

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“
ФАКУЛТЕТ ПО КЛАСИЧЕСКИ И НОВИ ФИЛОЛОГИИ

Том 109

ANNUAL OF SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”
FACULTY OF CLASSICAL AND MODERN PHILOLOGY

Volume 109

КАЗУО ИШИГУРО – РАЗНОСТРАННИТЕ ПРЕВЪПЛЪЩЕНИЯ НА ТВОРЕЦА

ВЕСЕЛА КАЦАРОВА

Катедра „Англистика и американистика“

*Весела Кацарова. КАЗУО ИШИГУРО – РАЗНОСТРАННИТЕ ПРЕВЪПЛЪЩЕНИЯ
НА ТВОРЕЦА*

В белетристиката на Ишигуро се открояват два периода – реалистичен, както и новаторски, където преобладават средствата на сюрреализма и експресионизма. С изключение на последния роман (*Погребаният великан*, 2015) той навсякъде използва разказвач в първо лице. Този похват е предизвикателство към читателя поради субективността на „неблагонадеждния“ повествовател. Структурата на романите не е хронологична, а се определя от мислите и спомените на героя. Тъй като авторът неизменно разглежда проблемите на света, той често е определян като интернационален писател. В студията се представят всички романи на автора в хронологичен ред, като ударението се поставя върху шедьовъра му *Остатъкът от деня*.

Ключови думи: неблагоприятен разказвач, повествование в първо лице, двойници, реализъм, експресионизъм, сюрреализъм, интернационализъм.

*Vesela Katsarova. KAZUO ISHIGURO – THE AUTHOR’S VARIOUS
PERSONIFICATIONS*

Ishiguro’s fiction falls into two periods – the early realistic novels and the later ones where the devices of expressionism and surrealism prevail. With the exception of his latest novel (*The Buried Giant*, 2015) he uses a first-person unreliable narrator which is a great challenge

to the reader who has to distinguish between truth and falsehood. The structure of his novels is never chronological but invariably defined by his characters' thoughts and memories. As Ishiguro is concerned, above all, with the problems of the whole world, he is usually viewed as an international writer. All of his works are studied here in a chronological order but particular emphasis is laid upon his masterpiece *The Remains of the Day*.

Keywords: unreliable narrator, first-person narration, doubles, realism, expressionism surrealism, internationalism.

Днес Казуо Ишигуро се възприема от критиците като един от най-значимите съвременни писатели в световен мащаб. Той е отличен и с множество престижни награди. Още първите му творби се посрещат с голям интерес, но репутацията му на писател се утвърждава значително след издаването на шедевъра му *Остатъкът от деня* (*The Remains of the Day*, 1989), който бързо се популяризира след успешната му екранизация (1993), получила осем номинации за „Оскар“. Този своеобразен връх в творчеството на писателя е последван от творби, в които той значително разширява творческия си диапазон.

Биографията на автора хвърля светлина върху спецификата на творчеството му. След излизането на първия му роман *Далечните беди хълмове* (*A Pale View of Hills*, 1982) критиците наблягат на обстоятелството, че Ишигуро е роден извън пределите на Британската империя – в Нагасаки, Япония, през 1954 г. Баща му, виден океанограф, се заселва със семейството си в Англия, когато Ишигуро е едва на пет години. Синът е възпитаван в духа на японските традиции и отначало говоренето на английски език според него е проява на „социална мимикрия“. Приема британско поданство едва през 1982 г., когато се публикува първата му творба. След гимназията младежът се пробва като музикант, но после работи в старинно имение, а също и като социален работник. Учи литература и философия в университета в Кент и завършва магистърски курс по творческо писане в университета на Ист Англия. Там го обучават известните писатели и критици Малкълм Брадбъри и Анджела Картър.

Най-характерната черта на автора е използването на повествование в първо лице. В шест от седемте романа на Ишигуро главният герой разказва историята на своя живот. По този начин авторът се превъплъщава в най-различни личности – в японска майка, изживяла ужасите от атомната бомба в Нагасаки, във възрастен японски художник, бивш фашистки колаборационист, в застаряващ управител на голямо английско имение, в прочут виртуозен пианист, в известен британски детектив, както и в млада жена клонинг, която разказва историята на своя живот. Чрез тези творби в първо лице се разкрива невероятният талант на писателя да влиза в чужда кожа, да се вживява убедително в разнообразните чужди съдби. Тъй като в първите му два романа героите са японци, отначало критиците го окачествяват като „японски“ писател, но всъщност романите му разкриват общочовешки ценности и недъзи, като по

този начин придобиват интернационален характер и са насочени към читателите в целия свят. Всъщност основната цел на автора е да покаже смисъла и дълбочината на човешкото битие. Както заявява авторът в свое интервю, всички ние в своята същност се доближаваме, да речем, до управителя на имението в *Остатъкът от деня*:

И ние като него получаваме заповеди, изпълняваме задачите си, приемаме мястото си в социалната йерархия, като се надяваме, че лоялността ни се оценява, както смята управителят на имението. Героите ми могат да изглеждат изолирани като личности, но аз се опитвам да ги представя като общочовешки типове (Matthews 2009: 115).

И затова най-важната задача за писателя е убедително да изгради съответната социална среда за героите си, да ги впише в автентичен исторически контекст. В същото интервю той споделя, че в *Остатъкът от деня* основната му цел не е била да представи обществения климат и социалните катаклизми през 30-те години, а по-късно и през 50-те години на XX в. Главната му задача е да намери по възможност най-убедителната социална среда, в която релефно да впише героя си. Както заявява самият той, търся подходящото място, за да опише общовалидни истини за обществото и човечеството. Макар мястото да е точно определено, ситуацията винаги е универсална (ibid: 115). Ишигуро също така изтъква, че напълно универсална е и историята, описана в *Не ме пускай да си ида* (*Never Let Me Go*, 2005), творба, която най-често се възприема като научна фантастика. Всъщност според автора романът представя човешката участ – подобно на героите клонинги хората приемат съдбата си на простосмъртни и се примиряват с нея (ibid: 124).

Експериментите на автора с повествованието в първо лице са извънредно умели и впечатляващи. Във всички случаи разказвачът е „неблагонадежден“ не само защото гледната му точка е определено субективна. Много често той съвсем съзнателно се старее да преиначи истината пред хората, с които се среща, като същевременно често се опитва и да се самозаблуждава, да представи действията си в благоприятна светлина пред себе си. Тази „неблагонадеждност“ на разказвача е голямо предизвикателство към читателя. Той сам трябва да отсее истината от лъжата, самозаблудата от реалната действителност. Именно поради това ясният лаконичен език със свойствената си емоционална съдържаност е всъщност измамно неусложнен, защото читателят трябва да вникне в скрития смисъл на казаното, като сам прецени ситуацията. И затова творбите му продължават да предизвикват различен прочит, което е несъмнен признак за дълбочина.

Една от основните теми, които силно вълнуват писателя, е взаимовръзката между изкуството и живота. Неслучайно двама от главните му герои в романите са творци: *Художникът в измамливия свят* (*An Artist of the Floating*

World, 1986) е разказ на художник, а *Неутешимите* (*The Unconsoled*, 1995) – на световноизвестен пианист. И двамата са изправени пред сериозната задача да намерят пресечната точка между естетиката в изкуството и етиката в живота. Макар и късно, Оно в *Художникът в измамливия свят* с горчивина съзнава ролята си на колаборационист, който с плакатното си изкуство е пропагандирал фашистки и милитаристични идеи. От своя страна пианистът Райдър в *Неутешимите* разбира, че пълното му отдаване на изкуството го е отдалечило от най-близките му хора – съпругата и сина му. Темата за ролята на изкуството в живота се откроява и в романа *Не ме пускай да си ида* (2005). Там децата клонинги с увлечение рисуват картини за т.нар. галерия, а пишат и стихове, защото смътно долавят, че изкуството разкрива душата им, истинската им същност.

Самият автор се е занимавал с различни видове изкуство. Както вече се спомена, в младежките си години той се изявява като талантлив музикант, а по-късно наред с белетристиката се отдава и на филмовото изкуство като сценарист на телевизионни и игрални филми. Ранният му телевизионен филм *Чревоугодникът* (*The Gourmet*, 1986) разкрива разрушителното въздействие на „тачъризма“ върху британското общество, особено в областта на културата. Сценариите на игралните филми *Най-тъжната музика на света* (*The Saddest Music in the World*, 2003) и *Бялата графиня* (*The White Countess*, 2005) изследват възможността за помирение между различните нации, която обаче се оказва утопична. Авторът нееднократно изтъква в интервютата си, че във филмовата дейност особено привлекателна е работата в екип, сътрудничеството между различните специалисти. Според него писателската дейност налага пълно уединение и необходимостта да се съвместяват най-различни роли – на сценарист, режисьор, сценограф, дизайнер на костюмите, гримьор и т.н.

Друга характерна особеност в белетристиката на Ишигуро е, че тя изцяло се гради върху различни опозиции: между история и настояще (*Далечни бледи хълмове*, *Остатъкът от деня*), обективност и субективност (*Художникът в измамливия свят*), действителност и въображение (*Неутешимите*, *Когато бяхме сираци*), реализъм и сюрреализъм (*Неутешимите*), частност и универсалност (*Не ме пускай да си ида*) и т.н. Всъщност тези опозиции присъстват почти навсякъде в творбите му, но по-горе се посочва къде са водещи.

Често критиците поставят пред автора въпроса кои творци оказват най-силно въздействие върху художествения му почерк, като някои от тях се опитват да го впишат в японски контекст. Самият Ишигуро изтъква, че особено силно влияние са му оказали филмите на Акиро Куросава, както и хуманистичните творби на японския писател Харуки Мираками (Matthews 2009: 117). Той обаче също така заявява, че най-силно въздействие е изпитал от автори като Дикенс, Достоевски, Джейн Остин, Толстой, Чехов и Кафка (ibid: 117). И затова би могло да се обобщи, че Ишигуро се изявява като интернационален, космополитен

писател, защото е последовател не само на японски или британски творци. И защото се вълнува най-вече от човешкото битие като цяло.

Още в първия роман *Далечни бледи хълмове* (*A Pale View of Hills*, 1982) се открояват особеностите, които по-късно характеризират почти цялото творчество на автора. Разказът е в първо лице, а героинята, японката Етсуко, е категорично „неблагонадежден“ разказвач – спомените ѝ са мъгляви, изпълнени с неточности, празноти и чести противоречия. Тя непрекъснато избягва да се изправи лице в лице с действителността и да разкаже истинската си история, а говори за чужди несретни съдби, които до голяма степен отразяват собствената ѝ участ. Романът е разказ на дълбоко изстрадала жена, преживяла ужасите на атомната бомба в родния си град Нагасаки, която по-късно по неизяснени причини се разделя с японския си съпруг Джиро, омъжва се за англичанин и заедно с дъщеря си от първия си брак заживява в Англия, където се ражда Ники, дете от смесен брак. На пръв поглед сюжетната линия изглежда твърде опростена, но всъщност романът косвено разкрива исторически събития, разтърсили целия свят. Когато говори за първия си роман, а по-късно и за останалите си творби, Ишигуро обикновено изтъква, че не прави задълбочени научни изследвания на определена социална действителност, а разкрива противоречивите спомени относно разтърсващи събития, врязали се дълбоко в съзнанието на героите. Още в първия роман се открояват теми, които по-късно стават основни за цялото му творчество – сблъсъкът между миналото и сегашната действителност, бездната между различните поколения, между майки и дъщери, бащи и синове, ролята на спомените и на паметта. Както подсказва и самото абстрактно заглавие, в *Далечни бледи хълмове* се споменава съвсем бегло, предимно косвено за ядрената катастрофа. Всъщност ударението се поставя не върху материалната разруха на Нагасаки, а върху разбитите съдби на оцелелите, върху разпада на духовните ценности и семейните взаимоотношения.

Косвено се разкрива и съдбата на героинята Етсуко. Както вече се спомена, тя представя драмата в своя живот, като се фокусира предимно върху нещастieto на хората около себе си. В този смисъл приятелката ѝ Сачико се явява като нейна двойница. Етсуко дълбоко се вълнува от житейската история на Сачико и дъщеря ѝ Марико, защото тя до голяма степен отразява собствената ѝ участ. Това е история за тъжно момиченце и изтерзана нервна майка, която трябва да направи своя труден избор между потискащия живот в Нагасаки, където споменът за атомната бомба продължава да витае в съзнанието на населението, и перспективата за нов живот в Америка. По-късно Етсуко прави същия избор и заживява спокоен живот с втория си съпруг британец в Англия, но плаща извънредно висока цена за житейското благополучие – японската ѝ дъщеря не е в състояние да приеме чуждата среда и се самоубива. Трагедията е непоносимо болезнена за Етсуко и тя успява да оцелее, като постоянно пренасочва съзнанието си към чуждите драми. Най-впечатляващата особеност в този първи дълбоко психологически роман е контрастът между

силния импулс да се изрече истината за миналото и същевременно неудържимия инстинкт за оцеляване, който тласка героинята да потиска у себе си спомените, за да не предизвикват у нея мъчителна болка, за да може да продължи живота си в името на втората си дъщеря.

И все пак в разтърсващо трагичния първи роман на Ишигуро проблясват и искрици надежда. Дъщерята Ники, дете от смесения брак, макар и да не е болезнено привързана към родното си място и да предпочита да живее в космополитния Лондон, е напълно лишена от всякакви предразсъдъци – расови, социални или класови. Основното послание в романа е, че бъдещето принадлежи на такива личности като нея. От голямо значение е и друг дребен детайл в края на романа, вметнат сякаш между другото. Съученичка на Ники силно се вълнува от драмата на майка ѝ и желас да я опише в поема, защото вижда в живота на Етсуко не само трагичното, но и дълбоко героичното.

