

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“

ФАКУЛТЕТ ПО КЛАСИЧЕСКИ И НОВИ ФИЛОЛОГИИ

Том 107

ANNUAL OF SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”

FACULTY OF CLASSICAL AND MODERN PHILOLOGY

Volume 107

ИЪН МАКЮАН –
ОТ ЗАТВОРЕНИ ПРОСТРАНСТВА
КЪМ ГЛОБАЛНИ ПРОБЛЕМИ

ВЕСЕЛА КАЦАРОВА¹

Катедра по англистика и американистика

Весела Кацарова. ИЪН МАКЮАН – ОТ ЗАТВОРЕНИ ПРОСТРАНСТВА КЪМ ГЛОБАЛНИ ПРОБЛЕМИ

Иън Макюан е ключова фигура в съвременната британска белетристика. Романите му отразяват най-актуалните проблеми на Великобритания – все още незатихналата носталгия по имперското минало на страната, разрушителното въздействие върху националния живот на двете световни войни през XX в., както и на Студената война. Изследват се и повтарящите се мотиви в белетристиката му – конфликтът между коренно противоположни личности, предпочитанието към отблъскващи герои (антигерои), въздействието на внезапни разтърсващи събития върху цялостната структура на творбите. В студията се разглеждат всички романи на писателя в хронологичен ред, като ударението се поставя главно върху шедевъра му *Изкупление*.

Ключови думи: реализъм, интертекстуалност, модернизъм, метафикция, постмодернизъм, носталгия, новаторство, вездесъщо зло, хибриден роман, Студената война

Vesela Katsarova. IAN MCEWAN – FROM CONFINED SPACE TO GLOBAL PROBLEMS

Ian McEwan is a representative figure in contemporary British fiction. His works deal with all topical issues of present-day Britain – nostalgia for the end of the Great Pink Age and the impact

¹ Весела Кацарова, katsarova2000@yahoo.com .

on the nation of the two world wars in the 20th century as well as the Cold War. Furthermore, like Conrad and Golding, McEwan is deeply preoccupied with the nature of evil in the contemporary world. Some typical features of his fiction are studied: the writer's concern with the clash and interplay of oppositions, his interest in repulsive disreputable characters (antiheroes), the effect of sudden life-changing events on the structure of the novel, etc. All of his works are studied in a chronological order but particular emphasis is laid upon his masterpiece *Atonement*.

Key words: realism, intertextuality, modernism, metafiction, postmodernism, nostalgia, innovation, innate evil, hybrid novel, the Cold war

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

Иан Макюан е роден през 1948 г. в семейство на военен. Прекарва детството си в Олдершот, Англия, както и във военни бази в чужбина като Сингапур и Либия. Завършва висшето си образование в университета в Съсекс, където изучава английска литература. Задълбочените му познания върху британските автори слагат силен отпечатък върху творчеството му. В голяма част от романите си и най-вече в *Изкупление* авторът влиза в открит диалог както с реалистите, така и с модернистите, като преосмисля и доразвива стратегиите им. Той е първият и за известно време единственият студент, който записва в университета на Ист Англия магистърската програма по творческо писане, организирана от известните писатели Малкълм Брадбъри и Ангъс Уилсън. Студентът оправдава надеждите на преподавателите си и сравнително бързо се налага като талантлив творец.

Преди да се разгледат по-подробно отделните произведения на писателя, важно е да се изтъкнат някои общи черти в творчеството му. На първо място ясно се откроява склонността на автора да противопоставя различни идеи, възгледи, доктрини и житейски философии чрез сблъсъка на лица, които олицетворяват подобни противоречиви нагласи, или чрез душевните конфликти и раздвоението на самите герои. Така например в *Неумолима лю-*

бов разумът, прагматизмът и душевната уравновесеност влизат в остър сблъсък с ирационалното, болезнено емоционалното, което всъщност е резултат от душевно разстройство и дори патология. В *Циментовата градина* тялото, първичното, чисто физиологическите преживявания се противопоставят на цивилизацията, стегнала в циментена прегръдка детската душа. В *Невинните* терзанията на героя се основават на раздвоението между разума и чувствата, както и на конфликта между две различни идеологии, два враждуващи свята. В *Събота* науката и постиженията ѝ се съпоставят с изкуството и емоционалното му въздействие върху човека. В *Слънчева енергия* технологията и свръхцивилизацията влизат в двубой с природата и променят човешката същност. Подобни примери могат да се намерят във всеки отделен разказ, във всеки роман. Очевидно авторът най-силно се вълнува от различията и сблъсъците между хората в изпълнения с противоречия съвременен свят.

Наред с това се откроява и склонността на писателя, превърнала се едва ли не в негова запазена марка, да обрисова неприятни, противни, дори отблъскващи личности. Критиците единодушно определят тези образи като типични антигерои. Примерите са многобройни, защото почти във всяка своя творба Макюан представя такава личност, бъдеща недоумение, неприязън, а често дори и отвращение. Още в първия си роман писателят описва деца, които циментират тялото на починалата си майка в метален шкаф и го скриват в мазето. Героят в следващия роман е садист, който преследва и тормози двойка туристи, а накрая убива мъжа по неясни причини. В друг роман детайлно е обрисован герой, който разчленява труп и разпределя органите в два куфара, за да ги изнесе успешно от квартирата. Силно шокиращ е и образът на душевно болния хомосексуалист, преследващ неотстъпно жертвата си, като накрая прави опит и за покушение над нея. В една от последните си творби авторът описва себичен, самовлюбен учен, лауреат на Нобелова награда, който постепенно се превръща в машина за печелене на пари. Редица читатели се потресени от подобни герои, но няма съмнение, че те оставят дълбоки следи в съзнанието.

Друга характерна черта за цялостното творчество на Макюан е, че той представя с удивителна вещина и професионализъм най-различни области в сферата на науката, изкуството и обществения живот. Добре известен е фактът, че за всеки роман авторът се подготвя продължително време, като извършва задълбочени научни изследвания. Поради всестранните си интереси той се проявява във всяка поредна творба като компетентен специалист по различни теми. В романа *Събота* например разкрива огромни познания по неврохирургия и анатомия. Познанията му по анатомия в *Невинните* също са удивителни – героят разчленява трупа с вещината на патоанатом. В *Амстердам*, където един от главните герои е композитор, Макюан представя вещината си в областта на музикологията. В *Неумолима любов* проли-

чава впечатляващата му компетентност относно молекулярната биология и сексуалната патология. Известно е и обстоятелството, че за да опише с въздействащи детайли отстъплението на британската армия при Дънкърк през Втората световна война, Макюън дълго време разучава архивите във военноисторическите музеи. Несъмнено авторът е изключително любознателен и извънредно компетентен във всяка сфера, която разглежда. На места обаче тези професионални познания сякаш натежават за не особено вещия в съответната област читател. Такъв е случаят например с романа *Слънчева енергия*, където според някои критици писателят достига едва ли не научно-то ниво на доктор по ядрена физика.

В структурата на романите също се забелязват някои общи черти. Почти всеки от тях започва с описанието на силно травмираща съдбовна случка, която преобръща изцяло живота на героите. До голяма степен действията им след това се предопределят именно от тази случка. В първия роман – *Циментовата градина*, това травмиращо събитие е смъртта на майката и последвалото необичайно погребение. В *Неумолима любов* тласък на всички действия се дава от злополуката с литналия балон с дете в коша. В *Дете във времето* отвлечането на невръстна дъщеря в супермаркет, описано още в началото на романа, нанася непреодолима травма на героите. В *Слънчева енергия* случайната нелепа смърт в първата част слага отпечатък върху живота на героя. И все пак тази схема най-отчетливо се проявява в романа *Изкупление*. Травмиращата случка там е случай на изнасилване, последвано от неволно лъжесвидетелстване – един грях, довел до трагичната участ на мнозина, грях, който героинята изкупва цял живот. Този подход на автора придава изключителна динамика и драматизъм на романите му. Посланието несъмнено е общочовешко – внушава се идеята, че всеки индивид носи огромна отговорност за действията си. Отчетливо се откроява и тезата, че човешкото щастие до голяма степен зависи и от умението мъдро да се осмислят събитията в живота.

Цялостният поглед върху творчеството на автора показва постепенна промяна по отношение на повествователните техники. В ранните романи героите се обрисуват преди всичко отвън. В *Циментовата градина* например с поглед отстрани се представят действията на героя, но не и мислите му. Колкото до чувствата на Джак, читателите могат да правят само догадки за тях, защото авторът не ги допуска до вътрешния му свят. Със съдържан лаконичен тон Макюън обрисова едноизмерен образ, сякаш лишен от всякаква душевност. Промяната в творческия му подход започва осезателно да се долавя в романа *Дете във времето* (1987). А в по-късните творби фокусът вече изцяло се поставя върху душевния мир на героите, като сега действията им се определят от мислите, от психическата им нагласа и промените в съзнанието.

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

С първия си сборник разкази *Първа любов, последни обреди* (*First Love, Last Rites*, 1975), отличен с наградата *Съмърсет Моъм* (1976), Макюън, както вече се спомена, си спечелва прозвището „мрачен автор на шокираща проза“. Мнозина критици дават висока оценка на стила и хумора в сборника и го определят като блестящ, дори смайващ дебют поради уелото преплитане на комичното и перверзното, на абсурдните сюжети и психологическото проникновение. И все пак, въпреки множеството положителни отзиви относно художествените достойнства на творбата, вниманието на критиците се фокусира преди всичко върху сексуалните и сензационните страни на разказите. Налага се мнението, че сборникът недвусмислено пародира заглавието на Тургеневата *Първа любов*, една напълно различна по тоналност творба. Критиците долавят в разказите неосъзнато подражателство на писатели като Хенри Милър и Норман Мейлър, които се вълнуват предимно от проблемите на мъжката идентичност, мачизма и сексуалността. В тази първа творба Макюън очертава граничната линия между младостта и зрелостта в живота на мъжа, между чистотата и покварата. В *New York Review of Books* (март 1979) Робърт Тауърс характеризира *Първа любов, последни обреди* като най-блестящия и зловещ сборник разкази за период поне от трийсетина години.

Много от разказите са действително зловещи и шокиращи. В *Солидна геометрия* (*Solid geometry*) например героят работи върху дневниците на прадядо си, като се вдъхновява от поставена върху писалището му стъкленица с пенис в ерекция. По разказа се изготвя филмов сценарий, но ББС забранява филмирането. В разказа *В домашна обстановка* (*Homemade*) възрастният разказвач си спомня как като четиринайсетгодишно момче прави неуспешен опит за сексуален контакт с по-малката си сестра. *Последният ден на лятото* (*Last Day of Summer*) представя наблюденията на дванайсетгодишен хлапак върху поведението на възрастните наоколо. Разказът разкрива високата цена, която едно момче трябва да заплати, за да стане „истински мъж“ – да отхвърли близостта с майката, да потисне всякаква емоционалност и уязвимост и да се придържа към норми, наложени от андроцентричната култура. *Скандал в театъра* (*Cocker at the Theatre*) е единственият разказ за зрели хора, които са участници в порнопредставление. Вместо да симулират полов акт на сцената, двама от тях го извършват на живо по време на репетиция за ужас на режисьора и сценографа. В *Пенеруди* (*Butterflies*) героят отново е дете, но фокусът пада върху нещастен самотен младеж, който го похища-

ва и убива. В *Разговор с човек в гардероба* (*Conversation with a Cupboard Man*) Макюън представя пълната инфантилност на зрял мъж, който търси убежище в гардероба като в утроба. Героят е представен като побъркан, но авторът тънко внушава идеята, че това е скритото психическо състояние на немалък брой мъже. До седемнайсетгодишна възраст майката третира сина си като бебе, поради което той остава по детски безпомощен, със забавено развитие. След повторната ѝ женитба героят се изпълва със смесени чувства – с неприязън към нея, но и с копнеж по отминалото детство, с чувство на завист към бебетата, прегърнати от майките си. *Първа любов, последни обреди* (*First Love, Last Rites*) описва младеж на прага на зрелостта, чиято потисната любовна връзка с приятелката му се отприщва, когато двамата виждат бременна мишка. Разказът *Преобличане* (*Disguises*) отново представя домашно насилие – жертвата е десетгодишно момченце, а похитителят е леля му, прикрит педофил с травеститски наклонности. Жената, бивша актриса, изживява отново театралния си живот, като разиграва пред невръстното сираче различни сценки, придружени с безкрайно преобличане. Отначало детето е очаровано от театралните игри, но когато лелята го „докарва“ в дрехи на прелестно момиченце и го приласкава, самата тя преоблечена в офицерски дрехи, то смътно долавя посегателството върху личността си и прекриването на определени граници. Разбира, че забавните сценки и преобличанията са нещо повече от игри. Момчето ясно усеща, че когато си преоблечен и никой не знае какво си всъщност, всеки може да се държи с тебе, както пожелае. Най-характерната черта на първия сборник с разкази е силният контраст между изящния стил и стряскащата перверзност в тематично отношение.

