нататък, се случва нещо, което показва, че нищо не е наред. Нещо на ръба между обществените очаквания и патологията, между любовта и садизма, между тайните служби и идеализма. Не е казано, че смъртта на един герой ще бъде предумишлено убийство, ще бъде разследвана или дори че ще бъде най-важното нещо в книгата. Не е казано и че тайната мисия ще бъде определящата сюжетна нишка в романа. Макюън много внимава да не се окаже, че пише класически криминален роман, шпионски роман, любовен роман, трилър или дори порнографско четиво, ако се имат предвид младите му години. При него единствено важна е човешката ситуация, видяна във възможно най-неутрален план. Жанрът, обвързан в схемата на своята предвидимост, трябва на всяка цена да се избягва. През задната му врата обаче могат да се изнесят похвати – сензационна смърт, дебнещо внимание, съспенс. Само че сензационната смърт в никакъв случай няма да бъде интерпретирана сензационно, а първият знак за съспенса може да се появи петдесет страници преди финала. Най-големият съспенс всъщност е самият Макюън. Книгите му, някак мудни и претънкани с реалистични детайли, държат нащрек. Читателят с безпокойство усеща, че някой от тези детайли може да се окаже важен за по-нататък, може в течение на сюжета да изпъкне като единствения важен маркер за посоката на събитията и затова, сякаш без да иска, чете с удвоено внимание. Но „важното“ при Макюън не издава случайно себе си. Той е от авторите, които работят

с много подплънки. В дълги отрязъци от четивото е почти хипнотизиращ с липсата си на акценти. Крайно манипулативен. В хода на действието ще ни накара да видим това, което той иска, и ще ни попречи да видим това, което ние искаме, колкото и да надничаме иззад рамото му. Нещо ще остане страшно в своята необясненост, мъчително в своята недоизказаност. Това е една конкретна, прецизна, произволна, изпълнена с човешки интенции безпристрастна вселена, в която Макюън си играе на Бог. И е. Защото друг бог там няма.

От интервютата на Макюън се вижда, че е насмешлив, интелигентен, рационален, наблюдателен, откровен човек. С нещо дяволито в погледа. Каквото и да прави в книгите си, прави го нарочно.

ЗДРАВКА ЕВТИМОВА:

Романът на Макюън, който ми е оказал дълбоко въздействие, е „Амстердам“. Силно ме привлича начинът, по който Макюън изгражда отблъскващите герои на романа - самодоволния композитор Клайв Лайнли, който трябва да напише симфонията на хилядолетието, редактора Върнън Халидей, политика Джулийн Гаръмни, външен министър на Великобритания; тримата са поддържали интимна връзка с една жена от елита на английското общество Моли Лейн. Всъщност събира ги нейното погребение. Възхищавам се на умението, с което авторът заразява съзнанието ми с „черен живот“ - описанието на света на вестниците, където редакторът е готов на всичко, за да повиши тиража на изданието; политиката, синоним на манипулации, отровна атмосфера, политически задух, пълната липса на мотив човек да подкрепи безкористно друг човек.

Онова, което запази този роман в съзнението ми през годините (романът печели наградата „Букър“ за 1998 г.) е отровната ирония, с която авторът рисува съвременното Обединено Кралство, превръщайко го в синоним на тотална липса на переспектива, атмосфера, водеща до пълна невъзможност за съществуване на приятелство между хората.

Особено бях привлечена от факта, че Макюън оставя читателя сам да гради мостове, ситуации, идеи в съзнанието си между това какви са били героите „преди“

Моли, преди да са завоювали своя социален статус, и какви са станали след това.

„Амстердам“, този роман коварна комедия, продължава да бъде капан за мислите ми, след като прочетох някои от разказите на Макюън, както и романите му „Изкупление“ и „На плажа Чезъл“. Без съмнение Иън Макюън е един от мощните белетристи, чиито книги са плашещо и красиво предизвикателство за читателите по света.

АМЕЛИЯ ЛИЧЕВА:

Както обикновено се случва, най-много ме порази първият роман от Макюън, който прочетох. Това беше „Циментовата градина“, на който попаднах точно в края на следването си. Романът беше публикуван в списание „Съвременник“ в превод на Ивайло Дичев, който по това време вече беше едно от най-интересните имена в младата българска хуманитаристика. Така че най-вече заради преводача, а не заради автора, когото не бях чувала, посегнах към книгата. И въпреки че след „Циментовата градина“ с времето прочетох и други творби на Макюън, а в годините – всички негови романи, усещането от „Циментовата градина“ като че ли се повтори за мен само в прочита на „Неумолима любов“. Хладната жестокост, измърването на невъзможното справяне с болката, репортажността на садистичното, съпроводени с един много точен, наглед описателен, но всъщност разтварящ се към бездните на несъзнаваното език, бяха онези първи впечатления, с които продължавам да свързвам почерка на Макюън в съвременното световно писане.