Далечни бледи хълмове е сравнително малка по обем творба, с подчертано лаконичен, но иносказателен стил. Привидната стилистична сдържаност и словесната пестеливост обаче са голямо предизвикателство за читателя. Той трябва сам да запълни с въображението си очевидните празноти в повествованието, да разгадае честите противоречия, да вникне в недомлъвките на героинята. А после дълго след прочита да размишлява върху дълбоките внушения на романа за човешката съдба и историческите поуки.

Първият роман на Ишигуро излиза само една година след огромния успех на *Среднощни деца* (*Midnight's Children*, 1981) от Салман Рушди и веднага приковава вниманието на читателите. Литературните критици във Великобритания започват все по-ясно да осъзнават, че подобно на мощен поток в британската белетристика се влива високо художествена проза, създадена от имигрантите на острова.

Вторият роман на Ишигуро, *Художникът в измамливия свят* (*An Artist of the Floating World*, 1986), донякъде е пряко свързан с първия, тъй като действието отново се развива в Япония. Освен това яркият образ на „неблагоденствения“ разказвач (unreliable narrator) вече категорично подсказва пътя, по който ще поеме авторът в почти цялото си творчество. Отзивите за *Художникът в измамливия свят* са напълно положителни – романът е номиниран за наградата „Букър“, но е отличен с „Уитбред“.

На пръв поглед сюжетната линия отново изглежда напълно опростена. След края на Втората световна война възрастният японски художник Масуджи Оно, бивш фашистки колаборационист, размишлява за живота и изкуството си. Той с горчивина съзнава, че славата му на прочут художник отдавна е отминала и отношението на обществото към личността му и творчеството е коренно променено. Основното предизвикателство в настоящия му живот е да поеме отговорност за действията си в миналото. Всъщност като цяло главният проблем в романа се свежда до ролята на личността в бързо променяния се съвременен свят.

Подчертаната многопластовост на тази сравнително малка по обем книга ясно проличава от различните акценти на литературните критици. Например Джеф Дайър (Beedham 2010: 26) набляга на контраста между описания творец в романа и автора на самия роман – докато героят Оно престава да изобразява ефимерната красота на миражния свят с фини щрихи и се обръща към отчетливите черни контури на политическото изкуство, с романа си Ишигуро нагледно показва какви дълбоки пластове история могат да се разкрият чрез лаконичен изящен стил. Критикът Патрик Париндър (ibid: 26) поставя акцент върху американизацията в следвоенното японско общество, както и върху откритата се следвоенна пропаст между поколенията. Найджъл Хънт най-вече се спира върху художествената страна на романа, като изтъква тясната връзка между разглежданите теми и езика в творбата (ibid: 26). И все пак твърде голям брой критици поставят в центъра на вниманието националната принадлежност на автора. Самият Ишигуро обаче заявява, че макар Япония да предизвиква у него спомени, образи, представи и чувства, той изобщо няма за цел да покаже на западната публика достоверна картина на японската действителност. И затова не изпитва необходимостта от задълбочена изследователска работа, тъй като не се стреми да създаде документален роман – всъщност описаният в романа град е недействителен, изцяло плод на въображението. Авторът е твърде далече и от идеята да създава стереотипни ориенталски картини, каквито ежедневно се фабрикуват в едно от описаните ателиета в романа.

Главният герой до голяма степен е типичен за творчеството на Ишигуро. Самият автор споделя в интервю, че се интересува предимно от хора с огромното желание да извършат нещо стойностно и значимо, с което да се издигнат над другите, но накрая сами се убеждават, че в действителност са най-обикновени (Beedham 2010: 34). Всъщност писателят предоставя на самия читател възможността да прецени истинската значимост на Масуджи Оно като творец и обществена личност. Колкото до критиците, те са на различно мнение по този въпрос. Няма съмнение обаче, че героят, постоянно измъчван от угризения на съвестта, е силно раздвоен. Той непрекъснато се колебае дали да признае собствените си прегрешения пред самия себе си, както и пред околните, или да ги прикрие, да ги заличи завинаги от съзнанието си.

Макар и да не са представени в хронологическа последователност, в живота на героя се открояват три фази. В ранния си творчески период Оно работи в студиото на Такеда, където конвейерно се изработват шаблонни ориенталски картини за туристи. Собственикът на студиото не преследва естетически, а единствено търговски цели – изображенията на гейши сред разцъфнали вишни са твърде привлекателни за чужденците и ателието се превръща в цех за стереотипни сувенири. По-късно Оно прекарва седем подчертано творчески години в студията на Мори-сан, талантлив художник и великодушен човек, изцяло отдаден на изкуството. Именно там героят опознава миражния свят на фенерите и полусенките, на въображението и чувствата („the floating

world“), който изобразява в изящни гравюри. Именно там усвоява от учителя си и основното верую на художника – да отразява в рисунки всички прелести на света. Когато по-късно по време на Втората световна война канят Оно да стане член на Комитета за култура към Министерството на вътрешните работи, както и съветник в Комитета за непатриотични действия, той отначало отговаря с думите на учителя си: „Ролята на художника е да улавя красотата в света, където и да я съзре“ (AFW: 172). И все пак героят приема предложените му длъжности и се превръща в художник на пропагандни платна с политически послания. През този период създава плакатните си творби „Самодоволство“ и „Поглед към хоризонта“, в които тежките черни контури изместват изящните щрихи. Призивите под картините са недвусмислено войнствени: „Младежите са готови да воюват за своето достойнство“, „Няма време за малодушни брътвежи. Япония трябва да се втурне напред“ (AFW: 168) По този начин чрез таланта си той допринася за милитаризацията на Япония. Тази концептуална и идеологическа промяна у героя го превръща в политически информатор и той извършва предателство срещу най-талантливия си ученик Курода, който е арестуван от властите и картините му се изгорени. Оно съвсем лаконично споменава за тази ключов момент в живота си и дори търси оправдание пред себе си за постъпката. И все пак настъпва решителен миг, когато в желанието си да не проваля бъдещето на дъщеря си, прави следното признание пред бъдещите си сватове: „Хора като мене носят отговорност за страховитите неща, които народът ни преживя. Допуснах много грешки. Признавам, че множество мои дела са навредили жестоко на нацията ни... Не се страхувам да призная заблудите си“ (124). Ала веднага след тези думи следва и полуоправданието: „Пълната увереност в правотата ми ме тласна към такива дела“. Подобни самооправдателни думи Оно изрича и в края на романа пред съидейника си Мацуда.

Общото впечатление у читателя е, че героят непрекъснато лъкатуши между разкаянието и самосъжалението. Именно поради тази негова колебливост доста критици го възприемат като „дребна фигура“, човек, измъчван от неуместно чувство за вина. Според тях той е просто поредната жертва на сблъсъка между две различни исторически епохи и две различни поколения. Склонността му да се съпоставя със самоубиения се велик композитор Нагучи, който с творбите си е разпалвал милитаристичния дух на Япония по време на войната, е само опит да се героизира, да придаде по-голяма значимост на собственото си творчество. И все пак в края на романа се загатва, че Оно постига известно душевно равновесие. Когато наблюдава около себе си забързаните, ентусиазирани млади хора с ведри лица, той се зарежда с оптимизъм. Последните думи в романа са следните:

Каквито и грешки да е допускала нацията ни в миналото, сега тя е исправена пред перспективата да поеме по нов верен път. Желая успех на тези млади хора (206).

Структурата на романа се определя не от сюжета, а от промените в съзнанието на главния герой и от насоката на мислите му. На пръв поглед повествованието изглежда линеарно, защото творбата се състои от четири части, подредени в хронологичен ред – октомври 1948, април 1949, ноември 1949 и юни 1950 г., но в действителност не съществува определена времева последователност в отразяването на събитията. Романът изобщо няма за цел да представи обективно спомените на художника, чрез които Оно да оцени достиженията си в живота и изкуството. По-скоро би могло да се каже, че разказът му се свежда до преиначаване на събитията и обстоятелствата, за да може героят сам да се възприеме като ярка даровита личност. Всъщност вместо да стигне до задълбочени прозрения за битието и изкуството, той предлага разкрасена версия на своя живот. Оно не лъже в прекия смисъл на думата, но се старее да отбягва да говори за някои страни от живота си. Привидно се опитва да е обективен, но оплакванията му, че паметта му изневерява, могат да се възприемат като опит да премълчи и прикрие неблагоприятни за себе си обстоятелства. Разказът му изобилства с манипулативни твърдения и извъртания, с цел да се покаже необикновен в собствените си очи. Празнотите в повествованието са част от стратегията да се манипулира читателят. Грешките му са привидно случайни, но те подсказват истината на читателите.

Напълно основателно критикът Луис (Beedham 2010: 29) изследва кинематографическите похвати в романа. Той изтъква, че честите случаи на недоизказаност, незавършеност и неяснота в повествованието се дължат на обстоятелството, че самият герой влиза в ролята на автор и сам направлява спомените си. Резките скокове в наратива също се обясняват с внезапните обрати в съзнанието на героя, заради които Оно непрекъснато се извинява – „простете, че се отклоних“ е честа фраза в романа. Друг похват, заимстван от киното, е да се съпоставят сцени от различни периоди. Миджи-Хидари бар например е представен в своя разцвет в миналото непосредствено до сцена, разкриваща разпада му в настоящето. Често се загатва и за събития или обстоятелства, които много по-късно се разясняват на читателя (flashforwards). Такава например е случайната среща между Курада и Оно още в началото на романа, когато младият човек извърща враждебно глава от възрастния си учител и го подминава с пълно мълчание. Много по-късно читателят разбира смисъла на тази сцена, когато научава за предателството на Оно спрямо най-талантливия си ученик. Подчертаната флуидност и непоследователността в разказа, а също и употребата на необективен, „неблагонадежден“ разказвач са големи предизвикателства в този наглед достъпен и четивен роман. Читателят трябва да прозре извъртанията и изопачаванията на героя и сам да направи своите изводи за същността му. Писателят дава предимно косвени указания за личността на героя си.

Основен проблем за автора е как чрез английския да се загатне за чуждия език. Ето какво казва в интервю самият Ишигуро по въпроса:

Предполага се, че [Оно] говори на японски, но читателят чете размишленията му на английски. Поради това езикът трябва да звучи почти като превод, което за мене означаваше, че не трябва да съм извънредно речовит и да не използвам прекалено много разговорна английска реч. Езикът ми трябваше да звучи почти като филмови субтитри, като чрез английския се загатва за оригиналната чужда реч... Понякога слухът сам ми подсказваше: „Подобни изрази не звучат убедително. Биха били наред, ако разговарят англичани, но не и в този случай“. (Mason, 1989: 345)

Авторът много умело загатва за японската реч чрез подчертаната вежливост в разговорите между героите, чрез проявите им на боязън, почит, съдържаност, лаконизъм и сковано държание в усилията си да не се изрази неуважение, но всички тези особености до голяма степен разкриват неспособност за пълноценно общуване. Интересен случай разказва писателят Клайв Синклер относно превода на японски на романа (Beedham 2010: 28). В разговор с японския преводач критикът и белетристът Малкълм Брадбъри изразил предположението, че преводът не е представлявал голямо затруднение, тъй като езикът в творбата е близък до японския. Преводачът отговорил, че всъщност преводът бил много труден, тъй като романът изцяло следвал британските литературни традиции. Самият автор заявява, че пише като западняк – в романите му има ясно изразен сюжет, а образите му са триизмерни, докато със своята безсюжетност и несистематичния си разказвач японските романи наподобяват дневници. Очевидно преводачът веднага е установил тези различия. Според честите твърдения на самия Ишигуро в творчеството му Япония се използва преди всичко като метафора с характерните особености на всяко общество – стремеж да се упражнява власт, да се следват водачите, а героите да притежават всички общочовешки черти.

Накрая е важно да се разясни подчертаната многозначност в заглавието. Английският израз („floating world“) представлява превод на японска дума, която означава „изиящна гравюра“. Както стана ясно, героят през дълъг период от живота си е създавал такива гравюри. Освен това изразът се използва в романа и като определение на миражния свят на полусенките и химерите, сред които живеят учениците от школата на Мори-сан. Колкото до буквалния смисъл на английски, фразата означава „плаващ свят“, сиреч свят на резки промени и обрати в обществото. Точно в такъв променлив свят с преобърнати ценности живее и героят по време на Втората световна война и няколко години след нея. И затова вероятно думата „измамлив“ най-точно предава различните значения. Богатата многозначност на заглавието безспорно загатва и за богатата многопластовост на творбата.

Третият роман на Ишигуро, *Остатъкът от деня* (*The Remains of the Day*, 1989), отличен с престижната награда „Букър“, е смятан и до днес за най-високото постижение на автора. На пръв поглед и той не се отличава с особено сложна сюжетна линия. Творбата представя разказа на застаряващ управител на голямо английско имение, който по време на краткото си пътува-

не с кола из Англия през 50-те години на XX в. си припомня ключови епизоди от кариерата си през изминалите три десетилетия. Тъй като действието в романа се развива изцяло в Англия, авторът очаква, че най-после читателите ще престанат да го възприемат единствено като японски писател.

И все пак макар в *Остатъкът от деня* Ишигуро да анализира преди всичко британски проблеми, като цяло новата творба твърде много напомня за *Художникът в измамливия свят*. Всъщност и двата романа проследяват късна фаза в живота на застаряващите герои, които се опитват да намерят свързващото звено между миналото и настоящето си. Действието и в двете творби се развива в следвоенния период, когато героите размишляват за профашистките си действия. Разказите и на двамата са „недостовърни“ не само защото паметта им изневерява заради напредналата възраст, а най-често поради това, че и двамата се опитват – съзнателно или донякъде несъзнателно – да преиначат истината.