Вторият сборник с разкази на Макюън – *Между чаршафите* (*In Between the Sheets*), излиза в една и съща година с първия му роман – *Циментовата градина* (*The Cement Garden*, 1978). Реакцията на критиците и читателите е същата, както и към първия сборник – потрес от сюжета на някои разкази, но и признание, че Макюан е действително оригинален творец със силно въздействащ лаконичен стил. В тематично отношение сборникът отново разкрива подчертан интерес към низкото, противното, перверзното, а обрисуваният свят е също така клаустрофобичен. Подобно на Мартин Еймис, Макюан възприема интереса на медиите към насилието, секса и опредметяването на човека. И той превръща Ерос и Танатос в стоки за потребление, които в съвременната субкултура широко се рекламират от екрана и телевизията.

Общият дух в сборника се разкрива още в първия разказ с красноречивото заглавие *Порнография* (*Pornography*). В него се обрисуват двама братя, собственици на порномагазин в Сохо. Авторът предлага тънки наблюдения върху живота в квартала на развлеченията, на евгините квартири и напитки, на порнографските списания и мачизма, но основният акцент е върху ширещите се садо-мазохистични взаимоотношения в Сохо. Според моментните си желания главният герой избира ролята на господар или роб, като съответ-

но редува любовниците си Полин и Луси. Краят на творбата е действително шокиращ – двете медицински сестри кастрират провинилия се мъж, заразил ги с венерическа болест. Използването на повествование в първо лице внушава усещане за непосредственост. Всички следи на автора са заличени, поради което от читателя се очаква едва ли не да се вживее в ролята на разказвача, но евентуалната идентификация с него е малко вероятна. *Размишленията на домашния орангутан (Reflections of a Kept Ape)* е комичен разказ отново в първо лице, който представя разочарованията на домашния любимец, едър орангутан, прелъстен и изоставен от стопанката си. В световната литература се срещат немалко литературни творби, които разкриват нестандартните разсъждения на различни животни (Сервантес, Кафка), но сякаш за пръв път ударението се поставя върху неутолимата сексуалност на герой от животински вид. *Два фрагмента: март 199- (Two Fragments: March 199-)* е футуристичен разказ за Лондон, който е полуразрушен след война или революция – в града няма транспорт, осветление, отопление и храна, а жителите седят на улицата и ловят риба от Темза. Влюбените герои носталгично си спомнят откъслечи от миналото – коли, футболни мачове, развлечения. Макар че е лишен от политически внушения, с потискащата си атмосфера разказът донякъде напомня за 1984 на Оруел. Най-характерната особеност в тази творба са резките обрати – от подробности за суровата действителност към фантазията, от комичното към трагичното, от прозаичното към гротескното и т.н. Разказът *Съвсем мъртва (Dead As They Come)* предлага на феминистките критици извънредно богат материал за анализ. Сюжетът е действително необичаен. Главният герой е заможен мъж, който се влюбва в манекен във витрината на магазин за дрехи и съответно го закупува заедно с облеклото. Вживял се в ролята на страстен любовник, той си представя неодушевления предмет като жива жена и я назовава Хелън – алюзията за хубавата Елена от Троя превръща манекена в символ на прелъстителна хубост. Хелън е представена като идеалния партньор – мъжът непрестанно говори, а тя безропотно слуша и накрая се оставя да бъде ликвидирана. С този разказ се внушава идеята за разрушителния потенциал на мъжа – той може да купи, да притежава, да похити уязвимата, несъпротивляваща се жена, като я превърне в невинна жертва на сексуално и физическо насилие. Сантименталните размишления на героя донякъде се доближават до перверзните фантазии на изнасилвача. Разказът *Между чаршафите (In Between the Sheets)* отново стряска с внушенията си – той загатва за скритото сексуално влечение на героя към невръстната му дъщеря и представите му за еротичното ѝ поведение с приятелката ѝ. Разказът *Напред, назад (Two and Fro)* се определя от критиците като интересен художествен експеримент, като поема в проза. В него се представя мисловният поток на мъж, който лежи до любовницата си, обзет от обич към нея, но и от натрапчиви спомени за неприятен свой колега. Силата на тази творба се крие в поетичния ритъм, както и в подчерта-

ния контраст между топлотата към спящата любовница и силната неприязън към натрапчивия колега. Последният разказ – *Психополис* (*Psychopolis*), е най-силно въздействащата творба в сборника. Безименният повествовател е англичанин, пребиваващ в Лос Анджелис, като чрез преживяванията и размишленията му се прави задълбочена съпоставка между английската и американската действителност. Както подсказва и самото заглавие, *Психополис* представя постмодерната лудост в съвременния свят, пълната парадоксалност на града лабиринт, който вместо център има стотици предградия. В разказа се описват множество абсурдни ситуации – още в началото млада жена мазохистично настоява да бъде вързана с вериги за кревата, друга героиня садистично налага на влюбения в нея мъж да уринира в панталоните си в присъствието на родителите ѝ и т.н. Външната действителност също изобилства с абсурди, като например магазина, където едновременно се продават вещи за тържества, както и за оборудване на болнични стаи. Важното в случая е, че именно този сравнително дълъг разказ тласка писатели към писането на по-обемни творби.

Когато през 1978 година излиза първият роман на Иън Макюан – *Циментовата градина* (*The Cement Garden*), реакциите на критиците са изцяло отрицателни. Творбата се определя като зловеща, отблъскваща, перверзна. Основният въпрос, който възниква, е доколко описаната история е правдоподобна и доколко тя разкрива скритата човешка природа.

За мнозина разказът е напълно неубедителен и недостоверен. Главните герои са четири деца в едно семейство, двама братя и две сестри, които живеят в уединение. След смъртта на бащата те се грижат за болната си майка и животът им е сравнително подреден. Когато обаче умира и майката, те остават изцяло на произвола на съдбата. Най-голямата от тях, седемнайсетгодишната Джули, влиза в ролята на сурогатна майка. Нейно е решението да погребат починалата жена в мазето, като циментират трупа в метален шкаф, без да уведомяват когото и да било за смъртта. Незрелият четиринайсетгодишен юноша Джак, повествователят в творбата, изпитва дълбока потребност от майчино присъствие и ласки. Постепенно това негово усещане прераства в сексуално влечение към собствената му сестра Джули. В полусънното си състояние накрая двамата стигат до акт на кръвосмешение, ала „идиличният“ им живот приключва, когато Дерек, ревнивият приятел на Джули, прозрял тайната за зазидания труп, изпраща полицията в дома им.

Според изказванията на самия Макюан (Hamilton 1978: 21) той се стремил да представи ситуация, при която осиротелите деца влизат в ролята на родителите си. Целта му е да покаже семейство, в което потисканите едипови и кръвосмесителни импулси предизвикват дълбоко сближаване, правят семейството задружно. В случая Джули играе ролята на майка не само на невръстния Том, но донякъде и на Джак. По този начин едиповите и кръвосмесителните импулси тясно се преплитат.

Всъщност, както се подчертава и в самата творба, основният подтик у децата да зазидат мъртвата си майка в мазето е страхът да не се разбие семейството, като съответно децата се изпратят в сиропиталища. Целта им е да запазят семейството цяло и заедно („to keep the family together“, McEwan 1979: 89). Читателят може само да прави догадки по въпроса защо юношата остава напълно безучастен към разтърсващи събития като смъртта на майка си и баща си. Неговото равнодушие би могло да се тълкува като опит да се омаловажат тежките удари на съдбата, за да се избегне пълният психически срив. Бездушието му може да се възприеме и като резултат на дълбокото му обсебване от самия себе си и от физиологическите процеси на съзряването. Колкото до сексуалното влечение към сестра му Джули, критиците са единодушни, че за него тя представлява събирателен образ на жената, лице, което въплъщава в себе си всички женски роли – на майка закрилница, сестра, приятелка, любовница.

И все пак преобладаващото мнение е, че децата всъщност играят роли, за да се съхранят психически. Така например Джули се вживява в ролята си на дейна, практична домакиня. Сю се затваря в стаята си и се отдава на интелектуални занимания, като непрестанно чете книги или пише до мъртвата си майка подробни писма относно ежедневието им. Шестгодишният Том започва да се преоблича в женски дрехи, а накрая напълно се вдетинява, като се връща в съзнанието си към бебешките си години. Джак, изцяло затворен в себе си, се отдава на пубертетните си импулси и активно онанира. Всички тези прояви са защитни реакции, бягство от действителността, от трудния живот на кръгли сираци. Децата живеят в почти сомнамбулно състояние. Най-често повтаряните фрази в романа изразяват усещането им за сънища и кошмари: „сякаш бяхме дълбоко заспали“ (McEwan 1979: 127), „Джули бе загубила всякакво усещане за време, а аз се движех като насън“ (пак там: 134). Всъщност в самия край на романа Джули възкликва: „Не беше ли всичко прекрасен сън!“. По този начин се създава усещането, че случилото се е нереално, не е станало наяве, а насън. Сънят им обаче секва, когато отвън се чуват сирените на полицейските коли. Дерек, единственият посетител в дома им, единственият представител на външния свят, обзет от дълбока ревност, че не е допуснат до тесния семеен кръг, уведомява полицията за случващото се в мрачната къща с циментовата градина.

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

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

С проблемите, които разглежда, романът безспорно шокира голям брой читатели. Той представя историята на Мери и Колин, английска двойка на курорт, най-вероятно във Венеция. По време на своя твърде монотонен престой героите срещат местната съпругеска двойка Робърт и Каролайн, които ги приемат гостоприемно в дома си. И все пак бруталният мачизъм на Робърт, както и пълното подчинение на полусакатата му съпруга предизвикват безпокойство у Мери и Колин. Крайното смразяващо деяние на Робърт и Каролайн е да упоят Мери и да принудят Колин да реши дали да спаси живота ѝ, или да умре. Колин избира смъртта и когато Мери се събужда от упойката, го намира мъртъв.

Макюън сам дава ключ за тълкуването на романа в пространно интервю (Haffendon 1985: 177–181). Той заявява, че творбата отразява фройдистки теории, като хвърля светлина върху подсъзнателното, върху мазохистичните импулси у жената и садистичните наклонности у мъжа, които донякъде обясняват потисничеството на жените в патриархалното общество.

Садизмът на Робърт се обуславя от възпитанието му в детството, „наследен“ е от баща му и дядо му, които героят боготвори като истински мъже. Робърт е израснал в атмосфера на мъжки деспотизъм и пълно женско подчинение. С особеност гордост той развежда госта си Колин из своеобразния музей в наследствения дом, изпълнен с вещи на баща му и дядо му, като споделя житейската си философия:

Баща ми и дядо ми бяха мъже и се гордееха с пола си. Жените оценяваха това... Сега мъжете се съмняват в себе си, мразят се. Жените се отнасят към тях като с деца, защото не могат да ги приемат сериозно... Каквото и да разправят, жените обичат агресията, силата и надмощието на мъжа. То е залегнало дълбоко в съзнанието им... И макар да се ненавиждат за това, жените обожават подчиняването си от мъжете. То е залегнало дълбоко в съзнанието им. Те се самозалъгват. Говорят за свобода, но мечтаят да зависят от мъжа... Мъжът създава света. Така че съзнанието на жената се оформя по волята на мъжа. Още в най-ранното си детство тя се сблъсква с мъжкия свят... В днешно време мъжете не вярват в собствените си сили² (*The Comfort of Strangers*, McEwan 1989: 71).

² Преводът на всички цитати от английски език е мой, В. К.