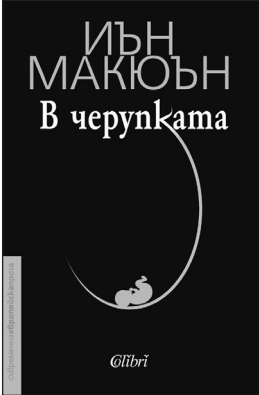
МАРИН БОДАКОВ:

Творчеството на Макюън настройва сетивата ми към по-висока разделителна способност във възприемането на злото. Писателят показва същинската дълбочина на направени някога избори, които от днешна гледна точка третираме като микропрестъпления. Свои или чужди. Реални или въображаеми. Защото основното в моя прочит на Иън Макюън е надвисването на нормата над сложната тъкан на съществуването ни. Законът и причинените от него дилеми, в които постепенно изчезваме.

В последния роман на Иън Маклюън *Nutshell* неродено дете подслушва разговори, в които се обсъжда план за убийство

Сигхарта Мукхерджи

Можем да започнем с Хамлет, разбира се, но и с Абхиманю. Затворен в утробата на майка си – както е в една от версиите на историята в „Махабхарата“, – той чува как баща му Арджуна обсъжда добре известна военна стратегия със своята съпруга. Тя включва военна формация, наречена „gusk“. Когато вражеските войници обградят боеца, оформяйки перфектна смъртоносна спирала, той трябва да изпълни седем стъпки в прецизна последователност – чрез тях лабиринтът на смъртта може да бъде пробит и да се постигне спасение. Абхиманю слуша внимателно – на моменти тъмнещият звук от аортата на майка му досамя малките му уши почти го оглушава, – но докато Арджуна говори, неговата майка леко задремва. Разговорът е прекратен. Последният епизод от спасението – седмата стъпка – не е споменат. Краткият завладяващ нов роман на Маклюън *Nutshell* се занимава и с въпросите за смъртоносните спирали на насилието и изгубените послания между бащи и неродени синове. Няма да издавам моменти от майсторски заплетения сюжет, но въспителната част, най-общо казано, е следната: Трудю, изплашена, нервна и уязвима жена, живее в къща в



Лондон, която е колкото разнебитена, толкова и ценна, и в горещите следобеди хладнокръвно замисля убийството на съпруга си Джон. Тя е в напреднала бременност със сина на Джон. Трудю и Джон са разделени, любовта им е изтляла, той вече не я въннува, а от обичта е останала е само „втвърдената кора на скуката“. Трудю се мести в Шордич (или „помийната яма“, както е бил известен

пози квартал), където се бори да оцелее като поетеса и издателка. Джон може би е влюбен, а може и да не е, в амбициозната поетеса Елоди, чието име се римува с „threnody“, което означава погребална песен. Съучастникът в това убийство – „зловещо, умно и прецизно планирано“, но също така скучно и „банално отвъд своя замисъл“ - е Клод, мъж, който се занимава с недвижими имоти. Клод – Клавдий в „Хамлет“ – не се нуждае от литературно дегизиране; той е брат на Джон, проспериращ брутален човек, с когото Трудю (Гертруда) има връзка. А кой е повествователят на тази сага? Слушайте внимателно: това е синът на Трудю, все още в утробата ѝ, който чува какви са плановете на майка му и чичо му, става свидетел на тяхното заговорничене над чаша студено кафе и трябва да се примирява с едно животозастрашаващо унижение - когато чичо му прави любов с майка му всяка вечер. „Скърцах с венци и се притисках към стените на матката“, казва мрачно ембрионът. „При всеки пласък треперех от ужас, че той ще нахуе, ще пробие мекия ми череп, ще посее в мислите ми своята същност, изобилната гъста течност на своята баналност. Тогава, с повреден мозък, аз ще мисля и ще говоря като него. Ще бъда син на Клод.“ Има ли друг жив автор, който може да се справи с трудността на подобни редове? Маклюън е експериментирал с ненадежден повествовател – Брайъни Талис от „Изкупление“ веднага изплува в съзнанието ни. Но в *Nutshell* се облъскваме със свръхнадежден повествовател. Нероденият син, който неспокойно се върти в матката, знае всеки детайл от плана за предстоящото убийство на баща си – шейк с добавен етиленгликол от магазина на „Джуд стрийт“, който ще умъртви Джон със своята лепкава отрова; ръкавица, предпазваща от изобилието от паяци, която трябва да обясни липсата на пръстови отпечатъци по бутилката; бездъсещите системи за наблюдение в Лондон, които ще уловят схемата в развитие.