Първите отзиви на критиката към *Остатъкът от деня* са извънредно радужни. Мърл Рубин например прави съпоставка между стила и съдържанието на романа, като заявява, че художественото съвършенство е в пълна хармония с дълбокото познаване на човешката природа (Beedham 2010: 44). Голям брой критици обаче отново долавят японски черти в творбата и свързват изяществото на авторския стил с японския му произход. От друга страна критикът Рафърти съзира в романа редица типични за англичаните черти: благоприличие и благопристойност, които до голяма степен потискат спонтанните прояви на емоционалност, а също и преклонение пред реда и авторитетите, но и известна доза самомнителност, както и дълбока носталгия по миналото (ibid: 45).

Като се има предвид богатия исторически фон, на който е обрисуван геороят, трудно могат да се възприемат честите изявления на Ишигуро, че не се интересувал от историята *per se*. Основното действие в романа протича през 1956, година, изпълнена със значими политически събития не само във Великобритания, но и в целия свят – това е годината на преломния XX конгрес в СССР, когато Хрущов разкрива пред света истината за сталинските репресии и политическите чистки, също и годината на унгарското въстание, потушено от съветски танкове, а в САЩ тътенът на маккартизма със зловещия му „лов на вещици“ все още не е затихнал. В редица известни романи като *Златната тетрадка* (1962) на Дорис Лесинг, както и в политическия роман *Лице* (1977) на Блага Димитрова действието се развива предимно през тази бурна година.

За Великобритания обаче най-тежкото събитие през 1956 г. е т.нар. Суецка криза. Тя започва на 26 юли 1956 г., когато президентът на Египет Насър национализира канала, а тогавашните собственици на канала Великобритания и Франция обявяват война на Египет. Без всякакви предварителни консултации с мнозинството в Парламента или с широката общественост британският министър-председател Антъни Идън въвлеча страната в Суецката криза. ООН се противопоставя на агресията и Великобритания е принудена

да оттегли войските си. Тези събития разкриват пред света отслабналата мощ на Британската империя. Героят в романа предприема шестдневното си пътуване вероятно в края на юли и началото на август, точно в разгара на Суецката криза. Озадачаващ е фактът защо по време на това пътуване Стивънс, който претендира, че десетилетия наред се е движил сред влиятелни личности с решаваща роля в международната политика, изобщо не споменава за Суецката криза. От друга страна обаче чрез ярките му спомени доста детайлно се открояват редица исторически значими събития – опитите на някои аристократични кръгове във Великобритания през 20-те години на XX в. да подложат на преразглеждане Версайския договор, както и стремежът на английската политическа върхушка през 30-те години да запази мира във Великобритания „на всяка цена“ („peace at any price“). В резултат на тези стремления на Мюнхенската конференция през 1938 г. Великобритания прилага спрямо Хитлер т.нар. политика за утоляване на нацистките набези („policy of appeasement“). Първата жертва на „споразумението“ с Хитлер е Чехословакия. Това съглашателство се смята за най-големия крах в британската дипломатия.

Въпреки силните си политически послания *Остатъкът от деня* може да се причисли и към категорията романи, които представят живота в големи английски имения (country-house novels). Тази група включва известни творби като *Мансфийлд парк* на Джейн Остин, *Брулени хълмове* на Емили Бронте, *Хаурдс Ендс* на Е.М.Форстър, *Завръщане в Брайдсхед* на Ивлин Уо и др. В романа на Ишигуро имението Дарлингтън хол до голяма степен е символ на Англия през XX в. Вероятно поради обективния си поглед на чужденец писателят съумява да представи извънредно точна картина на йерархичната структура в английското общество. На върха на социалната пирамида стои самият лорд Дарлингтън, а по-долните стъпала се заемат в последователен ред съответно от управителя на имението, икономката, камериерките, градинарите, чистачките, а приземният етаж на Дарлингтън хол се обитава от готвачите. Блясъкът на имението през 20-те и 30-те години на XX в. загатва за все още непомръкналото величие на Британската империя, а западналият му вид по време на Суецката криза внушава идеята за постепенния имперски упадък на Великобритания след Втората световна война.

Макар чрез спомените на управителя авторът да представя важни исторически събития през XX в., ударението в романа все пак е върху душевния мир на героя и процеса на самопознание. Шестдневното пътуване на Стивънс из Англия има напълно метафоричен характер – всъщност той предприема пътуване към себе си. Героят обаче не е откровен в самопреценките си. На пръв поглед желанието му е да представи обективно житейската си съдба, но същевременно се долавя усилието да прикрие дори пред себе си някои смущаващи обстоятелства в миналото, както и последиците от тях. Читателят постепенно осъзнава безспорната истинност на афоризма, че пътят към ада може да е постлан с най-добри намерения.

По време на пътуването си Стивънс често размишлява върху смисъла на понятието „достойнство“ (dignity), както и върху същностните черти на идеалния, „великия“ управител на имение (a great butler). Според него достойното поведение на такъв служител безусловно предполага самообладание, спокойствие, сдържаност, умение за пълен контрол над чувствата и страстите, неизменно съобразяване със своето обществено положение, както и с това на околните – все качества, които героят безспорно притежава. Стивънс изтъква и други достойнства на истинския „велик“ управител на имение – безупречна учтивост, пълна преданост към лорда, на когото служи, потискане на всичко лично в името на служебния дълг, умение за смирено, дискретно присъствие по време на изрядното си обслужване. Други задължителни качества са правилният говор, широката обща култура, ясната артикулация и т.н.

Героят разказва няколко истории, които според него убедително илюстрират представата за „великия“ управител на имение. В първия случай, в т.нар. тигрова история (the tiger story), се описва самоотвержената постъпка на английски иконом в Индия. Малко преди вечеря въпросният служител влиза в столовата, за да се убеди, че всичко е наред, но съзира под масата тигър. Без да губи нито за миг присъствие на духа, той затваря внимателно вратата, отива в гостната, където господарят му пие чай с посетители, и му прошепва, че се налага да ползва пушка заради появата на тигър в столовата. След малко гостите чуват три изстрела и не след дълго икономът отново се появява, за да долее чай в чайниците. Господарят го пита дали всичко е наред, а икономът хладнокръвно отговаря: „Всичко е в пълен порядък, сър... Вечерята ще се сервира в обичайния час... без каквито и да е видими следи от случилото се“ (RD, 1989: 36). Тази история, разказана от стария Стивънс, буди възхищението на целия обслужващ персонал в Дарлингтън Хол. Тя разкрива почти всички черти на идеалния иконом или управител на имение и на първо място самоотвержената служба на господаря и пълното му самообладание. Не по-малко впечатляваща е друга проява на преданост към съответния лорд от страна на стария мистър Стивънс. Заради финансовите интереси на господаря си той се съгласява да обслужи най-усърдно високопоставен гост в имението – генерал, който по време на Бурската война е станал пряк виновник за смъртта на другия син на Стивънс. Тази история е пореден пример за способността на „великия“ иконом да потиска личните си чувства заради интересите на господаря.

Самият герой в романа не се обявява директно за „велик“ управител на имение, но разказва за свои прояви, които косвено го представят като идеален служител. Точно в разгара на прием в Дарлингтън Хол например Стивънс научава за смъртта на баща си. Той обаче умело потиска болката и не изоставя нито за миг задълженията си. В романа има и друг ключов момент, когато той отново проявява „величието“ си. Непосредствено преди Мюнхенската конференция (1938) по време на посещение в имението на високопоставени

личности – очевидно става дума за министър-председателя на Великобритания Невил Чембърлейн и за немския посланик Рибентроп – Стивънс научава за предстоящия брак на мис Кентън, в която е дълбоко влюбен. Той съдържа поздравява икономката по случай събитието и невъзмутимо се връща към служебните си задължения. Героят категорично се придържа към представите си за неотменимост на служебния дълг.

Важно е да се отбележи, че разсъжденията на героя за смисъла на понятието „велик иконом“ (great butler) неизменно вървят успоредно с възхищението му от страната, също така „велика“ (Great Britain):

Когато тази сутрин се изправих на височинката и огледах ширналата се земя пред очите си, се преизпълних с едно безспорно благоговейно чувство – чувството, че съм се изправил пред величието. Ние наричаме страната си Велика Британия и вероятно има хора, които приемат това донякъде като проява на нескромност. Осмелявам се обаче да заявя, че дори самата природа в страната ни оправдава употребата на подобно определение (*RD*: 28).

Постоянните паралели, които героя прави между собствените си преживявания в имението и събитията във Великобритания, недвусмислено показват двустранния характер на романа (double-voiced narrative), тъй като личният живот на героя неизменно се преплита с обществения. Не е случайно например обстоятелството, че важни и трагични социални процеси – опитите за преразглеждане на Версайския договор, политическото съглашателство преди Мюнхенската конференция – съвпадат по време с трагични обстоятелства в живота на героя: смъртта на баща му и вестта за предстоящата женитба на любимата му. Това преплитане на ключови моменти в живота на нацията и на героя засилват метафоричния характер на творбата. По този начин имението още по-ярко се откроява като обобщен образ на Велика Британия с отмиращата ѝ йерархична система.

След края на Втората световна война обаче понятието „достойнство“, върху което Стивънс непрекъснато размишлява, придобива съвсем различно измерение. Според широките народни маси „достойнството“ вече не е привилегия единствено на аристократа и на тесния кръг около него, а придобива демократично значение. Хари Смит, случайно срещнатият мъж в затътената провинция, уверено заявява пред изискания Стивънс, когото местните жители възприемат като аристократ:

Достойнството не е качество единствено на джентълмена. Това е нещо, към което всеки човек трябва да се стреми да притежава... Загова воювахме и срещу Хитлер... Ако Хитлер беше победил, щяхме да сме роби... Ние извоювахме правото си да бъдем свободни граждани... независимо дали си беден или богат, ти по рождение си свободен и можеш свободно да изразяваш мнението си, като гласуваш „за“ или „против“ съответния депутат в парламента (*RD*: 186).

Подобни настроения ясно показват радикалните промени в обществените нагласи на Великобритания, които Стивънс остро осъзнава извън пределите на Дарлингтън хол.

Темата за величието – на „идеалния“ управител на имение, както и на Великобритания – се преплита с друга важна тема: потиснатата любов на героя към икономката мис Кентън. Целенасочената му емоционална сдържаност се откроява чрез поредица от знаменателни случки. Още в началото на романа Стивънс категорично заявява на икономката, позволила си да му донесе цветя, за да освежи мрачната му стая, че желае да сведе до минимум всякакви отклонения на вниманието от основните му задължения. Пълното потискане на чувствата към всичко около него предизвиква по-късно гневната реакция на мис Кентън. Когато разбира, че изгонването на еврейските прислужнички от страна на лорда все пак дълбоко е разстроило Стивънс, тя яростно избухва: „Защо, мистър Стивънс, защо, защо, защо непрекъснато трябва да се преструвате?“ (*RD*: 154). А по-късно възкликва: „Нима наистина сте от плът и кръв?“. Най-ярък пример за потискането на силните си емоции е споменатият вече епизод, когато Стивънс научава за предстоящата женитба на икономката. Макар че героят дочува горестните ридания на мис Кентън от стаята ѝ и разбира, че тя очаква от него израз на чувства, той непоколебимо подминава вратата ѝ, за да обслужи високопоставените гости. Всъщност в този миг той сам завинаги се обрича на пълна самота, както и на емоционална атрофия. Когато много по-късно предприема пътуването си, за да се срещне с отдавна омъжената икономка, героят непрекъснато внушава сам на себе си, че срещата се налага не по лични, а по чисто служебни причини – да убеди бившата служителка отново да се върне на работа в имението.

Важен е въпросът какви реакции предизвиква образът на Стивънс у читателите. Несъмнено те са противоречиви. От една страна читателят безспорно проявява съчувствие към героя заради пропиления му живот в пълна преданост на господаря, но от друга изпитва и неприязън поради безропотната подкрепа на лорда в колаборацията му с фашистите. Единственото оправдание за действията на Стивънс е твърде ограничената му осведоменост относно реалните социални процеси извън тесните предели на Дарлингтън хол. На фона на промените в английското общество обаче, представени чрез промените в живота на имението, мнозина читатели възприемат героя като напълно анахронична фигура.

Икономката мис Кентън е пълен антипод на Стивънс. Макар и да е изрядна като него в изпълнението на служебните си задължения, във всяко отношение тя се ръководи преди всичко от чувствата и дълбоката си хуманност. Могат да се дадат множество примери на силни емоционални прояви от нейна страна. Единствено пълната безперспективност извън пределите на Дарлингтън хол я възпира да напусне имението. Именно мис Кентън стига почти до открито любовно признание, когато непосредствено преди женитбата си заявява на

Стивънс колко много значел той за нея. Дори и в края на романа героинята е водена изцяло от чувства на обич – тя отказва да напусне съпруга си, защото съзнава, че през дългите години на съвместен живот го е обикнала дълбоко. В краткия им разговор в края на романа настоящата мисис Бен многократно употребява думата „любов“, която е напълно чужда за речника на Стивънс.

Другият важен герой в романа, лорд Дарлингтън, също се откроява извънредно ярко, защото е представен от различни гледни точки, през погледа на мнозина. На първо място той е обрисуван от самия Стивънс като олицетворение на идеалния господар. Макар читателят вече да е осъзнал, че разказвачът е „неблагонадежден“, тази характеристика е от съществено значение. Героят многократно изтъква нравствената същност на лорда и се гордее с оказаната му чест да служи на господата, „които допринасят за прогреса на човечеството... и разрешават значимите проблеми на съвременното“ (RD: 114).