Каролайн напълно възприема философията на мъжа си. Неслучайно тя става негова съучастница в организирането и извършването на престъплението. Като ответна реакция на дълбоко вкоренения садизъм на съпруга си Каролайн развива силни мазохистични чувства. Нейната изповед за това какво означава да си влюбена в един мъж, е също потресаваща. Пред изумената феминистка Мери тя гордо заявява: „Ако си истински влюбена в някого, трябва дори да си готова да го оставиш да те убие, щом така трябва... Това разбирам аз под влюбеност. Ако съм мъж, ще убия любимата си“ (62). И затова Каролайн едва ли не със задоволство приема несретната си съдба – поради счупения си гръбнак при нанесен от съпруга ѝ побой тя не може да излиза навън и се е превърнала в истинска затворничка в дома му. Цели четири години не е прекривала прага на къщата и излиза единствено на балкона.

И все пак въпросът защо всъщност Робърт убива невинния английски турист, предизвиква най-голямо недоумение в романа. Биха могли да се изтъкнат различни причини. Всъщност Робърт възприема Колин като представител на съвременното поколение мъже, които са загубили облика си на „истински“ мъже и са изпълнени със съмнения в себе си. Колин е представен като мъж с „ангелска“ красота, къдриците му са меки „като на бебе“, а лицето му има детинско изражение. Той е нежен, любящ и предан към Мери. Споделя, че понякога го обхващат чисто женски желания. Когато Робърт му нанася в корема внезапен силен удар с юмрук, Колин не реагира и дори се усмихва, сякаш приема постъпката като шега. Робърт съзира в него собствения си слабост, когато е бил невръстно дете, трогателно привързано към майка си. И го наказва заради слабостта му. Освен това в садистичната постъпка прозира и прикрит хомосексуализъм. Поведението му също е и жестока реакция на стерилен мъж, който не може със синовете си да продължи традицията на баща си и дядо си. Мери оцелява, защото е намерила своята стабилна женска идентичност на майка и социално реализирана жена. Тя категорично не приема агресията и мъжката жестокост в патриархалното общество.

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

За разлика от първите два романа *Дете във времето* (*The Child in Time*, 1987) се посреща от критиците с всеобщо одобрение и е отличен с престиж-

ната литературна награда *Уитбред*. Особено силно внимание се обръща на обстоятелството, че в новата творба душната клаустрофобична атмосфера от разказите и първите романи на Макюън отстъпва пред широкия социален диапазон. Всъщност в третия си роман авторът най-вече се интересува от пресечната точка между личното и социалното, като прави съпоставка между родителските грижи към децата и загрижеността на социалните служби и правителството за развитието на подрастващите. Описаните събития в творбата отново държат читателя в напрежение до самия край.

Дете във времето ясно се очертават три основни сюжетни линии: опитите на утвърдения детски писател Стивън Луис да открие тригодишната си дъщеря, отвлечена в супермаркет, и да възстанови отношенията със съпругата си, отчуждена от него след инцидента; участието на Луис в правителствена комисия за образованието и развитието на подрастващите; приятелството на героя с бивш министър, който след високите си постове изпада в невротичната фаза на пълно вдетиняване.

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

Повечето критици (Д. Дж. Тейлър, Алън Маси и др.) изтъкват, че най-голямото достойнство на романа е плътното и убедително обрисуваният образ на главния герой – Стивън Луис. В скръбта си той преминава през четирите фази на страданието, описани в изследването на психиатъра Джон Баулби (Bowlby 1991): първоначално изпитва вцепенение, последвано от активно търсене на изчезналото дете, после пълно объркване и накрая постепенно връщане към действителността. Както личи и от самото заглавие, затрудненията в живота и непредвидимите събития са представени чрез темата за времето – всеки индивид се ситуйра в едно непроменливо минало време, преминава през фиксирания промеждутък на настоящето, за да се насочи към неопределеното бъдеще. В творбата темата за времето се внушава и чрез цитата от поемата *Четири квартета* (*Four Quartets*, 1943) на Т. С. Елиът: „настояще и минало/ навярно двете заедно са настояще в бъдещето,/ което включва в себе си и миналото“ (McEwan 1992: 128).

Всъщност романът неслучайно започва със загубата на едно дете и завършва с раждането на друго. Не е случайно и обстоятелството, че се състои от девет глави – броят им загатва за съзряването на плода преди акта на раждането. Ролята на децата за развитието на една страна се подчертава и чрез епиграфите, които са представени като цитати от несъществуващ наричник за отглеждане на деца. Епиграфът на последната девета глава носи особено

силно послание: „децата са най-значимият ресурс на една страна, далеч по-голям от въглищните залежи и ядрената енергия“ (McEwan, 1992: 228).

През мъчителните девет месеца на страданието си главният герой достига истинска зрялост, успоредно със съзряването на плода. Загубата на дъщеря му Кейт нарушава привичната рутинност в живота му, както разрушава и брака му. Героят трябва да намери нови надеждни опори в самия себе си, а също и в окръжаващия го свят. Изпаднали в остър конфликт със своето вътрешно аз, както и с външния свят, Стивън и Джули трябва да преосмислят живота си, да се заредят със сила и смелост, за да продължат напред. Раждането на второто им дете е шанс за по-пълноценно съществуване, който съдбата им предоставя.

Отделните етапи от духовното пътешествие, предприето от героя, се маркират чрез серия от пътувания в пространството, които обикновено завършват със значими прозрения. Във всички тези случаи просветлението неизменно се асоциира с особено усещане за време, коренно различно от конвенционалната ни представа – в тези мигове то ускорява или забавя темпото си. По този начин Стивън развива усет за друг тип време, т.нар. „значимо време“ (“meaningful time”), което неизбежно се свързва с образа на изгубеното дете или на детето изобщо. В такива мигове той разбира, че не трябва да блуждае, да се разсейва, а напълно да се потопи в преживяването. За да го улови и запази завинаги в съзнанието си.

Невинните (*The Innocent*, 1990) е първият от четирите романа на Макюан, излезли през 90-те години. С него писателят навлиза в напълно нов жанр – шпионския, който най-често се свързва с нашумели автори в тази област като Джон льо Каре и Греъм Грийн. Книгата отразява Студената война и по-специално англо-американските опити през 50-те години на XX в. да се построи тунел, откъдето да се подслушват изпращаните съобщения до Москва от съветския сектор в Берлин. Критиците почти единодушно приемат *Невинните* като успешен роман и през 1993 г. се създава впечатляваща филмова версия по произведението.

Творбата убедително пресъздава напрегнатата политическа атмосфера на следвоенната епоха, чийто основен белег е разделението и взаимното недоверие между Западна и Източна Европа. *Невинните* е роман и за края на една империя, за постепенно отслабващата роля на Великобритания като политическа сила, както и за нарастващото влияние на САЩ в световен мащаб. Затихващата роля на Великобритания въздействащо се внушава чрез образа на главния герой – „невинния“ 25-годишен Ленард Марнам, електронен инженер, на когото тепърва предстои да изживее поредица от житейски трусове. И все пак в началото младежът се движи из полуразрушения Берлин със самочувствието на победителя.

Той бе прекарал детството си при баба си в едно уелско селце, над което никога не бе прелитал вражески самолет. Никога не бе докосвал оръжие, нито пък някога бе чувал изстрел отблизо. И все пак въпреки всичко, въпреки че руснаците бяха освободили Берлин, той се движеше наперено... из града... с усещането на собственик, сякаш отмерваше със стъпките си ритъма в речта на мистър Чърчил (*The Innocent*, McEwan 1990: 5).

Действието в романа се развива в Берлин през 1955 и 1956 г. и завършва с кратък епilog през 1987 г. Представена е напрегнатата атмосфера преди издигането на Берлинската стена. Задачата на героя е да инсталира апаратура в прокопания тунел за подслушване на съветските телефонни линии. В действителност „невинността“ на героя не е негово вродено качество, а произтича от неведението му. Типично „британската“ същност на Ленард с характерната му „невинност“ и благопристойност го довеждат в края на краищата до брутално изнасилване, убийство, както и до хладнокървно разчленяване на трупа на германеца Ото, бившият съпруг на любимата му. Проблемът, който занимава автора, е как непоковарен млад човек като Ленард може да се превърне в убиец. Макюан показва двойствената същност на героя си, разкъсван между коренно различни тайни свята: шпионската му дейност в тунела и любовното гнездо с германката Мария. Авторът недвусмислено показва раздвоението на героя си:

Той не бе сигурен дали по време на придвижването си между своите два тайни свята в действителност не изразява истинската си същност, когато бе в състояние да постигне равновесие между тези светове и да ги почувства като нещо извън себе си. Или всъщност дали това не бе просто време, когато се чувстваше като изпразнен от съдържание човек, който се придвижва между две точки (*The Innocent*, McEwan 1990: 72).

Важно е да се отбележи, че тримата главни герои – американецът Боб Глас, англичанинът Ленард и германецът Ото – са обрисувани със стереотипни за съответната нация черти и се открояват като представители на своите страни. По този начин романът се превръща в силно въздействаща политическа алегория за един враждуващ раздробен свят. Двата тежки куфара с останките на разчленения труп, които Ленард отчаяно разнася из Берлин в усилията си да се отърве от тях, внушават идеята за разполовения Берлин, за разделена Германия и Европа, за враждуващия свят с два лагера. Романът може да се възприеме и като пророчески относно процесите, протекли в Европа след преломната 1989 г., като разпада на Съветския съюз, раздробяването на бивша Югославия, Чехословакия и т.н.

И все пак в романа ясно се откроява идеята за помирението. Тя се внушава не само чрез финала, където се загатва за предстоящото събаряне на

Берлинската стена. Темата се подсилва и чрез дълбоките любовни взаимоотношения между англичанина Ленард и германката Мария. В резултат на тази любов героят коренно променя отношението си към германците, към победената нация. За него те вече не са просто „бивши нацисти“, а съотечественици на любимата му. Лайтмотивът за помирението ясно е изразен и чрез речта, която американецът Боб Глас произнася на годеща на Ленард и Мария:

Чрез годеща си те по свой начин допринасят за мира между двете враждуващи нации. Подобни сватби в по-голяма степен сближават народите, отколкото всякакви политически договори (*The Innocent*, McEwan 1990: 127).

Според американеца с любовта и съюза си младата двойка допринася за изграждането на нов Берлин, нова Германия, нова Европа. Ироничният похват в романа е, че именно Боб Глас сключва брак с очарователната германка. И все пак финалът на творбата внушава идеята за нестихващата любов между Ленард и Мария и за евентуална нова среща.

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

Когато през 1992 г. излиза романът на Макюън *Черни песове* (*Black Dogs*), критическите оценки отново са противоречиви. Някои го определят като най-силната и хуманистична творба в творчеството на писателя на този етап, а други го намират за неубедителна смесица от полемика и мелодрама.

Написан като повествование в първо лице, романът представлява мемоарна книга на героя Джеръми, публицист и издател. Останал кръгъл сирак на осемгодишна възраст, той още като дете проявява голяма привързаност към семействата на приятелите си и по-специално към родителите им. По-късно, когато се оженва, е силно заинтригуван от родителите на съпругата си, Бърнард и Джун Тремейн, които, макар и напълно различни, са ярки, забележителни личности.

Творбата представя пътуването на главния герой във времето, пространството и спомените, като непрекъснатото му движение е ясно изразено чрез самата структура на романа. В предговора читателят накратко се запознава със сиротното детство на разказвача и неутолимото му желание за пълнокръвен семеен живот. Поредните четири глави са обозначени с наименованията

на конкретни градове и селища, като към последните две са добавени и съответните години, през които протича действието – 1989 и 1946 г.

В първата глава, озаглавена *Уилтшир*, събитията се развиват през 1987 г., когато Джеръми посещава в санаториума тъщата си Джейн Тремейн, тежко болна от левкемия, и води продължителни разговори за миналото ѝ, тъй като възнамерява да напише биографична книга за нея.

Втората глава, със заглавие *Берлин*, описва пътуването на Джеръми с тъста му Бърнард Тремейн до Берлин, където наблюдават отблизо събарянето на Берлинската стена. Сред всеобщото въодушевление те стават свидетели на ужасяваща гледка – млади неонацисти с бръснати глави и пречупени кръстове на реверите се нахвърлят свирепов върху беззащитен турчин. Внушението на тази сцена е, че макар падането на Берлинската стена да означава края на Студената война и на разделението в Европа, настъпва нова ера на остри сблъсъци и катаклизми.