За да бъдем честни, дори нашият бдителен свидетел не винаги е в добра форма. Той често е зашеметяван – Трудю, в третото тримесечие на бременността, пие за двамата – и може, на крехката си възраст от 30 непълни седмици, да различи тревистия, особено парлив вкус на новозеландския „Совиньон блан“ и успокояващата вълна на ухаещия на млякюн и кожа „Померол“, които проникват през вените на плацентата.

Когато е трезвен обаче, той се учи да подрежда картината на света чрез размити гледки и синкопирани звуци, като изобретява своя собствена мъглява околорлодна система за наблюдение. Ароматното повишение на нивото на хормоните в тялото на майка му – забързването на пулса, изпълването на клетките ѝ с адреналин – свидетелства за развитието на мракобесната история, с чийто план е запознат. Стилът е пестелив, мощно въздействащ, блестящ. „Ето ме тук, с главата надолу в утробата на жена“, започва романът. „Ръцете ми са търпеливо кръстосани, чакам, чакам и се чудя кой съм аз и защо съм тук. Очите ми носталгично се затварят, когато си спомня как някога се движех безцелно из моята прозрачна телесна торбичка, носех се спокоен в балона на своите мисли през своя личен океан, обръщайки се в бавен ритъм... Бях потънал в абстрактни мисли и единствено множенето на връзки между тях създаваше илюзията за познат свят. Когато чуех „синьо“, което никога не бях виждал, си представях някаква мисловна случка, която е твърде близо до „зелено“ – което никога не бях виждал... Смятах, че съм невинен, но изглежда бях замесен в заговора. Майка ми, благославям нейното неизтощимо, шумно блъскащо сърце, като че ли беше въвлечена“. Литературните акробатики, необходими за създаването на повествовател в майчина утроба, са достатъчна причина за нашето възхищение от романа. Освен че е един от най-големите майстори в граденето на сюжета, Маклюън е особено провокативен и по отношение на темите, свързани с науката. Неговите разсъждения по тези теми често са периферни спрямо основната сюжетна линия; въпреки това той успява да засегне някои от най-интригуващите дилеми в съвременната наука. В „Неумолима любов“ се облъскваме с рядко психично заболяване – еротомания – при което персонажът е обсебен от заблудата, че някой тайно е влюбен в него. Историята в романа обаче засяга невропсихичното възприемане на любовта. Каква е тази любов, която съществува само във въображението на някого? Какво се случва, когато тази въобразена любов оцелява толкова дълго? В сърцевината на текста се крият неочаквани въпроси, свързани с генетиката, родството и самоличността. Детето, което носи майката в утробата си, не е „репродукция“, както ни напомня писателят Андрю Соломон, а „произведение“ - генетична амалгама от бащата и майката. Ембрионът споделя само половината от майчините си гени; той е, неизбежно, част от собственото „аз“ и отчасти е чужд обитател. „Единствено в мен моите родители винаги са се смесили, сладко и кисело, в отделен глюкозо-фосфатен ербнак, рецептата за моето същинско „аз“, казва повествователят на Маклюън. В *Nutshell* генетичното смесване се оказва по-скоро кисело, отколкото сладко. Докато Клод и Трудю изпълняват зловещия си замисъл, зародишът в утробата крои свой собствен план, за да спаси баща си – „другата половина от моя геном“, както казва. Какво става обаче, ако двете части на генома в организма са във война? Добре осведомените читатели могат да разпознаят в книгата влиянието на Ричард Докинс (за чиито книги Маклюън е писал задълбочени текстове) или Даниъл Денет, както и една добра доза от Агата Кристи. Всичко това едва ли е от особено значение: за да се насладиш на тази стегната разказана история, не се нуждаеш от списък със задължителна литература. А какво се случва с Абхиманю? 16 години по-късно, като млад воин, той е уловен в спиралата на лабиринта. Абхиманю си проправя път, سراжавайки се, като следва шестте предписани стъпки, които си спомня от времето в утробата; след шестата стъпка се колебае какво да направи и е убит сред гъжд от стрели, които ваяят върху него от всички страни. Няма да издавам смразяващата кръвта кулминация в *Nutshell*. Само ще кажа това: нашият повествовател си припомня финалната стъпка и разбира кой е пътят към спасението.

Преведе от английски РУЖА МУСКУРОВА

Последната книга на Сигхарта Мукхерджи се казва *The Gene*. Авторът печели наградата „Пулицър“ през 2011 г. за книгата *The Emperor of All Maladies*.

Източник: *New York Times*, 9 септември 2016 г.