Разпалените изявления на самия лорд също го разкриват като извисена и добродетелна личност. Той многократно заявява, че вековните британски традиции повелявали да се проявява великодушие към победения, а според него Версайският договор нарушавал тези дълбоко вкоренени норми на благородство у англичаните. В представите на лорда е истинско кощунство да се ненавижда и наказва врага след приключването на военния конфликт. На банкета в края на конференцията той вдига тост за възцаряването на мира и справедливостта в Европа (RD: 98).

Други герои в романа обаче виждат аристократа в напълно различна светлина. Това най-ясно проличава в думите на американския сенатор мистър Луис, който отговоря на тоста на домакина по следния начин:

Питаме се що за човек е лорд Дарлингтън? Истински джентълмен... Класически английски джентълмен. Благопристоен, почтен, добронамерен. Но негово височество е просто аматьор... Действително е аматьор, а световните проблеми днес вече не се решават от джентълмени аматьори. Колкото по-рано осъзнаете това в Европа, толкова по-добре... Дали всички вие, благопристойни, добронамерени господа, имате ясна представа в какво се превръща светът наоколо?... Джентълмени от типа на уважавания ни домакин продължават да вярват, че са длъжни да се намесват в неща, които не разбират.... Вие тук в Европа се нуждаете от специалисти в управлението на делата си. Ако не осъзнаете това своевременно, се изправяте пред големи беди... Да вдигнем тост за професионализма (RD: 102).

Тези думи донякъде оневиняват лорд Дарлингтън. Те показват, че в действията си аристократът наистина се ръководи от извисени подбуди, но всъщност е напълно сляп за окръжаващата го действителност, твърде невеж относно истинските процеси в света, поради което проявява опасна недалновидност, граничеща с недопустим политически наивитет.

Подобно мнение относно лорда изразява по-късно и журналистът мистър Кардинал, кръщелникът на аристократа, при внезапното си посещение

по време на важната политическа среща в имението. Той директно заявява на слияния Стивънс:

Лордът е мил, много мил човек. Но той не плува в свои води и се оставя да го манипулират. Той е пионка в ръцете на нацистите... Не си ли забелязал какво става тук през последните три-четири години?... Дори за миг не си ли се досетил, че чрез добрия ни приятел хер Рибентроп самият хер Хитлер манипулира лорда, също както манипулира марионетките си в Берлин? (RD: 223–4).

По този начин чрез субективните и твърде противоречиви характеристики на лорда Ишигуро създава сложен образ с различни измерения и така подтиква читателя сам да направи своята преценка. И все пак конкретните действия на лорда го представят в напълно обективна светлина. Когато нацистите започват изстъпленията си срещу евреите, лордът прогонва беззащитните еврейски прислужнички от имението си. Освен това в романа директно се споменава за честите посещения в Дарлингтън Хол на сър Осуард Мозли, основателя и водача на Британския фашистки съюз, известен с антисемитските си погроми в Лондон и с отявлената подкрепа на Хитлер.

Най-тежкото деяние на лорд Дарлингтън е организираната от него среща в имението непосредствено преди Мюнхенската конференция между министър-председателя, външния министър на Великобритания и немския посланик. По този начин лордът активно съдейства за пораженската политика на страната си спрямо хитлеристките набези и окупацията на Чехословакия. На тази среща Дарлингтън очевидно се проявява като отявнен фашистки колаборационист, който тласка правителството към най-позорната проява на съглашателство в историята на Великобритания. Обобщението за профашистката дейност на лорда отеква ясно в думите на мистър Кардинал, озовал се ненадейно в имението по време на срещата: „В този миг... лордът прави неимоверни усилия да преодолее възраженията на нашето Външно министерство срещу едно безумно намерение“ (RD: 225).

Към края на романа и самият Стивънс, който продължава да боготвори господаря си, започва да съзира другата страна на лорда. Излязъл почти за пръв път извън пределите на имението, по време на пътуването си той сякаш изцяло проглежда и започва да вижда света в друга светлина. Разговорите му с най-различни хора, променените нагласи в обществото го карат донякъде да преосмисли миналото си и той се въздържа да споменава, че е служил на лорд Дарлингтън, който след войната е осъден за колаборационистките си действия.

В крайна сметка лорд Дарлингтън се откроява като извънредно противоречива личност. Воден от най-благородни подбуди, той проявява изключителна политическа слепота. Неговият образ отново е потвърждение на сентенцията, че пътят към ада може да е постлан с най-добри намерения.

Също както образите на Стивънс и мис Кентън се открояват като напълно противоположни, така и контрастът между лорд Дарлингтън и кръщелника му мистър Кардинал е твърде очевиден. Въпреки младостта си журналистът Кардинал е способен да прояви политическа зрялост и обективност, като се опитва да предпази кръстника си, когото дълбоко обича и уважава, от груби манипулативни грешки. И все пак най-силен и красноречив е контрастът между лорда и образите на двамата американци в романа – сенатора Луис и новия собственик на имението мистър Фарадей (във филмовата версия по романа двамата се сливат в един образ). Както вече многократно се изтъкна, политическите възгледи на лорда са замъглени от чувства, представи за джентълменско поведение и благородство, докато сенаторът ясно вижда надвисналите заплахи за човечеството и отправя призив за висок професионализъм в международната дейност. Той сякаш вече предусеща сянката на Втората световна война, надвиснала над Европа, когато, както се спомена, отправя категоричното си предупреждение на конференцията в Дарлингтън Хол доста преди настъпването на най-голямата катастрофа в световната история.

В романа особено силно е подчертан и контрастът между лорд Дарлингтън и мистър Фарадей. Обстоятелството, че именно американец е поредният собственик на старинното английско имение, недвусмислено показва нараналото влияние на САЩ след Втората световна война както във Великобритания, така и в целия свят. Самият Стивънс осъзнава коренните различия между двамата си господари. Докато лорд Дарлингтън неизменно е бил сдържан, учтив, строг, благовъзпитан, ключовата дума, с която се характеризира поведението на мистър Фарадей, е шегобийство (*bantering*). Новият собственик на имението непрекъснато се държи свойски и шеговито със Стивънс, като това поведение отначало дълбоко озадачава и дори слисва управителя, но по-късно той започва сериозно да размишлява върху подобно отношение към живота и хората. В последните параграфи на романа думата шегобийство (*bantering*) многократно се повтаря. Героят дори донякъде осъзнава, че в подобно поведение между хората се крие „ключът към човешката топлина“.

Самият факт, че повествованието в *Остатъкът от деня* е в първо лице, до голяма степен означава, че разказвачът е „неблагонадежден“ (*unreliable narrator*) не само защото често премълчава или преиначават истината, за да прикрие някои свои грешки, но и поради променливата, неустойчива и дори мъглява същност на спомените. Именно затова творбата е голямо предизвикателство към читателя – той отново трябва сам да направи разграничение между истината и съзнателните извъртания, а дори и откровените лъжи. Най-голямото постижение на този творчески подход обаче е, че чрез личните спомени въздействащо се реконструира обществено-историческия контекст на няколко десетилетия. Другото съществено достойнство на подхода е, че на читателя се предоставя пълна свобода в тълкуванията.

В подобно повествование в първо лице съществена роля за обрисването на героя играе езикът. До голяма степен речта на Стивънс е благопристойна, но доста скована, което подсказва за притъпената му, дори закърняла емоционалност. Освен това твърде често вместо да разкрие личната си гледна точка, героят прибегва до обобщения, като използва думата „човек“ (one, man) особено в случаите, когато иска да се дистанцира от прояви на чувства или самооценка. Според него проявата на чувства е белег на слабохарактерност. Често повтаряни фрази в романа са „нека да бъде съвсем ясен“, „нека да изясня веднага случая“ („let me be perfectly clear“, „let me make it immediately clear“). Тези уточнения звучат като самозащита срещу евентуални подозрения от страна на читателя за вътрешната му несигурност. Поначало би могло да се каже, че повествованието сякаш има за цел по-скоро да прикрие, отколкото да осветли някои ситуации в живота на героя. Така че голямото предизвикателство към читателя е да съумее да чете между редовете, вместо да приема за „чиста монета“ казаното от разказвача. Именно тази виртуозност в представянето на гледните точки, както и скритата дълбочина в повествованието разкриват огромния талант на Ишигуро.

Особен интерес предизвиква финалът на романа. Тъй като са възможни различни интерпретации, той донякъде може да се възприема като отворен. След окончателната раздяла с мисис Бен героят се озовава привечер на оживен кей, където тъпни хора очакват да грейне нощното осветление. Пред съвсем случаен непознат, седнал до него на пейката, Стивънс прави най-сериозна равностметка на пропиления си живот. Той с горчивина признава, че е имал пълно доверие в господаря си, но сега осъзнава своята отговорност за „чуждите“ грешки и дори се усъмнява в правото си да говори за „достойнство“ в живота си. Почти разплакан, Стивънс споделя пред непознатия, че е дал на лорда най-доброто от себе си и вече нищо не е останало в душата му. В този контекст заглавието на романа придобива дълбок метафоричен смисъл. Английската дума „remains“ има няколко значения. На първо място тя би могла да означава „остатъци“, да речем, огризки от вечеря, сиреч трошите от богатата трапеза, които Стивънс е получавал от господаря си за преданата служба. Думата също означава и „развалина“, дори „тленни останки“ и тези значения подсказват, че героят всъщност е жив труп, човек, лишен от всякаква душевност. А дори и фразата „остатъкът от деня“, сиреч кратките мигове преди да падне пълният мрак, внушава идеята, че на героя му остава твърде малко време, за да навакса пропуснатото през целия си живот. Чрез извънредно ярък символ филмът, направен по романа (1993), подсказва какво предстои на героя в залеза на живота му. Стивънс пуска на свобода случайно влетелия гълъб в гостната на Дарлингтън Хол и загледа в лазурното небе, затваря плътно прозореца след изхвъркналата в простора птица. Сцената ясно подсказва, че героят остава завинаги вътре зад солидните стени на имението като част от инвентара и мебелировката (a part of the package), отдаден единствено на едно нещо – „работа, работа и пак работа“ за новия си господар.

И все пак в края на романа като че ли се долавят и оптимистични нотки. Стивънс сякаш е склонен да се вслуша в съвета на непознатия и обзет от желанието да не се вглежда непрекъснато в миналото си, решава да оползотвори „остатъка от деня“ по най-приятния възможен начин. В шеговитите разговори между непознатите хора на кея той съзира непринуденост, добросъщност, жизнелюбие и преди всичко, както се спомена, „ключ към човешката топлина“. Стивънс вече е склонен да види единствено доброжелателност в шегаджийския тон на новия си господар и затова решава и той да промени отношението си към живота и хората. В края на романа твърдото му намерение звучи доста обнадеждаващо – в последното изречение на творбата героят заявява, че когато се завърне в имението, ще започне още по-усилено да се упражнява в „шегаджийство“, за да изненада благоприятно господаря си при завръщането му. Читателят като че ли е по-склонен да приеме оптимистичния прочит на финала в творбата.

Многоаспектният характер на романа предоставя възможности за най-различни интердисциплинарни подходи към него, които осветляват неизследвани страни на творбата. Лилиан Фърст (Furst 2007: 530–53) например анализира ролята на паметта и нетрайната променлива същност на спомените в *Остатъкът от деня*. Критичката изтъква множеството проблеми и пропуски в паметта на героя като непоследователност, необективност, влияние на чужди мнения, вътрешно колебание и т.н. Неслучайно, изтъква тя, често повтаряни фрази в романа са „доколкото си спомням“, „ако не ме лъже паметта“ и други подобни изрази. Според Фърст на читателя се предоставя задачата сам да сглоби късчетата от мозайката, за да достигне до истината. Критичката набляга и на т.нар. блокаж в паметта. Така например съзнателно – а понякога и несъзнателно – героят насочва вниманието си към най-малките подробности в странични, дори незначителни и прозаични неща, за да потисне напрежението или болката си. Такъв е случаят, когато Стивънс твърде подробно описва излъсканите сребърни прибори точно преди решаващата дипломатическа среща в имението или когато непосредствено след смъртта на баща си говори на лекаря за отеклите наранени ходила на френския гост. В подобни случаи често отправяните въпроси към него от страничните наблюдатели са „Добре ли си?“, „Как си?“, които подсказват състоянието му на блокаж, което той самият не съзнава.

Някои критици правят фройдистки прочит на романа (Shaffer 2006: 157–170). Те изтъкват, че реакцията на потискане (repression) е средство, чрез което болезнените спомени и тягостните преживявания се изтласкват от съзнанието в подсъзнанието, дори в неосъзнатото. Подобна реакция обаче неизбежно води до постоянно състояние на самозаблуда. Самият автор заявява, че романът е написан на „езика на самозаблудата“ (ibid: 170) Критиците също така подчертават, че професионалното облекло и самият професионализъм на героя са защитната броня, която го предпазва от хаоса във външния свят. На художествено ниво усещането за неориентираност на Стивънс се внушава и чрез природни

явления като падаща мъгла, дрезгавина или здрач, които съвсем не се отнасят единствено до метеорологическите условия, а и до психологическото състояние на героя. Поначало трябва да се изтъкне, че зад външната съдържаност и подчертания лаконизъм творбата крие изумителна многопластовост, която налага разнообразни тълкувания и подходи. Или както се изразява Салман Рушди, под привидно спокойната повърхност бушува истинска стихия (ibid: 158). Според почти всеобщото мнение на критиците и читателите романът се нарежда сред най-големите шедевори в съвременната британска литература. Забележителният му успех до голяма степен се дължи и на впечатляващия филм с блестящото актьорско присъствие на Антъни Хопкинс и Ема Томпсън.