Третата глава, озаглавена *Майданек и Сан Морис Навасел, 1989*, се състои от две части, както проличава и от самото наименование. В първата действието се развива в Полша през 1981 г. по времето на голямата популярност на „Солидарност“ и се описва срещата на разказвача с бъдещата му съпруга Джени. Двата са участници в британска културна делегация и след дебатите за международното сътрудничество съвместно посещават бившия концентрационен лагер в Майданек. Потресаващите гледки и факти, на които стават свидетели в този зловещ музей на смъртта, събуждат у тях остра жажда за живот. Силно угнетени от видяното, те се завръщат в хотела си и се отдават на любовни ласки. Десет месеца по-късно се оженват. Втората част на тази глава описва престоя на разказвача във вилата на семейство Тремейн във Франция, в която тъщата му Джун е прекарала в уединение голяма част от живота си. Къщата се намира в близост до местността, където Джун е преживяла най-травмиращото събитие, оставило завинаги отпечатък в съзнанието ѝ – сблъсък с двете черни кучета.

В последната глава действието отново се развива в същата местност във Франция, но годината е друга – 1946 г., непосредствено след сватбата на Бърнард и Джейн и след края на Втората световна война. Тук повествователят подробно описва трагичното събитие в живота на Джун, което изцяло я е променило – срещата със страховитите кучета. По този начин Джеръми донякъде реализира намерението си да напише биографичен очерк за Джун. Както става ясно от разказа на кмета, мълвата за огромните черни песове е, че са дресирани от Гестапо не само да разкъсват, но и да изнасилват жертвите си.

Всъщност главните герои в романа са тъстът и тъщата на Джеръми, Бърнард и Джун Тремейн. В началото и двамата са представени като симпатизанти на комунистическите идеи, но по-късно характерът и различните им преживявания ги тласкат към коренно противоположни нагласи. Джун залага

на духовното и интуитивното у човека, докато у Бърнард надделява рационалното и прагматичното начало. Като атеист и политик със силно развито обществено съзнание той остава верен на социалистическите идеи, макар че след събитията в Унгария през 1956 г. напуска Британската комунистическа партия и постъпва в Лейбъристката. До известна степен се създава впечатлението, че чрез образите на Джейн и Бърнард разказвачът представя женската и мъжката гледна точка относно действителността и вселената, като се опитва да бъде безпристрастен посредник между двамата. Всъщност Джеръми представя сблъсък между два напълно различни възгледа – в единия случай на преден план излизат правата и неприкосновеността на отделния индивид, а във втория се дава предимство на обществото и колективното съзнание. Романът приканва читателя да направи своя избор между двата крайни възгледа. Същевременно обаче се внушава идеята, че не съществуват категорични отговори по отношение на нравствените и обществените проблеми.

Лайтмотивът в романа е сблъсъкът на Джун с черните песове. Зловещата случка се споменава няколко пъти в творбата, а в крайната глава е описана въздействащо с най-големи подробности. Този сблъсък превръща жизнерадостната, оптимистично настроена Джун в пълен мистик и отшелник. Черните песове несъмнено олицетворяват вездесъщото зло, което е неделима част от вселената и отделния индивид. Подобно внушение безспорно придава философски измерения на творбата.

Когато през 1997 г. излиза *Неумолима любов* (*Enduring Love*), самият автор изтъква сходството на този роман с предишните си няколко творби и по-специално с *Дете във времето* и *Невинните*. Общото помежду им е, че след преживяна силна криза героите коренно се променят и възприемат нов начин на живот. Критиците определят *Неумолима любов* като поредната мрачна творба за пълно обсебване, което докрай държи читателя в напрежение.

Романът разглежда интригуващи проблеми – доколко устойчива е интимната връзка между двата пола, както и доколко натрапената, противоестествена любов може да подрие стабилността на отделния индивид. В центъра на повествованието са мъж и жена, Джо и Клариса, които от дълго живеят като съпругеска двойка. Любовта и трайният им съюз силно се разклащат, когато фанатичният налудничав обожател Джед Пари започва неотлъчно да преследва Джо. Дватама се срещат за пръв път по време на трагичен инцидент – наред с няколко случайно озовали се там мъже те се опитват да предотвратят отлитането на огромен балон с невръстно дете в коша. Опитът е неуспешен и един от мъжете загива. Напрегнатата ситуация отключва „неумолима“ любов у младия Джед към стабилния, уравновесен Джо, повествователя в романа.

Интересна е преценката за романа на известната писателка и критичка А. С. Байът (Byatt 2001: 83). Според нея най-интригуващата страна на твор-

бата е съпоставката между патологичната страст на психично болния Джед Пари и нормалната, дълбока любов между Джо и Клариса, разклатена от преживените трусове.

Критиката се спира особено подробно на началната сцена, която поставя опитите на неколцина мъже да спасят детето в кошата на огромния балон. Тази силна начална сцена изпълнява няколко важни функции в творбата. На първо място целта ѝ е да прикове вниманието на читателя още в началото, да събуди интереса му. Освен това тя се използва умело и като отключващ фактор, за да се прояви заболяването на Джед Пари. Според описанията на редица психолози и психиатри, изложени в приложението към романа, т.нар. синдром на Дьо Клерамбо или еротоманията се проявява след голям психически стрес. Болестта се свежда до проява на пълна обсебване, граничещо с лудост. В романа се дават многобройни описания на патологичното състояние у Пари:

Синдромът на Клерамбо е мрачно криво огледало, което отразява и пародира същия свят на влюбените (*Неумолима любов*, Макюън 2006: 145).

Нищо не беше в състояние да убеди Пари, че греша... той си клечеше в измислената от него килия (*Неумолима любов*, Макюън 2006: 161).

Драматичната сцена с балона изпълнява и друга функция в романа. Тя има за цел да събере на едно място напълно непознати хора и завинаги да сплете съдбите им.

Не на последно място чрез тази сцена авторът изследва черти, дълбоко залегнали в човешката природа – инстинкта за самосъхранение и донякъде вродения егоизъм. При описаната ситуация е напълно ясно, че колкото повече хора държат въжетата на балона, толкова по-голяма е вероятността той да се задържи на земята. Дори един от тях да пусне въжето, напълно закономерно е балонът да се надигне нагоре. При стеклите се драматични обстоятелства мъжете, тласкани от инстинкта за самосъхранение, един след друг се отказват да теглят балона. Само един от тях упорства в опитите да спаси детето и става жертва на собствения си алтруизъм. Драматичната сцена умело служи за изследване на човешката природа. Ето какво заявява по този въпрос авторът в интервю с критика Гарнър през 1998 г.:

Всички ние произхождаме от множество поколения хора, които са оцелявали, които винаги са действали ефективно. Но също така те са и общували ефективно. Така че ние безспорно се стремим да спасим кожата си и да следваме собствения си интерес. Но същевременно сме и социални животни и се нуждаем силно от контакти с други хора. Този проблем неизменно съществува за нас. Мисля, че бих могъл да определя характера

на всичките си познати по скалата от 0 до 10 в зависимост от себичността им. Съществуват хора, напълно лишени от себичност – те непрекъснато се раздават. Това вероятно води до самоунищожение (Childs 2006: 106).

Всъщност един от основните проблеми, които занимават Макюън в тази творба, е сблъсъкът между рационалното и ирационалното начало, вплътени съответно в образите на Джо и Пари. Самият автор многократно изтъква основния замисъл в творбата:

Описвам рационален, добре организиран герой и го подлагам на огромно изпитание. Той се сблъсква с най-ирационалното преживяване, което, както прецених, би могло да се разгърне в целия роман – то е не само, че един мъж се влюбва в него, като смята, че любовта му е напълно споделена, но е и убеден, подобно на повечето шизофреници, че получава сигнали и подкрепа свише в опитите си да тласне този материалист и атеист към обятията на Бога. Това преживяване е истинско изпитание за разума и брака му (Childs 2006: 106).

Важно е да се отбележи, че Макюън отправя голямо предизвикателство към читателя, като напълно съзнателно го подтиква да допусне, че героят си съчинява или донякъде преувеличава цялата история с Пари, както смята и партньорката му в живота – Клариса. По този начин до известна степен авторът представя героя си като „неблагонадежден“ (unreliable) разказвач. Едва в края на творбата става напълно ясно за Клариса, както и за читателите, че Джо е твърдял истината. Чрез този художествен похват Макюън поддържа недоумението, а също и напрежението у читателя. Така той придава на творбата си и някои черти на трилъра.

Макар и да не се възприема като най-силното произведение на автора, романът *Амстердам* е отличен с престижната награда *Букър* (1998). Творбата отново разкрива уменията на писателя да предава важни социални проблеми в мрачни краски.

Сюжетът се гради върху взаимоотношенията между трима мъже, озовали се на траурна церемония на Моли Лейн, която е била любовница и на тримата. След редица неочаквани обрати двама от героите, най-близки приятели, заминават за Амстердам, като всеки поотделно крои планове да убие другия, възползвайки се от холандския закон за евтаназия. Съпругът на починалата жена, който в началото на романа се проявява като жалък роконосец, впоследствие се оказва ловък манипулатор, който умело организира саморазправата между съперниците си. Като се има предвид сюжетът на романа, Макюън напълно уместно използва за мото стих от поета У. Х. Одън от стихотворението му *Кръстопътища*: „Приятелите двама, срещнали се тук в прегръдка, веч ги няма,/ всеки заплатил за свои грехове“ (Иън Макюън 1999: 5).

В жанрово отношение творбата се възприема по най-различен начин от критиците: като притча, психологически трилър, социална сатира и най-вече като черна комедия. Някои определят романа и като бурлеска за провалилото се консервативно правителство начело с Джон Мейджър. Самият писател заявява в интервю, че чрез този роман той с огромна радост казва „сбогом“ на 18-годишното управление на консерваторите (Childs 2006: 119). В същото интервю той определя *Амстердам* като нов тип роман, социална сатира, повлияна от ранните романи на Ивлин Уо.

Особено интригуващото в тази творба е, че тримата герои имат напълно различни професии – Клайв Линли е композитор, Върнън Халидей работи като главен редактор на престижен вестник, а Джулиън Гармън е министър на външните работи. В споменатото по-горе интервю авторът признава, че е изпитвал огромно удоволствие да пише за заниманията на хора от различни професионални и социални сфери. Той заявява, че в това отношение е бил силно повлиян от Джон Ъпдайк, който умело представя различните професионални дейности на героите си (Childs 2006: 120).

Авторът въздействащо описва моралните проблеми, пред които се изправят героите му. Така например композиторият Клайв, изцяло обзет от творческо вдъхновение в работата си върху поръчаната му симфония, елегия на отминаващия век, отказва да се притече на помощ на нападната от похитител жена. От своя страна Върнън е изправен пред по-сложна нравствена дилема – дали да публикува във вестника си неприлични снимки на министъра Гармън, разобличаващи го като травестит. В случая редакторът е мотивиран от сериозни нравствени съображения, тъй като възприема политика като твърде вреден за бъдещето на страната. От друга страна обаче ясно проличава и себичната му мотивация – да укрепи позициите си на главен редактор, а също и да увеличи тиража на вестника си.

В крайна сметка и двамата са наказани, като са порицани, отхвърлени, презрени от обществото. По този начин директно се внушава идеята, че недостойните хора си отиват от този свят опозорени. Героите, постигнали надмощие в края на романа, са също толкова покварени като наказаните от съдбата, защото покварата е проникнала дълбоко както в личния, така и в обществения живот и води до пълен цинизъм. Всъщност романът показва как талантиливи хора с висок морал постепенно могат да стигнат до нравствено падение под въздействието на обществото и житейското си благополучие. В най-общи линии *Амстердам* се стреми да изложи на показ банкрутиралата нравствена същност на някои преуспели, издигнали се в обществото представители на поколението, откърмено „в следвоенните години от държавата, от собствените ѝ сокове“ през „благодатните“ 60-те години, достигнало „пълнолетие във времето на нулева безработица, нови университети, книжки с шарени корици – Августинската епоха на рокендрола, когато всеки

можеше да си позволи всякакви идеи“ (*Амстердам*, Макюън 1999: 18). Основното внушение в творбата е, че държавата кърмилница (“nanny state”) е отгледала деца егоисти, в резултат на което следва почти двацетгодишно управление на консерваторите, чийто основен белег е ненаситният стремеж към материални облаги.