„Почивка“ за душата

Пътуването е садизъм. Принуждава те да се доверяваш на непознати и да се лишаваши от незаменимия уют на дома и приятелите (...) Нищо не ти е близко и познато освен най-същественото – въздуха, съня, сънищата, морето, небето – все неща, които клонят към вечността или нашата представа за нея.
Чезаре Павезе

Иън Маклюън е сред най-известните и талантиливи автори, заемащи централна позиция в европейската литература. Носител е на престижни литературни награди, сред които и престижната награда „Букър“ за романа си „Амстердам“ (1998). Едни от най-популярните му творби са романите „Събота“, „Откраднатото дете“, „Изкупление“ и др., като за последния получава четири отличия, което се смята за истински рекорд. Онова, което силно отличава спецификата в творчеството на Маклюън и фокусира читателското внимание върху него, е усетът му към детайла, внимателното познаване на многопластовата човешка душа, която той сякаш сглобява подобно на мозайка, отново и отново пред очите на читателя. Всичко това го превръща не само в изследовател на човешкото поведение, но и в блестящ експериментатор, който винаги може да ни изненада, показвайки ни какво се крие зад привидно познатото и очакваното.

Именно тази му черта ще открия и в романа „Почивка в чужбина“. Сюжетът разкрива живота на мъж и жена (Мери и Колин), двойка с дългогодишна връзка. Обзети изцяло от рутината, натрупана във времето, героите предприемат пътуване във Венеция; една своеобразна „почивка“, чиято цел е да разпали отново поугасналите чувства. Така следват дни на наслада с лениво излежаване в хотелската стая, възвръщане на интимността и удоволствието от секса, гастрономични празници и разходки из непознатия град. Една вечер, когато са леко пияни, Мери и Колин попадат в „лабиринта на чуждото“ и успяват да се изгубят, като цяла нощ се лутат без да могат да намерят пътя към хотела си. Изтощени и изтормозени до краен предел, двамата се доверяват на първия непознат, който ще ги въвлече в своята ужасяваща игра и винаги ще промени живота им.

Тук е особено важно, че именно посредством акта на изгубване Маклюън внимателно повежда читателя из лабиринтните на човешката душа, които се очертават посредством постоянното лутане на двамата герои. Друг важен момент, който заслужава да бъде откроен, е идеята за почивка, която тук не е употребена в традиционния смисъл, носещ отмора или застиналост в едно положение. Почивката в този роман не е отгих, разнообразие или промяна на фокуса. Почивката, която авторът ни описва, е бягство, опит да се скриеш от себе, от собствените си безпокойства, възлеждайки се в другия, онзи, когото не познаваш и не можеш да предвидиш; това е другият, идентифициращ невъобразимото, непонятното различие.

Почивката е търсенето, характеризиращо едно пълно очистване на душата, преодоляване на битовото, познатото, своето. Почивката на героите на Маклюън е метафора, която има за цел да покаже опита за отърсване от навика. Ето защо не е важно мястото на тяхната дестинация – то е само фасада, празен макет, който илюстрира чуждостта. Те имат толкова силна нужда от нея, да се вгледат в чуждото, за да забравят себе си. Особено важен тук е погледът към другия – онзи, когото не познаваме, и от когото не знаем какво да очкваме; онзи, който е успял да ни развъннува по един особено зловещ начин, размествайки всички хоризонти на очакване, водейки ни до точката на ужаса от собствената си травма, която обаче ще причини онази свръхвъзбуда, разкъсваща рутината и познатото; травмата на другия тук е несъзнателно търсена и поискана, за да разкъса обичайния ред и да въдвори по естествен път промяната, след която героите нямада се върнат към стария си начин на живот, към старите така изтъркани модели и норми, които са си налагали.

Така можем да обобщим, че романът „Почивка в чужбина“ е книга, която изследва какво може да се случи, ако пожелаем да разчупим рутината на отношенията си чрез допира до чуждостта и непознатото. Дали ще достигнем до тяхното преобръщане и възвръщане на началния пламък, или пък точно обратното, ще загубим себе си и ще попием от травмата на другия, онзи друг, който, изпречил се на пътя ни, е поел цялото ни доверие.

ДЕСИСЛАВА УЗУНОВА

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ: Амелия Личева (гл. ред.)

Пламен Дойнов, Йордан Ефтимов,

Ани Бурова, Бойко Пенчев, Камелия Спасова, Мария Калинова, Георги Гочев

Малина Томова

Художник на броя Александър Байтошев

Печат: „Нюзпринт“

ISSN 1310 – 9561

Адрес: СОФИЯ 1000 ул. „Георги С. Раковски“ 108

Банкова сметка: BG56BPBI79401049389602, BIC – BPBIBGSG

„Юробанк България“ АД

Издава Фондация „Литературен вестник“

http://litvestnik.wordpress.com;

www.bsph.org/litvestnik

ВОДЕЩ БРОЯ Амелия Личева