В следващата си творба – *Неутешимите* (*The Unconsoled*, 1995), писателят сякаш изведнъж рязко сменя посоката и създава коренно различен роман. Вероятно раздразнен от реакциите на някои критици, че първите му три книги са подчертано реалистични и са почти еднакви едва ли не като „пощенски марки“, той разкрива друга страна от таланта си и създава сложна сюрреалистична творба. Разликата с предишните му произведения е очевидна. Докато първите три са сравнително кратки и се отличават с изключителна повествователна съдържаност, лаконизъм, пестеливост и иносказателност, новата творба надхвърля 500 страници и представя безкрайна поредица от неимоверно словоохотливи герои, които изливат извънредно дълги и обстоятелствени монолози за житейската си съдба, а после задълго изчезват от повествованието. Първоначално читателят се чувства доста объркан не само от многословието и разнообразието на персонажите, но и от факта, че действието се развива в неназован град в неназована страна. Поради множеството насочващи детайли обаче повечето критици изтъкват, че по всяка вероятност действието се развива в Западна Европа и по-специално в Германия.

Най-общата сюжетна линия за пореден път е сравнително проста. Романът описва посещението на световноизвестен пианист с фамилното име Райдър (също като при Стивънс в *Остатъкът от деня* малкото му име никъде не се споменава), който трябва да изнесе концерт в неназования град, за да се преодолее духовната криза, обзела местното население. Героят се среща с голям брой лица и в мнозина от тях открива черти от себе си, като по този начин у него се отключват забравени спомени от детството и младостта.

Отначало критиците, очаквали творба, сходна с първите три, са напълно разочаровани от *Неутешимите*. Те определят романа като извънредно озадачаващ, неясен с посланията си, ненужно разтеглен, наподобяващ безкрайно проточил се „кошмар“. Чувството за обърканост, което според критиците читателите изпитват в досега си с романа, донякъде се описва и в самата книга: „Хората не се чувстваха в свои води, объркваха се. Изпитваха усещане за неувереност, сякаш губеха самоконтрол“ (*The Unconsoled* 1995: 190). В статията относно първите реакции към *Неутешимите* Брайън Шафър (Shaffer 1998: 119) заявява, че романът предизвиква подобни хладни, дори негативни ре-

акции, защото в него авторът сякаш се връща назад към отдавна отминали литературни епохи и възстановява традицията на „чудовищно дебелият роман“ („baggy monsters“ според определението на Хенри Джеймс). Всъщност най-честата дума, която се споменава в първоначалните критическите отзиви, е „фрустрация“, сиреч раздражението, постоянната напрегнатост, която авторът предизвиква у читателя. Според критичката Луси Хюз Халет (Beedham 2010: 103) разказ за герой, който непрекъснато е възпрепятстван от внезапно възникнали обстоятелства да извърши някакво неотложно действие, е безкрайно „фрустриращо“ както за героя, така и за читателя. По моя преценка най-фрустриращото обстоятелство в романа е, че пианистът изобщо не успява да изпълни основната цел на посещението си – да изнесе дългоочаквания концерт, който непрекъснато се обсъжда от всички герои в тези 535 страници. От своя страна критикът Амид Чаудхури (ibid: 104) определя романа като изцяло поставен извън сферата на действителността, т.е. „ahistorical“, произведение без всякакви културологични, социални или исторически детерминанти, особености, които според Чаудхури са задължителни за всяка литературна творба. Именно желанието на тези критици да съотнесат романа към точно определени норми, да му сложат неотменим категоричен етикет им пречи да осъзнаят големите художествени предизвикателства, които Ишигуро отправя в тази своя творба.

Разбира се, след първоначалното смайване се появяват и редица положителни отзиви за романа. Например писателката Анита Брукнър, отличена с престижната награда „Букър“ (1984), заявява, че постиженията на автора в новата му творба остават неоценени както от критиците, така и от читателите поради променената човешка нагласа в електронната ера и нетърпението да се прочете дълъг и сложен роман (Beedham 2010: 103). Според нея тъкмо поради тази причина мнозина дори не се и опитват да доловят радикално новия стил на автора и стремежа му да отрази човешкото съзнание по коренно различен начин. И все пак критици като Брук Алън (ibid: 105) високо оценяват творческото дръзновение на Ишигуро и задълбочено анализират въздействащото примесване на съзнателни и подсъзнателни процеси. От своя страна критичката Луо (ibid: 111) съпоставя романа с *Алиса в огледалния свят* на Луис Карол. Според нея подобно на Карол Ишигуро създава паралелен свят с безброй огледала и врати, с различни правила и неочаквани обрати. В този свят, донякъде ефимерен като в съновидение, реалното и въображаемото непрекъснато се преплитат. Неслучайно в романа има множество сцени, когато героят се събужда от настойчивия звън на телефона, за да премине към друга реалност. Както заявява самият автор в свое интервю, в този роман той си служи с езика на съновиденията (ibid: 113).

Когато читателят долови този съзнателен стремеж на автора, той вече е в състояние да оцени множеството художествени експерименти в тази подчертано нетрадиционна творба. На първо място се откроява произволната игра с

времето, което е безкрайно обтекаемо и неопределено. Една героиня например заявява, че остава около час до началото на представлението, но героят, главният участник в концерта, се забърква в неимоверно дълга поредица от преमेждия, които биха отнели много часове наред. Когато обаче най-после се завръща в концертната зала, Райдър установява, че там още текат предварителните приготовления. В романа могат да се посочат редица подобни примери на „своеволие“ с времето.

По същия начин Ишигуро придава нереалност и на пространството чрез промени в самата му „физика“. В романа се редуват сцени, когато героят пътува дълго време извън града, но най-неочаквано се озовава в изходната си позиция в центъра на градчето. Така например Райдър предприема продължително пътешествие с интервюиращи го журналисти, но изведнъж отваря една странична врата и се озовава в задната част на кафенето, където е оставил Борис – момчето, което читателят има достатъчно основания да възприема като негов син. Впечатляващи „игри“ с пространството и времето са и сцени, в които героят категорично разпознава места, свързани с детството му. Такъв е случаят например с хотелската стая, където Райдър сякаш мигновено се озовава в уютната гостна на леля си и потъва в дълбок сън. Подобен е случаят и със старата кола, захвърлена като непотребна край пътя. В очите на героя това е колата на баща му, с която семейството му е правило щастливи пътешествия. Райдър се настанява на задната седалка, любимото му място, и отново заспива. Основното внушение на подобни сцени е, че за да оцени истински романа, читателят трябва да приеме описания в него свят до голяма степен като съновидение.

Представите за пространство се усложняват допълнително и поради това, че героят е способен да вижда и да чува неща далече извън своя сетивен обсег. В пета глава например Райдър седи в кола пред дома на мис Колинс, но съвсем ясно дочува разговора ѝ с младежа Стивън, който се води вътре в отдалечената гостна. Той долавя с най-големи подробности и мислите на Стивън относно дълбокото му огорчение, че майка му изобщо не е одобрила музикалното изпълнение, с което я е поздравил за рождения ѝ ден. Райдър си представя всичко с най-малки детайли, сякаш сам е присъствал на сцената. Може напълно основателно да се заключи, че макар повествованието в романа да е в първо лице, чрез многобройните примери на вникване в чуждото съзнание ролята на Райдър много плътно се доближава до тази на „всезнаещия“ разказвач.

Критиците описват по различен начин своеобразната художествена стратегия, която Ишигуро предприема в този роман. Според Шафър (Shaffer 1998: 94–95) ключовият термин, който разкрива дълбинната логика на творбата, е „апроприация“ (appropriation), т.е. употребата на паралелни фигури, проекции или почти огледални образи, които до голяма степен отразяват скритата същност на главния герой. Както изтъква Шафър, чрез срещите си с тези лица и разказите им за личните проблеми Райдър съумява да види обективно

собствения си живот отстрани и да направи безпристрастна оценка на съществуването си. Мнозина критици развиват тази тема, като изброяват дълга поредица от подобни „огледални“ образи или проекции на героя.

Очевидно фамилията Хофман – управителят на хотела, жена му Кристин и синът им Стивън – най-точно представя семейните проблеми на Райдър. Между неговите родители също е имало постоянно неразбирателство, и те като съпрузите Хофман не са оценявали музикалната дарба на сина си, който е копнеел за признанието и обичта на родителите си и е мечтал да се изяви като талантлив пианист. Като сходни огледални образи, загатващи за евентуалното нерадостно бъдеще на героя, може да се възприеме например и друга съпругеска двойка – мис Колинс и бившият талантлив диригент Бродски, превърнал се в безнадежден пияница. Подобна проекция на семейството на Райдър са и Густав, дъщеря му Софи и внукът му Борис. Ясно се внушава обаче идеята, че всъщност ролята на бащата в тази фамилия се изпълнява от самия герой, макар че тази важна подробност много бавно изплува в съзнанието му. Както проличава от думите по-долу, самият Ишигуро заявява в свое интервю, че се е придържал към подобна идея за „апроприация“:

Исках да представя герой, който изведнъж се появява на непознато място, където среща хора, които не са точно възплъщение на неговото „аз“, но му напомнят като „ехо“ за миналото, загатват за евентуалното му бъдеще, като същевременно отразяват и страховете му в какво би могъл да се превърне самият той занапред (Steinberg 1995: 105).

По-късно критичката Синтия Уонг заключава, че именно Ишигуро въвежда художествената стратегия, посредством която героят си припомня и осмисля своето доста болезнено минало чрез вникване в нечия чужда лична драма (Wong 2000: 74).

Поради тези повтарящи се образи би могло да се обобщи, че основната тема в романа е засилващото се отчуждение в семейната среда, липсата на топлина и обич, пълната неспособност на родителите да проявят към собственото си дете разбиране и насърчение на способностите му, което след време неминуемо оказва пагубно въздействие върху цялостното развитие на индивида.

Поради сюрреалистичната атмосфера в *Неутешимите* повечето критици съпоставят Ишигуро с Кафка и Бекет. Самият автор обаче често заявява, че в по-късното си творчество изпитва влиянието не толкова на Чехов, а на Достоевски (Beedham: 103). В този смисъл по моя преценка най-точното определение на романа дава критичката Рейчъл Къск (ibid: 105). Подчертавайки изключителната оригиналност на творбата, тя обобщава, че всъщност това е роман, който разкрива дълбините на човешката душа. Подобен прочит на творбата е убедителен, защото самотното пътуване на героя в безименния град разкрива дълбоките чувства на самота и отчуждение не само на героя,

но и на всички хора, с които се среща. Ишигуро постига невероятно дълбоки прозрения за човешката природа, за сложните взаимоотношения между хората с неизменно редуващите се мигове на дълбоко разбирателство и на внезапно остро отчуждение. В този роман Ишигуро се изяснява като истински сърцеевед, защото почти всяка отделна глава разкрива някаква дълбока лична драма. Героите често размишляват за това как би протекъл животът им, ако в даден решителен миг събитията са взели друг обрат. Едва ли не ключовата фраза в романа е „какъв бих могъл да стана само ако...“. Подобни думи изричат редица герои. Ето например какво заявява героят Педерсън за свой познат:

Той е високо уважаван в града и продължава да е активен в обществения живот... Ала от време на време се обръща назад към миналото си и се чуди как би се стекъл животът му, ако е бил... ами ако е бил малко по-решителен... И по-пламенен... Чуди се дали ако не бе поел по друг път, ако бе проявил по-голяма решителност... относно любовта и чувствата, то тогава... (*The Unconsoled* 1995: 374).

Би могло да се обобщи, че до голяма степен основната идея в романа е, че човек непрекъснато се терзае от натрапчивата мисъл – какъв би могъл да стана, ако в даден решителен миг бях постъпил другояче. В този смисъл всички хора донякъде носят в себе си своя болка и посвоему са „неутешими“. Подобно тълкуване придава универсално послание на творбата. Неслучайно градът и страната не са назовани – събитията в романа могат да се случат из всички краища на света, защото проблемите са общочовешки.

И затова в романа особено важна е ролята на мис Колинс. Основното занимание на самотната жена е търпеливо да изслушва нещастниците в града. Тя съзнава, че хората имат нужда да бъдат чути, да излеят болката си пред друго. И затова главната препоръка, която тази мъдра жена дава на „неутешимите“, е следната: „опитайте се да изживеете остатъка от живота си пълноценно“ (ibid: 364).

Подобно обобщение за подчертана универсалност на романа предлага и критикът Пиер Франсоаз: „Описаният от Ишигуро свят, както и гостуващият там пианист убедително представят нашия свят и собствената ни психическа нагласа“ (Beedham 2010: 121). И затова в класацията от страна на литературните критици, направена през 2006 г., *Неутешимите* се нарежда сред най-интригуващите творби в периода между 1980 и 2005 г., редом с шедьоври като *Изкупление* (*Atonement*) на Макюън и *Среднощни деца* (*Midnight's Children*) на Салман Рушди. А преди това литературният критик на *Sunday Times* Джон Кари включва романа и в книгата си за най-увлекателните романи през XX в.

От всички романи на Ишигуро *Когато бяхме сираци* (*When We Were Orphans*, 2000) предизвиква най-противоречиви отзиви. Едни критици подчертават интригуващия оригинален сюжет и въздействащата му сила, а други намират творбата ненужно разтеглена и скучна. Тези различия ясно се откро-

яват в статии на „Ню Йорк Таймс“ (Book Review, September, 2000). Там Майкъл Гора определя романа като най-зрялото постижение на автора, а Мичико Какутани изразява дълбокото си разочарование от твореца. Писателката Алис Макдермот обобщава противоречивите възгледи с изявлението, че на места романът е блестящ, а другаде скучен, често вълнуващ, но нерядко и непонятен, в някои части впечатляващ, а в други – тромав и заплетен.