Критикът Джон Браниган (Brannigan 2003: 88) обаче възприема *Амстердам* преди всичко като творба за кризата в средната възраст – изживяват я тези, които съзнават, че най-хубавата част от живота им, както и най-големите им постижения са вече отминали. Според него, ако романът *Циментовата градина* представя кризата в пубертета, *Амстердам* се фокусира върху кризата в средната възраст. Героите осъзнават приближаването на старостта, болестите, отслабването на творческите способности, както и надвисналата сянка на смъртта. Кончината на Моли ги подсеца какво им предстои занапред. Моли умира от деменция, предизвикана от злоупотреба с дрога. Романът разкрива въздействието на мъртвите върху живите. За героите истинският живот означава да помниш, да имаш памет. Затова Клайв и Върнън най-много се боят от загуба на паметта, от неспособността да претеглят миналото си.

В този роман Макюън разглежда и чисто творчески проблем в нашето съвремие. Така например композиторът Клайв съвсем неволно плагиатства от Бетовен и по-специално от *Ода на радостта*, за да сътвори своята елегия за отминаващия век. Това обстоятелство ясно показва колко задръстено е съзнанието на творците под въздействието на традицията и класиката. Загатва за кризата и застоя, в които е изпаднало съвремението ни, така че евтанизията придобива символично значение – тя е средство да се сложи край на корупцията, покварата и застоя в обществото.

Трябва да се отбележи, че в този роман Макюън проявява забележителна музикална култура, като представя убедително творческия процес на композитора Клайв Линли. Без да съзнава прякото въздействие на титани като Бетовен, той е обзет от истинска творческа треска и вдъхновение по време на престоя си в Езерната област.

Структурата на романа също се отличава със забележителна стройност и изчистени форми. Творбата се състои от пет части или действия и притежава ритъма на драматургическо произведение. Неслучайно първоначалното ѝ подзаглавие е „трагикомедия“, поради което повествованието се разгръща в пет действия.

Изкупление (*Atonement*, 2001) е първата творба на Макюън през XXI в. Романът разкрива автор, достигнал пълна зрялост като творец. Мнозина смятат, че това е най-доброто произведение на писателя, в което той търси ново начало и поема по нови пътища. Най-ярката особеност на *Изкупление* е, че чрез фокусирането върху драматични лични проблеми се изследват гло-

бални въпроси. Друга важна особеност е силно проявената емпатия, емоционалното вникване в чуждата психика. В свое интервю Макюън заявява, че емпатията е крайгълният камък на нравствеността. Според него жестокостта произтича най-вече от пълната неспособност да се поставиш на мястото на жертвата си, а съчувствието се свежда до умениято да влезеш в кожата на другия човек, на различния от тебе (Childs 2006: 5).

В структурно отношение романът се състои от три части и епилог. Първата част описва преживяванията на семейство Талис, принадлежащо към върхушката на английското общество, в един-единствен ден през 1935 г. Драматичните събития през този ден се пречупват най-вече през съзнанието на тринайсетгодишната Брайъни Талис, която усеща у себе си творческите импулси на бъдещия писател. Момичето става неволен свидетел на няколко прояви на интимност между сестра ѝ Сесилия и Роби Търнър, възпитаник на университет в Кеймбридж, син на прислужница в дома им. Поради своята незрялост и детинска невинност Брайъни с лекота стига до извода, че Роби е „сексуален маниак“. Тази нейна твърда увереност я подтиква по-късно същата вечер да обвини Роби в изнасилването на гостуващата им братовчедка Лола. Прибързаното ѝ детинско обвинение трагично преобръща живота на цялото семейство. Много по-късно в романа става ясно, че истинският извършител на злодеянието е Пол Маршал, синът на „шоколадов“ магнат, случаен гост в имението.

Втората част разкрива военните преживявания на Роби Търнър, който е предпочел войнишкия живот пред затворническия. През неговия поглед въздействащо се описва отстъплението на британската армия към Дънкърк през 1940 г.

Третата част представя живота на Брайъни Талис в лондонска болница по време на Втората световна война. Тласкана от чувство на вина, тя се е отказала от следване в Кеймбридж и е поела тежката участ на военна медицинска сестра. Частта завършва с посещение на Брайъни в дома на щастливо събралите се Сесилия и Роби, пред които провинилата се сестра тържествено обещава да оттегли в съда отправеното в детството си обвинение.

Накрая епилогът, добавен през 1999 г., разкрива, че Брайъни Талис, вече известна писателка, е всъщност авторът на този роман с щастлив край за любовта между Роби и Сесилия – чрез него тя иска да изкупи детската си вина. Става ясно, че двамата влюбени са загинали по време на войната, но чрез творбата си Брайъни желае да им даде щастието и любовта, от които ги е лишила с обвинението си.

Както отбелязват мнозина критици (Eagelton, Finney), първата част на романа проникновено представя живота във фамилно имение на привилегированата английска класа през 30-те години на XX в., когато светът се приближава към ръба на поредната война. За надвисналата опасност се загатва

чрез разразилия се остър семеен конфликт – развода на леля Хърмайъни. Потънала във въображамия си свят, Брайъни остава безучастна към приближаващата се буря, както остава безучастна и цялата страна към надвисналата сянка на фашизма. Поведението на семейство Талис през този период недвусмислено отразява слепотата на английската управляваща класа спрямо набезите на фашизма. Както заявява критикът Брайън Фини (Finney 2006: 90), постоянното отсъствие на бащата от дома загатва за безгръбначната политика на тогавашните министър-председатели на Великобритания, Станли Болдуин и Невил Чембърлейн, които поддържат политиката за „мир на всяка цена“. Трагедията, разиграла се в семейството в този драматичен ден, е символ на предстоящия световен катаклизъм. Грубото изнасилване загатва за приближаващия хитлеристки погром над цяла Европа.

В първата част на романа ясно се открояват и класовите взаимоотношения във Великобритания в предвоенния период. Майката – мисис Емили Талис, нито за миг не забравя, че Роби Търнър е син на прислужницата ѝ, и не може да се примири с обстоятелството, че съпругът ѝ е заплатил за образованието му в Кеймбридж. Според нея подобна постъпка подрива установения йерархически ред в обществото. С тези свои възгледи тя мълчаливо насърчава невръстната си дъщеря да обвини сина на прислугата в престъплението.

Твърде показателно е, че никой нито за миг не изпитва подозрения към действителния насилник Пол Маршал, въпреки драскотините по лицето му. Той е представител на онази замогваща се нова класа предприемчиви капиталисти, които чрез успешна търговия ще натрупат несметни богатства по време на войната. Както става ясно от епилога, дори и в края на XX в. лорд и лейди Маршал, активни обществени благотворители, са недосегаеми. Тайната за съвместното им престъпление ще се разкрие чак след смъртта им, когато според указанията на самата Брайъни трябва да се публикува романът ѝ. Тези обстоятелства ясно говорят за непоклатимо устойчивата класова система във Великобритания дори и в края на 90-те години на XX в.

По този начин още в първата част става ясно, че романът не представя един ден от живота на отделно семейство през предвоенния живот, а предлага напречен анализ на английското общество в кризисен момент преди войната, която напълно ще промени всичко. Следващите части на романа показват как мнимият рай на предвоенния период изцяло е изтласкан от суровата неумолима действителност.

Втората част на творбата хвърля коренно различна светлина върху временната семейна идилия от първата част. Става ясно, че тази идилия всъщност символизира измамното чувство за неуязвимост спрямо набезите на Хитлер, демонстрирано от правителството на Чембърлейн на Мюнхенската конференция през 1938 г. Както заявява самият автор в интервю с критика

Джон Хафенден, съществува доста силна връзка между личностното и националното самозалъгване (Finney 2006: 93).

В художествено отношение романът *Изкупление* се откроява с подчертана интертекстуалност, с многобройни препратки към други белетристични творби. Съзнателно търсената интертекстуалност, извънредно характерна черта на постмодерния британски роман, разкрива задълбочените познания на автора върху английската и американската литература. Чрез множеството паралели с други творби Макюън нагледно показва какво е наследил съвременният британски роман от литературната традиция. Редица са английските автори, които са оказали силно въздействие върху тази творба. Употребата на цитат от *Абатството Нортангър* (*Northanger Abbey*, 1818) като епиграф показва влиянието на Джейн Остин върху сюжета на *Изкупление*. В цитата се отправя укор към героинята Катрин Морланд, че под въздействието на прочетените готически романи си представя невъобразими ужаси в една спокойна английска атмосфера. Паралелът между героинята на Остин и тази на Макюън е недвусмислен – с богатата си фантазия Брайъни Талис с лекота отправя чудовищно обвинение срещу Роби Търнър, което води до трагични последици за цялото семейство. Израснала с приказки за принцове и принцеси, тя уверено заклеява сина на прислужницата като сексуален маниак и изнасилвач. Престъплението на Брайъни не се свежда просто до лъжа, а до неспособността ѝ да различи реалното от въображаемото поради творческата ѝ дарба. Тя сякаш забравя, че Роби и Сесилия са живи хора, а не материал за художествено творчество.

В тематично отношение чести препратки се отправят и към романа на Л. П. Хартли *Посредникът* (*The Go-Between*, 1953), където светът на възрастните се пречупва през погледа на детето. Очевидна е и сюжетната връзка между *Изкупление* и романа на Хенри Джеймс *Какво знаеше Мейзи* (*What Maisie Knew*, 1897), в който съвременният развод и прелюбодеянието се представят през погледа на невръстно момиче. Що се отнася до сходството между двамата писатели, може да се направи паралел и между *Златният бокал* (*The Golden Bowl*, 1904) на Хенри Джеймс и счупената майсенска ваза в *Изкупление*, която е въздействащ символ на разбития живот и свят, на разбитите надежди и илюзии, които трудно биха могли да възвърнат своята цялост.

И все пак художественото въздействие на Хенри Джеймс върху Макюън се усеща най-силно в уметелното преплитане на гледните точки, в повторението на сцени, погледнати от различен ъгъл. Съвременният писател трайно е усвоил възгледа на големия обновител на романа, че от различните прозорци на „литературната къща“ (“the house of fiction”) се разкриват различни гледки. В случая в съвсем буквален смисъл тринайсетгодишната Брайъни, съзряла през прозореца разигралата се сцена между Сесилия и Роби край

фонтана, я тълкува по свой начин, но по-късно, когато въпросната сцена се представя през погледа на Сесилия, тя изглежда коренно различна. С други думи, Макюън е отхвърлил всезнаещия разказвач на традиционния реалистичен роман и последователно надниква в съзнанието на отделните герои. В първата част, която се състои от 14 глави, Макюън редува мислите на Брайъни, Сеслия, Роби Търнър и мисис Талис. По този начин всяка глава успешно придвижва повествованието напред, като хвърля светлина върху характера на съответните герои или конкретен проблем. Така например главите, осветяващи съзнанието на мисис Талис, която е второстепенен герой в романа, разкриват важни подробности за семейните взаимоотношения, както и за нрава на „жертвата“, братовчедката Лола. Тази честа смяна на фокализацията се определя от Жерар Женет като „модална детерминация“ (“modal determination”).

И все пак въпреки влиянието на множество писатели върху Макюън и съзнателно търсеното от автора литературно ехо, ключова роля в *Изкупление* играе Вирджиния Улф. Както отбелязва самият Макюън в интервю с Майкъл Силвърблат (Finney 2006: 95), в *Изкупление* той се е стремил да влезе в диалог с модернистите, като оспори позициите им относно сюжета и събитийността в литературата – според него до голяма степен те са гръбнакът на едно произведение.

Няма съмнение обаче, че Макюън високо цени Улф като художник. Вероятно не е случайно обстоятелството, че структурата на *Изкупление* представлява триптих, който напомня за романа на В. Улф *Към фара* (*To the Lighthouse*, 1927). И в двете творби войната е представена лаконично, но въздействащо в средата на произведенията – тя е като бездна, разполовила живота не само на героите, но и на цялата нация. Може да се каже, че в структурно отношение *Изкупление* също прилича на буквата Н, както самата Улф графически обрисова своята творба в дневниците си. Редица критици (Каули, Кемп) правят и други съпоставки между *Изкупление* и романите на Улф. Така например творбата на Макюън донякъде напомня и за романа на Улф *Между действията* (*Between the Acts*, 1941), където също се подготвя аматьорско представление в навечерието на Втората световна война. Колкото до семейната вечеря в *Изкупление*, описана в края на първата част, със зловещия си завършек тя се възприема като своеобразна пародия на известната вечеря в *Към фара*, която предизвиква усещане за близост и единение между присъстващите.

Особено силно влияние върху Брайъни оказва най-експерименталният роман на Улф *Вълните* (*The Waves*, 1931). Споменава се, че героинята го е прочела поне три пъти и под негово въздействие е оформила естетическите си възгледи в ранния си творчески период. В новелата си *Две фигури край*

фонтана тя изцяло се придържа към модернистките възгледи, когато заявява:

Епохата на ясните отговори е отминала. Както и епохата на литературните герои и сюжети... Те са били своеобразни средства, характеризирали XIX в. Самата представа за литературен герой се е основавала на грешки, отхвърлена от модерната психология. Сюжетите също били като ръждясала машинария с неподвижни колела... Интересуваха я мислите, възприятията, усещанията, както и потокът на съзнанието във времето (*Atonement*, McEwn 2001: 281).

По-късно писмото, изпратено от редактора на *Horizon*, ѝ отваря очите за ролята на сюжета, събитийността, определени като „гръбнака“ на дадена творба. С инициалите „СК“ вероятно се визира известният литературен критик Сирил Конъли, но по-скоро тези думи изразяват творческото верую на самия Макюън. Колкото до Брайъни, в зрялата си творческа възраст тя сама осъзнава значението на сюжета и най-вече на етическото измерение в една художествена творба. Героинята за пореден път преработва романа си за Сесилия и Роби, като този път набляга на нравственото послание. Сега тя ясно разбира, че модернистичните ѝ увлечения са замъглявали гласа на съвестта ѝ:

Нима наистина е смятала, че е могла да се скрие зад някакви заимствани представи за модернистичен стил и да удави чувството си за вина в потока – всъщност в три потока на съзнанието? (*Atonement*, McEwn 2001: 320)

По този начин Макюън ясно очертава развитието на Брайъни като творец. Отначало в *Изпитанията на Арабела* тя започва с приказки за принцеси и преоблечени принцове спасители, а после под влиянието на Улф се фокусира върху настоящия миг, без да се стреми към линейно разгръщане на повествованието, докато накрая зрялата ѝ творба за Сесилия и Роби придобива ярко нравствено послание. В крайна сметка Брайъни се проявява като социално ангажиран творец, като включва силно въздействащи части за войната и за изпитанията си във военната болница. С други думи, тя се отърсва от социалното си равнодушие и слепота, проявени в ранната ѝ новела с акцент върху потока на съзнанието. Крайният резултат на дългата ѝ творческа кариера е, че е съумяла да вникне в съзнанието на други хора, различните от нея, и да прояви дълбока емпатия. Романът ѝ, върху който работи през целия си живот, разкрива способността ѝ на зрял творец да влезе в съзнанието и кожата на личности, чиято съдба тя е разбила поради детското си неумение да долавя мисловната и емоционалната нагласа на ближните и себеподобните.

Всъщност литературните обрати в творческия процес на героинята до голяма степен съответстват на стилистичното разнообразие в романа на

Макюън. В първата част на *Изкупление*, която представя ярка картина на английския бит през 30-те години на XX в., авторът се стреми към известна архаизация на езика, за да предаде духа на епохата. По всеобщо мнение на критиците тук най-силно се долавя въздействието на Елизабет Боуен, спомената в романа.

Във втората част, където описва военните изпитания на Роби Търнър, Макюън си служи с лаконичен, изчистен от прилагателни език, с кратки, ударни изречения. Както изтъква критикът Фини, този стил твърде много напомня за „военния“ стил на Хемингуей. Самият автор заявява, че на бойното поле подчинените изречения нямат място (Finney 2006: 95). Според критическите оценки едва ли има друг съвременен британски писател, който да е описал така проникновено и въздействащо чувството на обръкване и унижение на воюващите по време на този трагичен епизод през Втората световна война. Лишена от всякаква сантименталност, тази част е извънредно силна и звучи напълно автентично, макар че събитията щателно са проучвани в архивите на военните музеи, както личи от бележката на автора накрая. Детайлите са ярки и запомнящи се като лично преживяване. Постепенното натрупване на кратки, въздействащи сцени (взривяването на майката и детето, срещата с френското семейство и др.), вникването в мислите на отстъпващите войници създават усещане за автентичност. Присъдата над войната лаконично е изречена от Роби Търнър: „Мъртва цивилизация. Първо неговият живот бе съсипан, а после на всички останали“ (*Atonement*, McEwn 2001: 218).

Третата част е своеобразна кулминация на романа поради крехкото помирение между сестрите в дома на Роби и Сесилия в предградията на Лондон. И все пак ударението се поставя върху преживяванията на медицинската сестра Брайъни в лондонската военна болница. В тази част Макюън си служи с подчертан натурализъм, за да разкрие трагичните последици на войната. Пред очите на героинята се разкриват ужасяващи гледки:

Всички тайни на човешкото тяло бяха изложени на показ – тук стърчеше кост от плътта, там светотатствено се виждаха черва или очни нерви (*Atonement*, McEwn 2001: 304).

Едната страна от главата на Лу бе отнесена. Косата бе обръсната доста по-нагоре от липсващата част на черепа. Под назъбената кост се виждаше пихтиеста кървава маса мозък, проточила се почти от темето до върха на ухото (*Atonement*, McEwn 2001: 309).

В тези разтърсващи сцени се долавя силният антимилитаристичен патос на романа.

В епилога чрез повествованието в първо лице се долавя автентичният глас на Брайъни, която трезво прави равностметка на живота и творчество-

то си. Този силно въздействащ епилог придава кръгообразно движение на структурата, тъй като донякъде разказът се завръща към началото – действието отново се развива в имението, вече превърнато в хотел, фамилията отново се събира, макар и в променен състав, и се изнася отмененото в началото на романа представление. И все пак налице са някои съществени различия – всички детайли в епилога говорят за настъпилата демократизация в британското общество след войната. Най-главното внушение обаче е, че Сесилия и Роби са загинали по време на войната, но Брайъни е пожелала да придаде безсмъртие на любовта им чрез щастливия край в третата част. Това е нейният естетически жест на изкупление.

С други думи, подобно на Фаулс в *Жената на френския лейтенант* (1969), Макюън предоставя на читателя възможността сам да избере финала, който повече му допада. Голяма част от критиците възприемат този внезапен обрат като разочароващ постмодернистичен трик. И все пак подобен финал показва, че романът е създаден в една нова епоха. Всъщност в *Изкупление* Макюън обединява различните школи и течения в британската литературна традиция, създава т.нар. „хибриден роман“ („crossover fiction“) по определението на Дейвид Лодж. Писателят не отхвърля постиженията на реализма, като представя широко социално платно, създава убедителни, плътно обрисувани герои и същевременно изследва значими нравствени и етически проблеми. Макюън обаче не пропуска често да се фокусира върху индивидуалното съзнание и да експериментира с гледната точка подобно на модернистите. В крайна сметка обаче в типично постмодернистичен дух в епилога авторът представя творбата си като конструкт на творческото въображение. Неслучайно романът се определя като един от най-значимите в началото на новия век. На първо място той хармонично обединява различните направления в британската литература. Освен това отправя предизвикателство към цялото човечество, подтик да се потърси изкупление за ужасите на двете световни войни през XX в. Тези качества придават общочовешки характер на творбата.

Подобно на *Изкупление*, *Събота* (*Saturday*, 2005) отразява важни събития в съвременната история и по-специално терористичния акт в Ню Йорк на 11 септември 2001 г. Действието се развива в един-единствен ден, 15 февруари 2003 г., когато в центъра на Лондон се провежда масова демонстрация срещу надвисналата англо-американска инвазия в Ирак по време на режима на Садам Хюсейн. По начало Макюън възприема Втората световна война, а също и терористичното нападение на Световния търговски център в Ню Йорк като преломни събития, белязали живота на цялото човечество и разбили множество човешки съдби. Както избухването на Втората световна война променя хода на историята, така и терористичният акт в Ню Йорк води до „глобална криза, чиято сянка ще тегне поне в продължение на век“ (McEwan 2006: 32–33).

Докато в *Изкупление* Макюън представя мащабно социално платно, в *Събота* той се спира върху един-единствен ден в живота на героя си – деня на протестната демонстрация срещу поредната война, който е значим за героя, неврохиурга Хенри Пъроун, както и за цялата нация. Всъщност този ден разкрива раздвоението спрямо предстоящите събития не само на героя, но и на цяла Великобритания. Така чрез личните преживявания ясно се открояват и обществените нагласи.

Подобно на *Изкупление*, *Събота* също има кръгообразна структура – романът представя кръговрата на едно денонощие в живота на Хенри Пъроун, като накрая се връща към изходната позиция. Тези близо 24 часа са изпълнени с редица обичайни, както и някои напълно необичайни за героя събития – той се събужда в ранни зори в необикновено приповдигнато настроение, наблюдава през прозореца обхванат от пламъци самолет, приземил се на летище *Хийтроу*, после води разговор със сина си в кухнята, люби се с жена си, потегля из лондонските улици с кола, като по пътя преживява лек автомобилен инцидент, наблюдава масова мирна демонстрация срещу надвисналата военна намеса в Ирак, провежда обичайната си игра скуош с колега от болницата, а следобед посещава болната си майка в старчески приют, както и репетиция на сина си, китариста Тео. Дотук в деня на героя няма нищо необичайно, но вечерта крие зловеща изненада. Хенри с удоволствие се прибира в красивия си дом да подготви вечерята за семейно празненство, за което специално ще пристигнат от Франция дъщеря му Дейзи, обещаваща млада поетеса, и тъстът му Джон Граматикъс, утвърден стар поет. Още преди разгара на празненството обаче в дома му нахлуват двама неканени гости – единият от тях е въоръженият с нож Бакстър, с когото Хенри е влязъл в конфликт през деня поради пътната злополука. Животът на цялото семейство е застрашен. След ненадейна схватка злосторникът пада и си нанасява главата. По ирония на съдбата именно Хенри е хирургът, провел успешната операция и спасил живота на Бакстър. Чак в ранните зори на неделния ден той отново се озовава в спокойната си спалня, където го очаква любящата му съпруга Розалинд.

Основното внушение на романа е, че този един-единствен ден, динамичният преход от събота в неделя променя напълно героя. Той не само загубва обичайното си спокойствие и самоувереност, като се преизпълва с усещане за надвисналите опасности в съвременното общество. Успоредно с това Хенри развива и силно чувство на емпатия – способността да се вживее в трагедията на човека, вдигнал нож срещу семейството му, и да прояви дълбоко съчувствие заради генетичното му заболяване и нещастния живот.

Повечето критически отзиви за романа са напълно положителни. Критикът Питър Кемп например отбелязва, че портретът на блестящия неврохиург, познавач на човешкия мозък, е обрисован от блестящ познавач на

човешката душевност (Childs 2006: 145). И все пак Макюън най-силно се интересува от въпроса доколко демократично настроеният западен гражданин се вълнува от проблемите в съвременния свят. Въпреки че събития като терористичния акт на 11 септември 2001 г. и войната в Ирак разтърсват световната общественост, героят става действително съпричастен към проблемите на човечеството едва когато над него и семейството му надвисва смъртна опасност, а самият той по-късно се изправя пред необходимостта да спаси живота на злосторника, вдигнал нож срещу най-близките му хора. Като цяло творбата въздействащо разкрива дълбоката ангажираност на писателя с проблемите на нашето съвремие.

Освен това Макюън отново проявява силната си връзка с английската литературна традиция. Съществена роля в творбата играе стихотворението *Плажът в Дувър* (*Dover Beach*) на викторианския поет, есеист и критик Матю Арнолд. В най-кризисния момент на сблъсъка дъщерята на Хенри започва да рецитира поемата и тогава се случва нещо напълно неочаквано – поезията мигновено оказва почти хипнотично умиротворяващо въздействие върху размахалия нож Бакстър. Това е повратният миг в схватката със злосторниците. Чак тогава рационалният прагматичен неврохирург осъзнава огромната облагодияваща сила на литературата и изкуството. Малко преди това той е изпитал и пречистващата сила на музиката по време на репетицията на Тео. Способността да усещаш въздействието на изкуството, както и да откликваш на социалните явления в съвременния свят са най-важните човешки качества според Макюън. Именно затова тези теми стават основни в по-късното творчество на писателя.