Сюжетът на новия роман действително е твърде усложнен. Героят Кристофър Банкс прекарва първите десетина година от живота си напълно безметежно, закрилян и обичан от преданите си родители. Английското семейство живее охолно в богатия и добре охраняван международен жилищен квартал на Шанхай. Най-добрият му приятел е Акира, син на японските им съседи. С други думи, първоначално героят обитава самия бастион на колониалната зона, заобиколена от размирните квартали и областите във вътрешността на Китай. Когато бащата на Банкс внезапно изчезва, двете момчета се впускат в детективски игри, за да го открият. Малко по-късно изчезва и майка му и тогава момчето е изпратено с кораб в Англия и настанено в дома на леля си. След като завършва престижен колеж в Кеймбридж, през 20-те години на XX в. младежът се премества да живее в Лондон, обладан от едно-единствено желание – да стане велик детектив и да открие изчезналите си родители. За сравнително кратко време той действително успява да стане най-блестящият детектив на Англия. Завръща се отново в Шанхай едва през 1937 г. – един много размирен период, белязан от граждански междуособици. Градът е център и на ожесточената китайско-японска война (1937), която според историците запалва искрата на Втората световна война. В сюрреалистичната атмосфера на полуразрушения Шанхай напълно естествено е повествованието да придобие сюрреалистичен характер.

В опитите да открие родителите си Банкс се озовава във военната зона на Шанхай, където – очевидно доста неправдоподобно – разпознава в японски войник приятеля от детството си. Акира го отвежда до къщата, където евентуално са скрити отвлечените му родители, но домът е напълно разрушен. Банкс научава истината за родителите си от „чичо“ Филип, известен с прозвището Жълтата змия. Той се оказва двоен агент, работещ едновременно за комунистите и за Чан Кай Ши. От него Банкс разбира, че в детството му баща му е избягал с любовница, а две години по-късно е починал от тиф в Сингапур. Съдбата на майка му също е трагична. Разгневила известен мафиот в търговията с опиум, по негова заповед тя е отвлечена в плен и затворена в „харема“ му. Гордата жена се подчинява на волята на похитителя, при условие че той осигурява солидна издръжка на сина ѝ до завършването на университетското му образование. След смъртта на мафиота майка му се изгубва в разтърсвания от войни Китай. В края на творбата Ишигуро представя срещата на героя с възрастната му майка в Хонконг през 1953 г. Загубила напълно паметта си, майката е настанена в дом за душевноболни, финансиран от религиозен ор-

ден. Романът завършва със сравнително ведър тон, защото за пръв път героят насочва поглед към бъдещето, което донякъде му се струва безоблачно.

Въпреки множеството разногласия между критиците и читателите, в едно отношение отзивите са единодушни – новият роман на Ишигуро притежава безспорни сходства с предишните му творби. Повествованието отново изцяло е в първо лице, като героят отново се вижда в миналото, преосмисля живота си и всички събития. Тъй като дава определено субективна преценка на преживяното, повествователят отново се откроява като „неблагонадежден“. Кристофър често несъзнателно стига до самозаблуди, като премълчава или неволно преиначава някои болезнени спомени, за да приглуши болката. В крайна сметка читателят не научава пълната истина, а я долавя само отчасти от смътните, понякога противоречиви спомени на героя. По този начин авторът отправя по-редното предизвикателство към читателя, който сам трябва да прецени дали животът на героя действително е бил толкова успешен и пълен, колкото иска да ни внуши самият Банкс.

Въздействието на родителите върху героя отново е главна тема в романа, както и в *Неутешимите*. През целия си живот Кристофър Банкс се опитва да докаже пред себе си, че е заслужил обичта им в детството и е оправдал надеждите им. Именно това е стимулът, подтикнал го да стане прочут детектив. Поначало в романите на Ишигуро химерите и очакванията, които родителите събуждат в детското съзнание на героите, продължават да ги терзаят до края на дните им. Пълното обсебване с миналото и с допуснатите грешки им пречи да живеят пълноценно в настоящето и те често остават самотници. В крайна сметка всички романи на автора са пропити с дълбоко чувство на носталгия по миналото.

Големият брой сираци в романа не е случаен, а придобива фигуративно значение. Чрез повторенията се внушава идеята, че усещането да се чувстваш сирак в пряк и преносен смисъл е широко разпространено. В представите на Ишигуро същото чувство изпитват и мнозина хора от бившите колонии след оттеглянето на колонизаторите, макар че това е по-трудно да се разбере от психологическа гледна точка. Твърде често родителите/колонизаторите заемат извънредно важно място в живота на децата/колонизираните, след като ги напуснат. Според Фройд именно „интернализацията“ на родителските повели от страна на детето може по-късно в живота му да предизвика силно чувство на потиснатост и вина (repression), усещане, което Банкс безспорно изпитва (Finney 2006: 144).

Логически изниква въпросът доколко личната невроза на героя може да се съотнесе и към „лудостта“ в обществото и в света през 30-те години на XX в. В общи линии психологическото, личното начало в творбите на Ишигуро винаги се съчетава с националните и политическите проблеми в световен мащаб. Повечето романи на Ишигуро разглеждат периода на западноевропейската цивилизация през десетилетието, когато избухва Втората световна война,

като разкриват предпоставките за тази война. Така например неспособността на Банкс да се пребори със злото в обществото може пряко да се съотнесе и с неспособността на демократичните сили през 30-те години на XX в. да се противопоставят на надигания се фашизъм. Според Майя Джаги „чувството за вина у героя отразява чувството за вина на цялата нация“ (ibid: 141).

И все пак авторът поставя ударението не толкова върху историческите събития през този критичен период, а върху негативните или извисените страни у човека изобщо, които се проявяват под влияние на събитията. Кризисният период и външните обстоятелства са само фонът, а не главният обект в бележитиците на Ишигуро. Фокусът в творчеството му е човешката природа с всички нейни недъзи и достойнства.

С посочването на конкретни дати и градове писателят се стреми да наложи определена структура на творбата си. Романът се състои от седем различни по обем глави, подредени в хронологична последователност: първа част – Лондон, 24 юли 1930 г.; втора част – Лондон, 15 май 1931 г.; трета част – Лондон, 12 април 1937 г.; четвърта част – хотел „Кати“, Шанхай, 20 септември 1937 г.; пета част – хотел „Кати“, Шанхай, 29 септември 1937 г.; шеста част – хотел „Кати“, Шанхай, 20 октомври 1937 г.; седма част – Лондон, 14 ноември 1958 г. Въпреки привидното фиксиране на времето и мястото в началото на всяка глава, повествованието се движи съвсем свободно от един към друг период. Датите всъщност определят времето, когато главите са написани, или по-скоро, когато героят си спомня дадени събития. С други думи, структурата на романа изобщо няма хронологичен характер, а изцяло се определя от внезапните обрати в паметта. По този начин миналото оживява в настоящето. Според самия Ишигуро за него по-важно е какво си спомня героят и как възприема света, а не какво се е случило в действителност. В този смисъл чрез отхвърлянето на всякаква хронологическа последователност авторът създава структура, която въздействащо разкрива потока на съзнанието на героя. В края на романа Банкс, вече надхвърлил 50-те, страдащ от ревматизъм, се опитва да обобщи живота си. Повечето романи на Ишигуро завършват по този неопределен начин. И все пак читателите долавят колко по детински наивна е била мечтата на Банкс да прочисти целия свят с героичните си детективски дела.

Всъщност през целия му живот тази мечта изцяло обладава героя. Почти като рефрен в романа се повтарят следните фрази: целта ми е „да изкореня злото в света с всичките му коварни проявления“ (WWWO: 35), „да се борим със злото е наш дълг“ (160), „ще положя неимоверни усилия, за да сразя змията на злото“ (160). Едва в края на романа героят с въздишка заявява в минало време: „Целта в живота ми *бе* да върша добро в този свят“ (345). До голяма степен собствената хиперболизация на героизма се дължи не толкова на мегаломания, а на пълната неспособност да се осъзнае истината, че злото е вездесъщо не само в света, но и в човешката природа.

Въпреки вярата си в прогреса на цивилизацията, героят сър Сесил например е напълно наясно по въпроса за вездесъщото зло, както проличава от следните му думи:

Не знам, приятелю. Не знам дали в края на краищата ще постигнем своето. Ще направим каквото можем. С конференции, организации. Ще съберем най-големите хора от най-големите нации, за да умуват заедно и да разговарят. Но злото винаги ще се таи зад ъгъла. О, да! Злосторниците действат дори в този миг ... кроят планове как да подпалят цивилизацията. А те са хитри, дяволски хитри. Благородните хора могат да направят всичко по силите си, да посветят живота си на усилията да ги възпрат, но се страхувам, че това няма да е достатъчно... Злосторниците ще надхитрят свестните обикновени хора. Ще ги обсадят, ще ги поковарят, ще ги насъскат срещу собствените им приятели (WWWO: 51).

Очевидно в края на романа и героят стига до тези изводи, но все пак е доволен, че е отдал целия си живот в борба със злините по света.

До голяма степен в тази творба авторът преосмисля новаторската си техника от *Неутешиимите* – т.нар. техника на апроприацията, при която като насън героят съзира собствените си страхове и копнежи, въплътени в други лица около себе си, и в резултат на това стига до по-задълбочено самопознание. Героят в *Когато бяхме сираци* също проявява склонност да „апроприира“ други хора. Неслучайно в романа има няколко пълни сираци като него, в които той се оглежда и търси себе си – осиновената му дъщеря Джени, мис Сара Хемингс, жената, в която се влюбва въпреки осезателните различия помежду им.

Околната действителност също до голяма степен се „апроприира“ от героя, защото се пречупва и оцветява през погледа му. Това обаче съвсем не означава, че в по-късните романи на автора се дава по-оскъдна информация за света, в който живеем, отколкото в първоначалните му по-реалистични творби. И все пак в този роман техниката на „апроприацията“ минава на по-заден план в сравнение с *Неутешиимите*.

Особено ярка черта на тази творба е транснационалният образ на героя. Също като самия писател Банкс е разкъсван между две нации и две култури. Когато се отправя с кораб към Англия, придружителят му – полковник Чамбърлейн, го успокоява, че се прибира вкъщи. Детето, родено и израсло в Шанхай, макар и в английско семейство, избухва в плач: „По моя преценка пътувах към чужда страна, където не познавах жива душа, а в града, който постепенно изчезваше от погледа ми, оставаше всичко, свързано с живота ми“ (WWWO: 33). Банкс едновременно е лишен от сигурността и закрилата в детството си, както и от родния си град. По този начин той винаги е обречен да е отчужден едновременно от стария и новия си начин на живот.

В романа интригуващо се представят предимствата и недостатъците на наложената от обстоятелствата транснационалност. Когато малкият герой се оплаква, че родителите му не го обичат достатъчно, поради това че в между-

народния жилищен квартал не се държи като „истински“ англичанин, „чичо“ Филип го успокоява:

Е, вярно е, че ти тук растеш сред най-различни хора. Китайци, французи, германци, американци и какви ли още не. Нищо чудно, че си станал нещо като мелез... Но в това няма нищо лошо... Не мисля, че има нещо нередно в това, че момчета като тебе растат по този начин и вземат от всичко по нещо. При това положение бихте могли да се отнасяте много по-добре един към друг. И на първо място тогава ще има по-малко войни. Така е. Вероятно някой ден всички сблъсъци ще изчезнат не поради великите държавници, църквите и организациите от този род. Това ще стане заради промяната у хората. Те ще заприличат на тебе. С доста примеси. Така че защо пък да не си мелез? Та това е здраво-словно (WWWO: 90–91).

Когато обаче детето заявява, че подобно положение би могло да доведе до пълен разпад на личността, „чичо“ Филип изразява точно противоположния възглед:

Може и да си прав... На хората им е нужно усещане за принадлежност. Към дадена нация или раса. Иначе кой знае какво би могло да се случи. Тази наша цивилизация направо ще се срине. И всичко би могло да се разпадне, както ти казваш (ibid: 90).

И все пак чичо Филип свързва този възглед по-скоро с бащата на момчето, който според него е англичанин до мозъка на костите.

Валидността на първия аргумент се доказва с цялата позиция на Ишигуро, който дълбоко се интересува от тези проблеми поради собствената си транс-националност. Както вече се спомена, роден и израснал в японско семейство, Ишигуро напуска Япония на шестгодишна възраст, когато семейството му се преселва в Англия. В дома им обаче се съхраняват японските традиции и се говори предимно японски. Също като героя си Банкс в зряла възраст писателят предприема пътуване до страната на ранното си детство. Както заявява авторът в свое интервю за пътуването си до Япония, той се озовава в странна непозната територия, която по някакъв начин дълбоко го интригува и го подтиква да разреши дълбоко в себе си някакъв проблем (Finney 2006:151). Всъщност това пътуване на автора до голяма степен напомня за митическото пътуване на Банкс до сърцевината на потиснатата му фантазия. Колкото до Ишигуро, израснал в двуезична среда, възпитан в духа на две култури, той е в състояние да проявява обективност както към Англия, така и към Япония. Именно обективната му преценка, че Великобритания вече не е предишната мощна колониална сила, която диктува насоките в света, го кара да се отклони от дълбоките реалистични традиции в английската литература в посока към сюрреализма и експресионизма.

Според него Шанхай, градът, където Западът се среща с Ориента, му предоставя благоприятна възможност за вникване в проблемите на мултикултурализма. В романа авторът проявява изключителна обективност, дори критичност към родната си страна Япония. Героят Банкс например се дразни от непрекъснатите хвалби на приятеля си Акира за мощта на Япония и за това, че е станала „велика“ страна като Великобритания (WWWO: 93). Същата критичност проявява и героят, когато по време на китайско-японската война през 1937 г. изтъква милитаристичната нагласа на Япония пред японски полковник:

– Културен човек като вас може да съжалява за всичко това. Имам предвид цялата тази касапница, предизвикана от нашествието на страната ви в Китай.

Безпокоях се, че той ще се ядоса, но той се усмихна спокойно и заяви:

– Жалко е, наистина, съгласен съм. Но ако Япония трябва да стане велика нация като вашата, това е наложително. Така е било някога и за Англия (WWWO: 326).

Само с една реплика Ишигуро разкрива агресивната същност на двете си „родни“ страни. Именно за това авторът все по-често е възприеман като интернационален писател, който създава „интернационални“ творби.

По-горе се спомена за отклоненията на Ишигуро в този роман към сюрреализма, а също и експресионизма. Особено във втората част на романа Ишигуро потапя героя си в нереална сюрреалистична действителност, която сякаш всеки миг може да се разсее като съновидение. Поради неясната граница между нереалност и действителност читателят изпитва известна несигурност дали дадено събитие се случва във въображението на героя, или в реалния свят. Съчетанието между вероятното (*heimlich*) и невероятното (*unheimlich*) според терминологията на Фройд е характерно най-вече за последните глави преди заключителната част. Особено абсурдно в тези глави е очакването от редица хора, че Банкс е човекът, който може да спаси цивилизацията от надвисналите над нея опасности. Поначало стратегията на автора в този роман е постепенно да подрие условностите на традиционната реалистична проза.

И все пак в интервюта относно *Когато бяхме сираци* самият Ишигуро изтъква, че творбата му се приближава не толкова до сюрреализма, а до методите на експресионизма. Както е добре известно, в експресионистичното изкуство действителността изцяло се пречупва през погледа на художника според собствените му възприятия за света. В действителност героят на Ишигуро напълно е обсебен от безумното желание и надежда отново да се върне към някакво далечно фатално събитие в живота си и да предотврати катастрофалните му последици, засягащи целия свят. Непокколебимата увереност, че може да извърши този свръхгероичен подвиг, все по-отчетливо се откроява като химера. В края на романа героят се сблъсква с нелицеприятната истина за изчезването на родителите си. Самият автор в интервю заявява следното относно творческите си цели:

Нямах намерението да напиша реалистична творба с налудничав разказвач. Всъщност това, което исках да постигна, беше да представя в романа изкривена картина на света, водейки се от логиката на разказвача. В изобразителното изкуство често се среща подобен подход, където реалността е подменена, за да отрази чувствата, с които художникът наблюдава действителността. Светът, отразен в романа, започва да се изкривява и накланя поради желанието ми да оркестрирам различен вид логика (Matthews 2009: 80).

Ясно изразените художествени цели на писателя категорично определят романа само като пародия на детективския роман. Авторът напълно целенасочено прави някои директни препратки към класическия детективски роман и по-специално към образа на Шерлок Холмс. Също като героя на Конан Дойл Кристофър Банкс обитава жилище във викториански стил в известен лондонски квартал. Неизменно с дебела лупа в ръка, той е самоуверен, рационален, уравновесен и начетен като Холмс, като залага на теорията и науката при разрешаването на случаите. Наред с това поради дълбоко хуманните си цели той безспорно предизвиква доверието на читателя.

Тук обаче съпоставките свършват. Неслучайно още в началото на романа мимоходом иронично се споменава, че Банкс е твърде нисък на ръст, за да се сравнява с Холмс (WWWO 2000: 11). Всъщност амбициите му да стане детектив идват предимно от личната му драма в детството. Самият той разказва за всички свои случаи и за хода на разследванията си, докато Холмс обикновено е енигматичен, потаен и едва накрая дава обяснения за престъплението. В хода на разследването вместо него често говори д-р Уотсън. Най-съществената разлика обаче е, че в класическия детективски роман действието се развива в затворен, уединен свят и основната цел на детектива е да отстрани злодея от тази спокойна среда. В романа на Ишигуро обаче героят е въвлечен във водовъртежа на световните проблеми, които е немислимо да разреши сам. И затова амбициите му да изкорени злото в света изглеждат твърде налудничави. Именно методите на експресионизма са най-удачни за убедителното обрисуване на подобен тип герой. Както и предишните романи на Ишигуро, *Когато бяхме сираци* може да се окачестви като силно въздействаща психологическа творба, която разкрива житейските лутания и спомените на героя за объркания му живот.

За разлика от *Когато бяхме сираци* следващият роман на Ишигуро, *Не ме пускай да си уда* (Never Let Me Go, 2005), се посреща с почти единодушно одобрение и спонтанен интерес от страна на литературните критици. Той фигурира в краткия списък на номинираните творби за няколко престижни награди: „Букър“ (2005), „Артър Кларк“ (2006) и Националната награда на критиците (2005). А списание „Тайм“ го обявява за най-добрия роман през 2005 г. и го включва в списъка си „Най-добрите английски романи от 1923 до 2005 г.“. Творбата е отличена и с наградата „ALA Alex“ през 2006 г. Филмо-

вата адаптация по романа се появява през 2010 г., но не добива такава широка популярност, както екранизацията на *Остатъкът от деня*.

Действието в романа се развива в една въображаема Англия през 90-те години на XX в. Също както и в предишните романи, това е повествование в първо лице на героинята Кати Х., която подробно разказва спомените си. Дълго време читателят е в неведение, че героинята е клонинг, но някои загатвания и случайно подхвърлени реплики постепенно го насочват към подобно предположение. Едва на 80 страница пред читателя (и героите) се разкрива пълната истина, когато младата учителка мис Луси открито заявява на учениците си в пансиона Хейлшам:

Никой от вас няма да замине за Америка или да стане филмова звезда... Животът ви е предопределен... Преди още да достигнете зряла възраст... ще започнете да дарявате органите си. Създадени сте за подобно нещо... Дошли сте на този свят с определена цел и бъдещето ви е предрешено (*Never Let Me Go*, 2005: 80).

Още на същата страница става ясно, че животът им след завършването на училище се състои от три фази: първоначално ще бъдат болногледачи на донори, после самите те ще станат донори и най-много след четвъртото донорство ще последва смърт. Интригуващото в случая е, че думата смърт не се употребява никъде, а е заместена от евфемизма „completion“, който в случая означава няколко сходни неща: износване, изтъркване, изчерпване и не на последно място, приключване.

Животът в пансиона Хейлшам е външно спокоен, изпълнен с обичайните ученически преживявания, но едно обстоятелство озадачава учениците, както и читателя. Възпитаниците настойчиво се насърчават да извършват творческа дейност – да пишат стихове, да правят рисунки, като най-добрите постижения редовно се събират от странна елегантна дама, наричана „мадам“, която според учениците ги отнася в специална „галерия“. По късно, когато двама от възпитаниците, главната героиня Кати Х. и съученикът ѝ Томи, се влюбват дълбоко, Томи започва да се уповава на странна теория, дочута от други и доразвита от самия него, т.нар. *deferral theory*. Според слуховете творбите на учениците се съхраняват в галерия, защото те разкриват духовните качества и истинската същност на индивида. Томи дълбоко вярва, че чрез творбите може да се докаже съвместимостта на дадена влюбена двойка, както и дълбочината на чувствата им. По този начин двамата влюбени се надяват да получат „отсрочка“ на смъртта, но надеждата им е напразна. Те научават, че целта на творческата дейност и на „галерията“ всъщност се е свеждала единствено до това да се създадат по-хуманни условия за живот на възпитаниците.

В една от най-силните сцени на романа става ясно, че заглавието всъщност е припев на популярна естрадна любовна песен: „Бейби, бейби, не ме пускай да си ида!“. Евтината касета е закупена на „разпродажбите“ в панси-

она, но рефренът придобива особен смисъл за героинята. Когато остава сама в спалнята, тя си пуска касетата, прегръща една възглавница и представяйки си, че люлее бебе в обятията си, унесено припява: „Бейби, бейби, не ме пускай да си ида!“ В такива мигове момичето вероятно смътно долавя истината, че е обречена на бездетство, и страда дълбоко. В тази тривиална фраза тя влага горестни чувства, които показват, че макар и да е клонинг, не е лишена от духовност. Очевидната многозначност на фразата се подчертава, когато в края на романа Мадам разказва за своето тълкувание на припева. Тя някога случайно е зърнала сцената и дълбоко се е разчувствала, но ѝ е придала съвсем друго значение. Решила е, че момичето плаче, защото не желае да се раздели със своя свят, а именно с живота в Хейлшам. По този начин в контекста на романа клишираният любовен рефрен придобива многопластово значение.

Романът отново е повествование в първо лице, както и в предишните му творби. Авторът отново проявява невероятната си способност да се превъплъщава в коренно различни личности, да вниква дълбоко в чуждата душевност и да намира адекватен словен изказ, за да я представи убедително пред читателя. Неслучайно мнозина критици го наричат *ventriloquist*, т.е. в най-общ смисъл човек, който умее да влиза в чужда кожа и успешна да имитира чужда реч. Именно чрез изказа на героинята Ишигуро умело разкрива наивността ѝ, субективните ѝ съждения, а наред с това остроумието ѝ, както и дълбоката ѝ състрадателност и нуждата ѝ от обич. Героинята звучи така сякаш не пише, а говори на глас. Създава се усещане у читателя, че тя вероятно разказва историята си на някой побратим, клонинг като нея (you), който може добре да я разбере, за разлика от „нормалните“ хора. По същия начин звучи и героят в *Остатъкът от деня* – той сякаш също разказва житейската си история на събрат по съдба, управител на имение като него. Впечатлението, че авторът предава непосредствен разговор, идва и от това, че героинята непрекъснато се отклонява, а после отново се връща към началото на разказа си. В повествованието ѝ има доста неточности, които самата тя осъзнава. Фрази от рода „може и да бъркам, защото беше отдавна“ често се повтарят в романа.

И все пак този непринуден словесен изказ крие голяма дълбочина и психологизъм, защото в него често се преплитат няколко времеви пласта. Например в следното наглед обикновено изречение се споменават три различни момента „Когато се грижех за нея в здравния център на Дувър преди няколко години, ние двете с Рут често си спомняхме за тези неща (в училището)“ – „Ruth and I often found ourselves remembering these things a few years ago, when I was caring for her down at the centre of Dover“ (NLG: 16). Тук се включва настоящето (1), когато Кати си спомня за разговорите си с Рут „преди няколко години“ (2) относно „тези неща“, преживени в пансиона (3). Изречения от този род с тройна времева структура показват голямата словесна виртуозност на автора в наглед лекия непринуден разказ на героинята.

Критиците особено много се затрудняват да определят жанра на творбата. Мнозина възприемат романа като научна фантастика поради обстоятелството, че героите са клонинги. И все пак в книгата никъде не става въпрос за каквито и да е технологически процеси и изобщо за генно инженерство. Въобще не става ясно по какъв начин героите са се появили на този свят. Те сякаш имат смътна представа, че са сътворени по някакъв „калъп“, и непрекъснато се оглеждат за човека, евентуално послужил като „модел“ (a possible) за създаването им. И все пак в романа преди всичко се разказва за обикновени човешки преживявания в една доста делнична позната действителност.

Други критици възприемат романа като антиутопия, но в него отсъстват основните черти на антиутопията – тоталният контрол на държавата и съответният бунт на индивида срещу него. Вместо това повечето герои приемат напълно безропотно съдбата си и дори проявяват разумно примирение. А може би те са програмирани именно по този начин, но не се загатва за подобно обстоятелство. Героинята например мечтае да приключи в най-скоро време дейността си на болногледачка, за да стане донор и да полежи след това в болница, където ще има възможност да си почине и да си спомня щастливото минало – „I have to admit I'll welcome the chance to rest – to stop and think and remember“ (NLG: 37). Повечето критици обаче приемат романа като силно въздействаща психологическа творба за човешката участ като цяло.

Всъщност посланията в романа са доста противоречиви. Според повечето критици научната фантастика се използва в творбата единствено като рамка, за да се хвърли светлина върху значими проблеми като детската невинност, любовта и творческите импулси, както и неизбежната човешка участ. Така например според някои романът представя усещането за несигурност в детството и юношеските години, когато подрастващите се опитват да се впишат в околната среда, но се чувстват единствено като външни наблюдатели, без пряко участие в заобикалящия ги свят (Theo Tait, *The Telegraph*, 13.3.2005). А критикът Бари Луис набляга на значението на английската дума 'sham', която е част от наименованието на пансиона Хейлшам. Думата 'sham' действително е с подчертана многозначност – тя едновременно означава преструвка, измама, шарлатания, фалшификация, имитация и т.н., все понятия, които до голяма степен характеризират дейността в училището (Barry Lewis 2005: 108). Луис също подчертава, че наименованието е фонетично доста близко до името мис Хавишам от известния роман на Дикенс *Големите надежди*, в който възрастната героиня зловещо манипулира невръстни деца.

От друга страна е необходимо да се отбележи, че в романа си авторът поставя и сериозни етически проблеми, а именно доколко е хуманно отглеждането на донори. Сякаш мрачната прогноза на писателя е, че присъщият за човека ужас от смъртта, съчетан с технологически постижения, би могъл постепенно да доведе до нови чудовищни прояви на жестокост, възприемани от обществото като нормални и наложителни.