До голяма степен романът *Събота* представя борбата с тероризма и насилието в международен план – тема, която измества проблема за Студената война, залегнал в по-ранната творба *Невинните*. И все пак *Събота* е преди всичко роман за човешкото съзнание, за различните фази и процеси в мисловния поток на героя. По този начин става ясно, че Макюън се вълнува не само от глобални проблеми, но и от въпросите за личната отговорност на всеки индивид.

В този зрял роман писателят отново влиза в диалог с модернизма. Допирните точки между тази късна творба и романа на Вирджиния Улф *Мисис Далауей* са очевидни – и двете произведения описват един-единствен ден в живота на героите, движещи се из Лондон, представят техния неспирен мисловен поток, насочен към външния свят, а също и към предстоящото празненство вечерта. По-важно в случая е, че и двамата герои в края на деня са обзети от дълбоко чувство на емпатия. Мисис Далауей например, отделила се за кратко от гостите, наблюдава през прозореца възрастната жена в отсрещната къща и разсъждава за стоическия ѝ самотен живот, както и за душевната нагласа на самоубилия се млад мъж, за когото току-що е чула. Под

въздействието на тази своя дълбока съпричастност към други хора тя преживява своеобразен катарзис и се връща при гостите, пречистена духовно. Внезапната ѝ вътрешна промяна подтиква все още влюбения в нея Питър Уолш въодушевено да възкликне в края на романа: Ето я истинската Клариса.

В края на творбата и героят на Макюън след извършената операция съчувствено разсъждава за несретната съдба на Бакстър, за вродената му болест, като същевременно е силно впечатлен от удивителната способност на злосторника да усети магическото въздействие на поезията. Вникнал в духовната същност на Бакстър, обзет от дълбоко състрадание и известно чувство на вина за отправеното през деня предизвикателство, Хенри твърдо решава да не повдига съдебно обвинение срещу ощетения от съдбата малък човек.

Въпреки очевидното сходство между двамата герои, налице са и някои съществени различия в художествения почерк на Улф и Макюън. Когато отразява съзнанието на мисис Далауей например, Улф набляга най-вече на поредицата сетивни възприятия. Освен това често транскрибира доста директно мислите и усещанията на героинята, като си служи със свободна пряка и непряка реч, както и с повествование в първо лице. От своя страна Макюън използва в романа си третолично повествование, пречупено през погледа на деперсонализиран разказвач. И все пак сродството му с голямата модернистка се долавя в подчертания ритъм и музикалността на фразата, както и в изцялата словесност.

В края на романа Макюън напълно съзнателно подчертава и въздействието на Джеймс Джойс върху творчеството си чрез повторението на фрази като „леко падащ“ (“faintly falling”), с които завършва известният разказ на Джойс *Мъртвите* (*The Dead, Dubliners*, 1914). Общото в тези творби е, че на финала и двамата герои изпадат в състояние на епифания – остро усещане за смисъла на живота, за същността на хората наоколо, както и за собствени грешки и стремления. Чрез тези съзнателни препратки към други автори Макюън отново подчертава неразривната си връзка с английската литературна традиция.

Новелата *Плажът Чезъл* (*On Chesil Beach*, 2007) отново предизвиква силния интерес на критиците и е сред номинираните за наградата *Букър*. Още с първото изречение Макюън устремно въвежда читателя в атмосферата и основната интрига на творбата:

Те бяха млади, образовани и двамата девствени в първата си брачна нощ, защото живееха във време, което изключваше всякакви разговори относно сексуални проблеми (McEwan 2008: 3).

Всъщност действието се развива през юли 1962 г., сравнително скоро след съдебния процес, отменил клеймото за неморалност, тегнало десети-

летия наред върху романа на Д. Х. Лорънс *Любовникът на лейди Чатърли* (*Lady Chatterley's Lover*, 1928). И все пак това е само началото на т.нар. разкрепостени 1960-те години (permissive 1960s), когато сексуалната революция още не се е развихрила, а противозачатъчното хапче не е влязло в употреба. Младоженците Едуард Мейхо и Флорънс Понтинг, дваисет и две годишни, са сред последните представители на следвоенното поколение, което строго се придържа към сексуално въздържание преди брака.

Силата на Макюън като творец се крие в умението да улови онези ключови моменти в живота на героите си, които оставят силен отпечатък върху съдбите им. Както вече се спомена, в *Дете във времето* и *Неумолима любов* това са съдбовните мигове в супермаркета, когато невръстното дете е отвлечено, а също и сцената с опитите на групата мъже да задържат отлитация балон с детето в кош. В новелата *Плажът Чезъл* Макюън проникновено описва първата брачна нощ на героите си, която категорично определя целия им по-нататъшен живот. Творбата се състои от три основни епизода – ритуалната вечеря в хотелската стая в присъствието на двама сервитьори, несполучливия опит за интимен акт и последвалата сцена на окончателна раздяла, разиграла се на безлюдния плаж в мрака. Накрая авторът пестеливо показва как тези преживявания изцяло са променили участието на героите.

Между тези три основни епизода са вмъкнати пасажии, които представят различията в семейната среда и характеристиките на героите. Флорънс, талантлива цигуларка в струнен квартет, израсла в заможное семейство на интелектуалци, не съумява да превъзмогне ограниченията на пуританското си възпитание. Едуард, запаленият историк, е по-спонтанен, по-зрял за пълноценна сексуална връзка.

Макар че в цялата творба повествованието е в трето лице, основните епизоди и вмъкнатите описания значително се различават стилистически. Усещанията през първата брачна нощ са предадени с подчертана проникновеност и лиризм. Уловени са всички преливащи се мигове на дълбок трепет, очарование, възбуда, съмнения, колебания, опасения, като и най-тънките сентивни възприятия. Във вмъкнатите описания обаче тонът на повествователят е по-сух, сдържан, обективен.

Особено въздействащ е краят на творбата. С безпристрастен глас повествователят лаконично представя трагичното въздействие на случилото се през първата брачна нощ върху съдбата на героя си – Едуард загубва научния си интерес към историята и пропилява живота си в мимолетни връзки. Едва на старини той осъзнава грешката си и разбира същността на Флорънс, развила се като блестяща цигуларка. Твърде късно той разбира, че

... тя бе изпитвала нужда единствено от силната му любов и убеждението, че не бива да се бърза, когато им предстои дълъг съвместен живот. Любов и

търпение – ако бе успял да се преизпълни с двете едновременно, те двамата биха се справили успешно. И тогава какви ли неродени деца щяха да получат право на живот (*On Chesil Beach*, McEwn 2008: 166).

Плажът Чезъл е затрогваща лирическа творба за трагичните разминавания между хората.

Поредното произведение на автора е изпълнено с множество препратки към съвременната действителност. Романът *Слънчева енергия* (*Solar*, 2010) описва застаряващия физик Майкъл Биърд, носител на Нобелова награда, който храни меркантилни амбиции да намери разрешение за климатичните промени в света посредством слънчевата енергия. Личният живот на героя е извънредно хаотичен и объркан. Романът проследява хронологически три важни периода в живота на професора – през 2000, 2005 и 2009 година, – като в повествованието се вплитат и спомени от студентския му период в Оксфорд.

В първата част със заглавие *2000* Биърд оглавява научен център в град Рединг, но е изпълнен с дълбоки съмнения относно научните си проекти и изпълнява само представителна функция. Героят непрекъснато изневерява на петата си съпруга Патрис, както е изневерявал и на предишните си четири жени. След завръщането си от експедиция до Арктика за изследване на климатичните промени Биърд научава, че жена му е установила любовна връзка с младия му колега Том Олдъс. По време на словесен сблъсък с Биърд в резултат на нелепа случайност Олдъс внезапно умира, но Биърд умело прехвърля вината върху бившия любовник на жена си, Тарпин, и успява чрез показанията си да го вкарва в затвора. Впоследствие героят се сдобива с непубликуваните тайни изследвания на Олдъс, нереализиран блестящ учен, относно техниките за изкуствена фотосинтеза.

Втората част, озаглавена *2005*, описва как Биърд съумява да си изгради репутация на водещ световен специалист в областта на слънчевата енергия, като успешно лансира изследванията на Олдъс за свои – в резултат на това деяние той поема ръководството на проект за изграждане на завод за изкуствена фотосинтеза в американския град Лордсбърг, Ню Мексико, където Биърд има нова любовница. Тя иска да се омъжи за него, но той, макар и необвързан с брак, има добре устроен дом в Англия с добросърдечната Мелиса и тригодишната им дъщеря Катриона.

В третата част със заглавие *2009* героят вече е извънредно затлъстял, прехвърлил шейсетте. Кулминацията на всичките му проблеми настъпва вечерта преди официалното откриване на завода. Излезлият от затвора Тарпин се явява пред него, адвокат по патентно право пристига с доказателства, че е откраднал идеите на починалия Олдъс, лекарят му потвърждава съмненията за раково образуване на китката му, а бизнес партньорът му го изоставя с

дългове от милиони долари. Като връх на всички беди Биърд научава, че някой (вероятно Тарпин) е саботирал завода му, като е изпочупил слънчевите панели. В последната сцена героят долавя непознато стягащо усещане в сърцето, което възприема като внезапна тръпка на обич към дъщеря си. В очите на читателя обаче тази внезапна болка може да е и признак за настъпващ инфаркт.

Повечето критици отбелязват, че в романа си Макюън проявява изключително задълбочени познания в областта на ядрената физика и техническите науки. Както вече се спомена, осведомеността на автора относно проблемите на физиката достига професионалното равнище на доктор по ядрена физика (Джейсън Каули, *Обзървър*, 14.03.2010). Не по-малка е и информираността на писателя относно климатичните промени в глобален план. Известно е, че експедицията на героя до норвежкия арктически остров Шпитсберген се основава на действително пътуване на Макюън през 2005 г. – важно обстоятелство за постигането на внушение за компетентност и достоверност в тази част на романа. Верен на принципите си, авторът подхожда към всяка основна тема в творбите си след дълъг период на задълбочени научни изследвания.

В *Слънчева енергия* се наблюдава и друга характерна черта в творчеството на писателя. Главното действащо лице отново е олицетворение на типичен антигерой. Според някои критици (Джейсън Каули) професор Биърд е дори най-неприятният герой в цялото творчество на автора, отблъскващ физически, а също и нравствено. Дебел, разплут чревоугодник, той живее единствено за насладите на мига, като хищно консумира храна, алкохол, жени, а също и чужди научни изследвания. Всяка мисъл за трайно емоционално обвързване с жена или собствена рожба го плаши и тласка към поредна краткотрайна авантюра. Най-големият парадокс в романа е, че именно хищен ненаситен консуматор като професор Биърд работи върху проект за спасяването на човечеството и планетата чрез добив на евтина слънчева енергия. Всъщност героят се откроява като олицетворение на консуматорския дух на човечеството, което безпоощадно експлоатира природните ресурси.

Романът оставя тягостно впечатление у читателя и поради стеснената гледна точка. Макар повествованието да се води в трето лице, доминиращата гледна точка е тази на професор Биърд, ненаситния егоист и властолюбец. Съвсем бегло се мяркат отблясъци от съзнанието на сърдечната непринудена Мелиса или на невръстната им дъщеря Катриона, изпълнена със затрогваща обич към баща си, но тези образи са само мимолетно просветление в общата потискаща картина. В случая неизбежно се налага паралел с романа *Изкупление*, където героинята се стреми да осветли съзнанието на редица други герои, защото ги смята за не по-малко значими от самата себе си. В крайна сметка макар действието в *Слънчева енергия* да се развива в два континента (Европа и Северна Америка) и да разглежда глобалните проблеми на чове-

чеството той все пак предизвиква у читателя усещане за известна клаустрофобичност, характерна за ранните творби на читателя.

Романът *Вкус за сладко* (*Sweet Tooth*) излиза през 2012 г. Творбата описва преживяванията на младата героиня Сирина Фрум в началото на 70-те години на XX в. След като завършва математика в Оксфорд, Сирина постъпва на работа в агенция на военното разузнаване (MI5), където я включват в програма за борба с комунизма. За да противодейства на комунистическата пропаганда по време на Студената война, агенцията предлага финансова подкрепа на млади писатели и интелектуалци с антикомунистическа нагласа, за да създадат творби с пропагандна цел. Сирина вербува младия автор Томас Хейли, като му предлага щедра стипендия от несъществуваща международна фондация. Между двамата възниква силно привличане и постепенно те се влюбват един в друг. Парадоксът в романа е, че макар творбата на Хейли, финансово подкрепена от агенцията, да се посреща с огромен интерес, по своята същност тя е антиутопия, силно антикапиталистическа по дух. Другият парадокс е, че героят научава за вербовката и същността на стипендията, но вместо да прекрати връзката си с младата жена я пресъздава в творба, написана в първо лице през погледа на самата Сирина. С други думи, авторът отново предлага внезапен шокиращ обрат на финала, както и в романа *Изкупление*.