Според критичката Ребека Волковиц (Beedham 2010: 140) чрез липсата на оригиналност в света на клонингите се разкрива и ширещата се стереотипност в съвременния свят. Посредством стереотипни вещи, продукт на масовото производство, – еднотипни касети, еднотипни телевизионни предавания, еднотипни лъскави реклами, еднотипни печатни издания на класически творби (*Даниел Деронда* на Джордж Елиът) – се вгълпяват на подрастващите модели за подражание в живота, които превръщат човешките индивиди в клонинги. Неслучайно японската корица на романа не изобразява човешка фигура, а щампа на касета (ibid: 142).

Най-обобщаващото послание на *Не ме пускай да си ида* е, че романът представя човешката участ – пътя на индивида от надеждите в младостта през усилията в зрялата възраст до неизбежната смърт. Наред с това се внушава и идеята, че всички ние сме пионки в нечия игра и животът ни е предопределен от различни фактори (Andrew Barrow, *The Independent*, 21.10.2014). Според други критици идеята за безсмислието на човешкото съществуване, която се прокарва в романа, твърде много напомня и за посланията в творбите на Самюел Бекет (Beedham, 2010: 138). Също като в абсурдния свят на Бекет героите в романа на Ишигуро разкриват човешките прозаични ежедневни грижи и занимания, които поставят пред всички ни въпросите: До това ли се свежда всичко?; Толкова ли бързо трябва да приключи животът ни?; Защо в такъв случай да правим усилия и да проявяваме упорство?; За какво е всичко това? Тези разнопосочни тълкувания на *Не ме пускай да си ида* са убедително доказателство за психологическата дълбочина на творбата и многопластовите ѝ послания.

След издаването на *Не му пускай да си ида* (2005) настъпва дълго мълчание от страна на Ишигуро. Критиците започват да недоумяват дали писателят не е изпаднал в творческа криза, или изобщо се е отказал от писането на романи, когато авторът отново изненадва читателите си с нова интригуваща творба. През март 1915 г. излиза поредната му книга – *Заровеният великан* (*The Buried Knight*). В предисловие към сборник от статии върху творчеството на Ишигуро японският писател Харуки Мураками заявява, че с всеки свой роман Ишигуро тръгва в нова посока. Действително поредната творба на Ишигуро се определя като „фентъзи“, напълно различна за автора творба.

И все пак въпреки великаните и злите духове до голяма степен в новия роман липсва духът на жанра „фентъзи“, защото невероятните събития в него са описани изцяло със средствата на реализма. Освен това романът отново разглежда характерните за Ишигуро теми – за паметта и забравата, за разрушителното въздействие на войните върху човешката психика, както и за ролята на любовта в живота. В *Заровеният великан* авторът отново използва привидно опростен реалистичен стил, за да въведе читателя в необичаен белетристичен свят на дракони, зли духове и заровени великани.

На пръв поглед сюжетът отново не е сложен. Възрастната британска семейна двойка, Беатрис и Аксъл, потеглят на пътешествие до недалечно сели-

ще, за да се срещнат с отдавна напусналия ги син. Те предприемат пътуването си в една митическа древна Англия (вероятно през V или VI в.), когато римляните вече са напуснали страната и след дълги ожесточени битки с британците саксонските нашественици са се заселили на тяхна територия. Крехкият мир между местното население и пришълците се дължи на всеобща амнезия, придобила материален вид като неизменно стелеща се мъгла, в която чезнат спомените на героите, както и на цялото население. Постепенно става ясно, че мъглата е предизвикана от дъха на женски дракон на име Куериг.

Нарасналата група пътешественици е твърде разнородна – освен споменатата съпружеска двойка тя включва и дръзновения саксонски воин Уистън, както и смелото саксонско момче Едуин, обучавано от воина в бойно изкуство, а също и легендарния рицар на крал Артур, доблестния сър Гауейн, вече достигнал достолепна възраст. Всеки един от тях преследва своята цел – съпружеската двойка иска да намери сина си и да възвърне спомена си за миналото, воинът желае да въдвори справедливост в страната, момчето се стреми да намери изгубената си майка, а старият рицар – да убие дракона Куериг, предизвикал всеобщата амнезия с дъха си. И все пак в разказа на всички герои има множество празноти и неизяснени житейски обстоятелства.

Най-интересните герои са съпружеската двойка, на които е посветена по-голямата част от романа. Те са изправени пред сериозна житейска дилема. От една страна загубата на паметта замъглява хубавите им спомени за щастливия семеен живот, а от друга – завоалира всички онези „черни сенки“ и тъмни петна в брака им.

Проблемът за амнезията е основният философски въпрос в романа, който придобива дълбоко социален смисъл в съзнанието на саксонския воин Уистън и британския рицар сър Гауейн. В края на романа между тях възниква спор дали великанът Кеуриг наистина трябва да бъде убит. Старият сър Гауейн вече е на мнение, че ако оставят дракона жив, поради амнезията старите рани между британците и саксонците „ще зараснат завинаги и между двата народа ще се възцари вечен мир“ (BG: 311), но боецът Уистън твърдо заявява, че „мирът не може да се гради върху кланетата“ (312).

Тази дилема очевидно се отнася и към съвременната ни действителност. Въпросът е дали трябва да изпаднем в амнезия и да забравим завинаги ужасите на световните войни през XX в., или ясният спомен за тях да подтикне народите към траен мир. Ишигуро дава недвусмислен отговор на този въпрос – амнезията е опасна за човечеството, сякаш заявява той. И затова в края на романа драконът е убит, но „заровеният рицар“, възплачващ омразата, трябва да остане погребан, както човечеството трябва завинаги да „зарови томаховките“.

Във Великобритания съществува ярък символ на подобно отношение към войните. В известния Ден на паметта (Remembrance Day), в неделята най-близко до 11 ноември, когато се отбелязва годишнината от края на Първата световна война, британците слагат на ревера си червен мак, покрит отгоре с бял мак. Чер-

веният мак напомня за хилядите убити британски войници по време на Първата световна война в осеяните с макове поля на Фландрия. Белият мак отгоре обаче е символ на мира и помирението между народите. Посланието е пределно ясно – именно защото добре помним ужасите на войната, копнеем за мир.

В художествено отношение *Заровеният великан* е донякъде различен от останалите творби на автора. За първи път в творчеството на Ишигуро повествованието не е в първо лице и не разкрива гледната точка на „неблагонадежден разказвач“. В романа има само две глави в първо лице, които представят гледната точка на стария рицар сър Гауейн. И все пак на места се долавя и гласът на самия автор в първо лице. На страница 4 например той заявява: „Аз съжалявам, че трябва да представя такава картина на страната ни, но това е положението“ (ВЖ: 4). Всъщност това е гласът на съвременника, който напълно отхвърля амнезията и призовава света към разбирателство въз основа на трайната памет за разрушителното въздействие на войните. В този смисъл романът за древното минало крие силно послание към днешния свят.

В най-общи линии критиците обикновено открояват два периода в творчеството на Ишигуро – реалистичен и подчертано експериментален. Действително първите три творби имат голямо сходство помежду си поради ясния, лаконичен език и сравнително малкия си обем. Със своите 530 страници обаче романът *Неутешимите* бележи рязък обрат в нагласата на автора. Героите на Ишигуро изведнъж стават безкрайно излиятелни и словоохотливи. Това се долавя още в самото начало на творбата, когато новопристигналият в града пианист се придвижва с хотелския асансьор към стаята си (подобно пътуване не било отнело повече от 2–3 минути), а двама местни жители му представят най-подробно житейските си истории, като разказът им се разпростира на близо 7 страници. По-късно по време на краткия си престой в града героят се среща с десетки хора, които многословно изливат душата си пред него. Подчертано експериментални са и сюрреалистичните похвати в романа, т.е. тънкото преплитане на съзнателни и подсъзнателни процеси като в съновидение, а също и долавянето на чужди мисли. Новаторска е и т.нар. техника на апроприацията, при която подобно на огледала различни хора отразяват скритата същност на героя. Безспорно сюрреалистична е и произволната игра с времето и пространството.

В *Когато бяхме сираци*, също голям по обем роман, авторът вече умело използва и похватите на експресионизма, като изцяло пречупва действителността през погледа на героя в зависимост от собствените му възприятия за света. В резултат на това се откроява една твърде субективна и изкривена представа за действителни исторически събития като китайско-японската война през 1937 г. например. В *Не ме пускай да си ида* авторът вече рязко се обръща към някои похвати на научната фантастика.

И все пак тези различия между двата периода са само външни, повърхностни. В действителност цялата белетристика на Ишигуро се характеризира

с определени същностни черти. Колкото и да са различни по професия, пол и индивидуалност, героите в творбите му извънредно много си приличат. Всъщност всички до един са обладани от стремежа да извършат нещо стойностно и значимо в живота си. Те се вглеждат в миналото и в допуснатите грешки, като мнозина от тях си задават приблизително следния въпрос – какво би станало, ако еди-кога си бях постъпил другояче? Поначало писателят се вълнува от общочовешки ценности и типове хора, от общовалидни истини за обществото и човечеството. Той се откроява като истински сърцевед, защото чрез въздействащите художествени похвати в творбите си стига до дълбините на човешката душа, до внушителни прозрения за обществото и човечеството. Съществена страна в творчеството му е, че неизменно съчетава личностните проблеми с националните и историческите събития в света.

Творбите на автора твърде много си приличат и в художествено отношение. Във всички романи структурата е привидно линейна поради конкретното посочените дати в заглавията на отделните глави. В действителност обаче авторът най-силно се вълнува от потока на съзнанието, от внезапните обрати в мисловния процес на героите. Както вече се спомена, фокусът в романите му пада не толкова върху външните социални събития, които обикновено служат само като фон, а върху възприятията и реакциите на героите спрямо тях.

И все пак най-голямото постижение на автора от художествена гледна точка е словесната му виртуозност. Именно чрез впечатляващото своеобразие в езика на съответните герои той успява да представи богата галерия от различни образи. Всеки един от тях убедително е обрисуван със специфичния си словесен изказ, с характерната си интонация, което е изключително художествено постижение. При това Ишигуро ловко представя героите си от различни гледни точки, за да може читателят сам да направи преценка за истинската им същност. Най-често авторът прибягва и до езика на самозаблудата, като по този начин отправя поредно предизвикателство към читателя, който сам трябва да разгадае скритата мотивация на героите.

Поради транснационалната си същност авторът съумява да представи въздействащо и историческите процеси в света. Той е еднакво критичен към агресивните прояви и на двете си родини – Япония и Великобритания, като същевременно се вълнува и от социалните проблеми в целия свят. Именно поради тази негова характерна черта критиците го определят като интернационален писател. Подобна разностранност идва най-вече от умението му убедително да се превъплъщава във всякакви личности, независимо от ограниченията на пола, професията или националността.

Ишигуро е сравнително добре представен в България. Първо излиза на български език шедьовърът му *Остатъкът от деня* (2001, изд. „Рива“) в превод на известната преводачка Правда Митева. Издателството проявява очевидна последователност и още същата година (2001) предоставя на българския читател и романа *Когато бяхме сираци* в превод на Боряна Семко-

ва-Вулова, веднага преиздаден през 2002 г. Издателство „Колибри“, известно с бързите си реакции, представя през 2008 г. *Никога не ме оставяй* в превод на изтъкнатата преводачка Мария Донева. Безспорен е интересът към автора и на новосформираното издателство „Лабиринт“, което първо преиздава *Остатъкът от деня* (2015), а само няколко месеца след излизането във Великобритания на *Погребаният великан* (2015) той вече е достъпен и за читателската публика в България в превод на Владимир Молев. Да се надяваме, че в най-скоро време ще можем да четем на български език и обемния роман на Ишигуро *Неутешимите*, както и най-ранните творби на автора.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Beedham 2010*: Beedham, M. The Novels of Kazuo Ishiguro. London: Palgrave Macmillan, 2010.
- Finney 2006*: Finney, B. English Fiction since 1984. London: Palgrave Macmillan, 2006.
- Furst 2007*: Furst L. 'Memory's Fragile Power in The Remains of the Day'. Contemporary Literature, 48.4, pp. 530–53, 2007.
- Ishiguro 1982*: Ishiguro K. A Pale View of Hills. London: Faber and Faber, 1982.
- Ishiguro 1986*: Ishiguro K. An Artist of the Floating World. London: Faber and Faber, 1986.
- Ishiguro 1989*: Ishiguro K. The Remains of the Day. London: Faber and Faber, 1989.
- Ishiguro 1995*: Ishiguro K. The Unconsolable. London: Faber and Faber, 1995.
- Ishiguro 2000*: Ishiguro K. When We Were Orphans. London: Faber and Faber, 2000.
- Ishiguro 2005*: Ishiguro K. Never Let Me Go. London: Faber and Faber, 2005.
- Ishiguro 2015*: Ishiguro K. The Buried Giant. London: Faber and Faber, 2015.
- Mason 1989*: Mason, G. "An Interview with Kazuo Ishiguro", Contemporary Literature, 30, pp. 334–47, 1989.
- Matthews 2009*: Matthews S. Kazuo Ishiguro. London: Continuum, 2009.
- Shaffer 1998*: Shaffer B., Understanding Kazuo Ishiguro..Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1998.
- Shaffer 2006*: Shaffer B. Reading the Novel in English: 1950–2000. Oxford: Blackwell Publishing, pp. 157–170, 2006.
- Steinberg 1995*: Steinberg, S. "A Book about our World". Publisher's Weekly, 18 September, p. 105. 1995.
- Wong 2000*: Wong, C. Kazuo Ishiguro. Plymouth: Northcote House, 2000.