Една от основните цели на автора в този роман е да пресъздаде атмосферата на 1970-те години във Великобритания – десетилетие, което обикновено се характеризира като „жестоко“, десетилетие на множество социални проблеми и икономическа криза (the “violent” 1970s, the decade of trouble, the ‘sagging’ 1970s). Действително това е десетилетието на миньорските стачки, на енергийните кризи, както и периодът на ескалация на конфликтите относно Северна Ирландия. Освен това Студената война е в своя разгар. Макар акцията на Военното разузнаване да е изцяло плод на въображението на автора, всъщност в основата на романа е залегнал скандалът във връзка със субсидирането на консервативното литературно списание *Encounter* от страна на ЦРУ. Наред с това авторът живо се интересува от взаимоотношенията между творците и правителството, от актуални въпроси като независимостта на твореца и творчеството му.

Чрез образа на героя си, младия писател Томас Хейли, авторът умело вплита редица автобиографични елементи в творбата си. Също като Хейли, Макюън е завършил университета в Съсекс. Освен това редица от представените разкази на героя напълно съответстват на някои ранни творби на самия Макюън от втория му сборник разкази *Между чаршафите* като *Размишленията на домашния орангутан* и *Съвсем мъртва*. А антиутопичният роман на героя в творбата доста точно следва фабулата на разказа *Два фрагмента: март 199-*. Наред с това Макюън представя в романа си и някои свои

познати – писателя Мартин Еймис (виден представител на поколението, към което принадлежи и самият Макюън), издателя си Том Машлър и др. Самият автор открито говори за автобиографичните елементи в романа си, като нарича тази своя творба „завоалирана и променена автобиография“ (*The Observer*, 19.08.2012), „мои завоалирани мемоари като млад автор“ (*The Irish Time*, 25.08.2012).

Доста трудно е да се определи самият жанр на творбата. Някои критици я окачествяват като любовен роман, други – като шпионски, а трети – като метафикция, т.е. роман, анализиращ спецификата на творбата, както и самия творчески процес. Чрез двамата главни герои умело се изразява различно отношение към литературата. Сирина например предпочита реалистичния подход, докато Хейли се числи към групата на новаторите. Макюън прибегва до различни експериментаторски техники в творбата – вписва собствената си персона в тъканта на романа, като по този начин заличава разликата между автор и герой. Освен това описва събитията в първо лице, през погледа на Сирина, докато накрая изненадва читателя с разкритието, че романът е написан от Томас Хейли през погледа на Сирина.

Трябва да се отбележи накрая, че критическите отзиви за романа са доста противоречиви. Някои коментатори като Бенджамин Ерет изтъкват умелото преплитане на шпионския роман с метафикцията, като според него това примесване на жанровете прави творбата изключително интригуваща. Срещат се обаче и множество критични отзиви. В списание *Encounter* например романът не се оценява като особено сполучлив и се изтъква, че до голяма степен героите в него са лишени от психологическа дълбочина и се открояват единствено като възплъщение на абстрактни идеи. Широко обсъждан е и шокиращият финал на романа. Някои критици го намират направо „вълудяващ“, докато литературоведи като Луси Келауей възприемат финала като „добър повод за читателя да се върне към началото и да препрочете отново този интересен и богат роман“ (*Fincial Times*, 17.08.2012).

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

Така например Макюън въздействащо представя почти общонационалното чувство на носталгия по „розовата епоха“, когато върху политическата карта на света розовият цвят на Британската империя ярко се е откроявал. С дълбоко чувство на носталгия например е пропита първата част на романа *Изкупление*, където се описва „безметежният“ живот в аристократичното английско имение през 30-те години на XX в. Както се спомена, обитателите сякаш нямат никакво усещане за задаващата се Втора световна война, която

напълно ще промени живота им, за предстоящия разпад на Британската империя, предизвикал прилив на имиграционни вълни във Великобритания, за настъпващите радикални промени в структурата на английското общество, довели до общонационално чувство за несигурност.

Друга тема, широко застъпена в следвоенната английска литература, е темата за двете световни войни през XX в. За Макюън Втората световна война неизменно е отправна точка за задълбочения му анализ на следвоенното британско общество. За разлика от свои предшественици като Ивлин Уо например, Макюън съвсем директно и дори твърде натуралистично разкрива ужасите и жестокостите по време на войната. Както вече се отбеляза, тази черта в творчеството му най-ярко се проявява във втората част на *Изкупление*. Войната оказва силно въздействие и върху самата структура на романи-те, като нарушава линеарността на повествованието – изтъкна се, че тя обикновено се представя като зейнала пропаст в живота на героите (*Изкупление*).

В следвоенната британска литература значимо място заема и темата за Студената война, която Макюън представя чрез ярки образи в редица романи като *Невинните*, *Черни песове* и *Вкус за сладко*. Авторът недвусмислено внушава идеята, че идеологическата война между враждуващите лагери неизбежно оказва разрушително въздействие върху преките участници в нея. Вече се наблегна на обстоятелството, че младите непоковарени герои в романа с ироничното заглавие *Невинните*, нравствено поразени от Студената война, се превръщат в убийци, способни най-хладнокръвно да разчленят човешки труп. В резултат на деянието си те са принудени да се откажат от любовта си и да закърняват духовно. В този роман и американецът Боб Глас, активен и ентусиазиран участник в Студената война, също завършва живота си като безволев алкохолик. Във *Вкус за сладко* високо ерудираният професор в Кеймбридж Тони Канинг има собствена мотивация за противоречивата си роля на двоен агент:

Въздействието на тези ужасяващи нови оръжия може да се ограничи само с балансираност в силите, с взаимен страх и страхопочитание... Световният мир може да се съхрани само с подобна балансираност... Ако Япония разполагаше с ядрени оръжия, ужасите в Хирошима не биха се случили. Нека дребните душици да ме обвиняват в непатриотични деяния. Разумният човек дава своя принос за опазване на световния мир и за оцеляването на цивилизацията (*Sweet Tooth*, McEwn 2012: 168).

Въпреки вътрешната убеденост на героя в действията си, участието му в Студената война го поразява духовно и физически – Тони Канинг умира мъчително от рак, потърсил пълно уединение на самотен остров. Във *Вкус за сладко* незасегнат от „бацилите“ на Студената война остава единствено писателят Томас Хейли, който напълно съзнателно приема щедрата стипен-

дия от агенцията за борба с комунистическата пропаганда, за да създаде антиутопия, силно антикапиталистическа по дух.

И все пак в обемното си творчество Макюън възторжено представя края на Студената война, като в романа си *Черни песове* описва самото събаряне на Берлинската стена. Всеобщото ликуване обаче, както стана ясно, е помрачено от набезите на младите неонацисти с бръснати глави. Сцената с пребития турчин пророчески загатва за предстоящите сблъсъци между различните цивилизации в началото на ХХІ в.

Емблематичен за творчеството на Макюън е и епизодът, в който героинята Джун се натъква на черните песове, които в представите ѝ се превръщат в символ на злото. Прагматичният ѝ съпруг, социалистът Бърнард, възприема обучените от Гестапо кучета като исторически обусловено проявление на злото, което може да се изкорени чрез радикални социални и политически промени в света. За Джун, а донякъде и за самия Макюън черните песове всъщност са олицетворение на вездесъщото зло, залегнало в природата на човека и в цялата вселена. Чрез яркия символ на злото в романа *Черните песове* писателят доразвива свойствената за английската литература екзистенциална теза относно неизкоренимото зло в човешката душа, както и в света (evil within/evil without), най-ярко изразена в творчеството на Джоузеф Конрад (*Heart of Darkness*, 1902) и Уилям Голдинг (*Lord of the Flies*, 1954).

Макюън е типичен представител на своето поколение следвоенни писатели и поради това, че се придържа към т.нар. тенденция за помирение на стиловете. Всъщност съвсем категорично трябва да се отбележи, че реализмът никога не е напуснал английската литература и винаги е присъствал в нея в една или друга форма. Вярно е, че през 60-те години на ХХ в. творците го подлагат на критическо преосмисляне, но не се отказват от него. Получава се само нова спойка между реалистичния и експерименталния роман (crossover fiction), но реализмът неизменно остава важен компонент от новосъздадената „кръстоска“. Не се отказва от реализма и новото поколение писатели, които имат силна експериментаторска нагласа. Макюън безспорно се числи към групата на съвременните британски писатели, които се стремят към синтез между реалистичния и експерименталния роман. Както вече се изтъкна, във всички свои романи той умело съчетава обществената проблематика с изследването на подсъзнателното и инстинктивното, на сънищата и еротиката.

Накрая трябва да се отбележи, че авторът е доста добре представен в България. Може би първата му творба, преведена на български, е разказът *Психополис*, възприеман от критиците като най-значимия сред разказите му. Преводът е дело на известната преводачка и издателка Димитрина Кондева и е публикуван в списание *Панорама*, 1997, брой 3 (*Съвременен британски разказ*). След като Макюън получава наградата *Букър* (1998), у нас излиза

награденият роман *Амстердам* в превод на Веселин Иванчев (ИК „Кротал“ 1999), като след това творбата се преиздава и от издателство *Mediasat* (2005). По-късно инициативата за цялостно представяне на Макюън в България се поема от издателство *Колибри*, което само за няколко години (2006–2011) издава шест творби на автора. Три от тях са преведени от изтъкнатата преводачка Иглика Василева (*Неумолима любов*, 2006, *Дете във времето*, 2011 и *Почивка в чужбина*, 2011). Преводачката Радосвета Гетова, безспорен ценител на творчеството на автора, представя на български два от по-късните му романи (*Събота*, 2007 и *Плажът Чезъл*, 2010). Най-значимият роман на Макюън – *Изкупление* (2009), е преведен от литературния критик и писател Ангел Игов. Да се надяваме, че издателство *Колибри* ще продължи и занапред инициативата да представя творбите на Макюън на българските читатели.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Макюън 1999: Макюън, И. *Амстердам*. Прев. В. Иванчев. София: ИК „Кротал“, 1999.
 Макюън 2006: Макюън, И. *Неумолима любов*. Прев. И. Василева. София: ИК „Колибри“, 2006.
- Bowlby 1991: Bowlby, J. *Mourning of Adults in Loss*. Harmonwords: Penguin, 1991.
 Brannigan 2003: Brannigan, J. *Orwell to the Present: Literature in England 1945–2000*. London: Palgrave, 2003.
- Byatt 2001: Byatt, A. S. *On Histories and Stories*. London: Vintage Books, 2001.
 Childs 2006: Childs, P. (ed.). *The Fiction of Ian McEwan*. London: Palgrave Macmillan, 2006.
 Finney 2006: Finney, B. *English Fiction since 1984*. London: Palgrave Macmillan, 2006.
 Haffendon 1985: Haffendon, J. *Novelists in Interview*. London: Methuen, 1985.
 Hamilton 1978: Hamilton, I. Points of Departure. – *New Review*, 5/1978.
 McEwan 1979: McEwan, I. *The Cement Garden*. London: Jonathan Cape, 1979.
 McEwan 1989: McEwan, I. *The Comfort of Strangers*. London: Penguin Books, 1989.
 McEwan 1990: McEwan, I. *The Innocent*. London: Jonathan Cape, 1990.
 McEwan 1992: McEwan, I. *The Child in Time*. London: Vintage Books, 1992.
 McEwan 2001: McEwan, I. *Atonement*. London: Vintage Books, 2001.
 McEwan 2006: McEwan, I. *Saturday*. London: Jonathan Cape, 2006.
 McEwan 2008: McEwan, I. *On Chesil Beach*. London: Vintage Books, 2008.
 McEwan 2010: McEwan, I. *Solar*. London: Random House, 2010.
 McEwan 2012: McEwan, I. *Sweet Tooth*. London: Jonathan Cape, 2012.

Март 2014 г.

Рецензенти: проф. д-р Мадлен Данова
 гл. ас. д-р Аспарух Аспарухов