

## НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ В РОМАНІ «СПОКУТА» ІЕНА МАК'ЮЕНА: МІЖ «УЯВНИМ» ТА «РЕАЛЬНИМ»

У статті подано спробу проаналізувати особливості наративних стратегій у романі «Спокута» І. Мак'юена. Досліджено форми змішування фокусів нарації, що пов'язано з проблематикою роману. З психоаналітичної точки зору окреслено взаємодію між формами «уявного», «символічного» та «реального» (теорія Ж. Лакана). На прикладі пари «Брайоні – Сесилія» розкрито бінарні опозиції між раціональним (упорядкованим) та ірраціональним (хаотичним), показано небезпеки пост-просвітницького світогляду, який не спрацьовує у ХХІ ст. Показано з філософської точки зору неможливість об'єктивного пізнання дійсності.

**Ключові слова:** наративні стратегії, «уявне – символічне – реальне».

В статті представлена попытка проаналізувати особливості наративних стратегій в романі «Искупление» І. Мак'юена. Исследованы формы смешивания фокусов наррации, что связано с проблематикой романа. С психоаналитической точки зрения обозначено взаимодействие между формами «воображаемого», «символического» и «реального» (теория Ж. Лакана). На примере пары «Брайони – Сесилия» раскрыты бинарные оппозиции между рациональным (упорядоченным) и иррациональным (хаотичным), показано опасности пост-просветительского мировоззрения, которое не срабатывает в ХХІ в. Показано с философской точки зрения невозможность объективного познания действительности.

**Ключевые слова:** наративные стратегии, «воображаемое – символическое – реальное».

In the article an attempt to analyze some specific features of the narrative strategies used in the novel *Atonement* by I. McEwan is made. The shifts in the narration focus connected with the problematic level of the novel are analyzed. The interaction between the forms of «imaginary», «symbolic» and «real» (according to Lacan's theory) from the psychoanalytic point of view is defined. The binary oppositions between the rational (ordered) and irrational (chaotic) based on the pair «Briony – Cecilia» are revealed. In the novel, the post-Enlightenment view is described as a dangerous one which cannot reflect the reality of the XXI century in an adequate way. The impossibility of total knowledge is discussed from the philosophical point.

**Key words:** narrative strategies, «imaginary – symbolic – real».

У романі І. Мак'юена «Спокута» (2001) наявні стратегії псевдоавтофікційного твору з елементами реаліті-роману. Роман складається з двох частин: того, що відбулося насправді в житті персонажів, і фікційного фіналу (про що розповідає Брайоні в інтерв'ю наприкінці). Фікційний фінал перекреслює «правду життя», яка постає трагічною.

Актуальність цієї статті зумовлена тим, що представлений твір дає можливість простежити динаміку розвитку роману як провідного жанру в сучасній британській літературі найновішого періоду.

Завдання, яке ми ставимо перед собою, пов'язане з окресленням наративних особливостей у романі, а також із дослідженням у психоаналітичному (лаканівському) ключі трикутника «Уявне – Символічне – Реальне» в романі.

Роман «Спокута» порушує питання про історичну, родинну, соціальну, але також і людську морально-

етичну відповідальність. Таким чином, він переходить у площину морально-філософського роману новітнього часу, в якому хоча і йдеться про передвоєнні й воєнні події 1930-х рр., проте наслідки цих подій перетворили життя Брайоні Талліс (Briony Tallis) на шлях спокути завдовжки в життя. «Спокута» – це і назва роману Мак'юена, і назва роману сімдесяти-семилітньої Брайоні Талліс (фактично маємо «роман у романі», два *фокуси нарації*, і водночас, семіотика назви в романі остаточно розширюється, вона просочує весь твір, стаючи узагальненим метафізичним символом у житті головних персонажів. Спокута в романі є концептом-символом, який переслідує героїв через учинений злочин. Тема розгрішення за злочин (свідомий чи несвідомий, тілесний чи духовний) також створює центральний проблемно-тематичний вузол у романі.

У «Спокуті» реактуалізовано властиві для англо-американської традиції «романні архетипи»: генологічний архетип *пригодницького роману* та архетип *роману-загадки*. «Спокута» підтверджує, можливо, більше, ніж інші романи Мак'юена, що британський роман інколи не поривав із традиціями міметичного зображення, не відходив від реальності. З іншого боку, роман «Спокута» змінює уявлення про можливі кореляції між реальністю та простором авторської уяви, який реалізовано в художніх текстах. Це досягається і шляхом використання наративних стратегій.

Передовсім, можна говорити про «змішування» наративних технік на рівні фокалізації, або точки зору. Роман у різних пропорціях дистанціює й зближує оповідний голос і фокус нарації, які в романі тільки позірно можуть мати вигляд тотожних. Радше, можна говорити про обманну (несправжню, удавану) форму «нульової фокалізації» (Ж. Женет), для якої властива наявність усезнаючого наратора. Таким типом наратора могла би бути Брайоні Талліс, яка розповідає історію про Сесилію й Робі, Лолу й Пола Маршалла, але часом сама авторка «свого роману-життя» не може точно визначити, що ж насправді відбулося, вона ніби плутається у власних спогадах, відчуттях і переживаннях («Спокута» Б. Талліс – це і автобіографічний мнемонічний роман, і роман із елементами вигадки). У будь-якому разі окреслення фокалізації в романі як нульової було б неправильним або ж неповним (таке окреслення можливе лише в системі координат «письменниці Брайоні Талліс – журналіст, яка бере інтерв'ю наприкінці життя»). Натомість усе, про що розповідає Брайоні на камеру, має інший трагічніший фінал, порівняно з тим, як це описано в романі. Здається, що роман «Спокута» для героїні став романом-життям, і вона відчуває доконечну потребу розказати правду про те, як події відбувалися насправді, оскільки це також є частиною спокути, а отже, частиною її життя (в подібний спосіб утверджується маркесівська максима «жити – аби розповісти про це»). Написання роману дає можливість реалізуватися Уявному, що є неодмінною формою самозбереження. «У найзагальнішому плані Уявне – це той комплекс ілюзорних уявлень, який людина створює сама про себе і який відіграє важливу роль для її психічної захисту, або, точніше, самозахисту» [1, с. 28].

У такому разі можна говорити про наявність внутрішньої фокалізації, для якої властиве певне об'єднання між наратором і персонажем. Зрештою, Брайоні в 13 років і Брайоні в 77 років – це та сама людина; те, про що розповідається на початку, цілковито відображає реальний плин часу і подій у житті самого наратора (все подано з точки зору емоційного переживання Брайоні). Якщо вдатися до точнішої класифікації фокусу нарації (фокалізації) за Ж. Женетом, то можна сказати про внутрішню фіксовану фокалізацію в романі, за якої наратор ніби прив'язаний до свого персонажа (все, що відбувалося в дитинстві, описано з точки зору 13-річної Брайоні в романі 77-річної Брайоні). Проте дозволимо собі

припустити, що гра Мак'юена з фокусами нарації має забезпечити реалізацію головного завдання: показати умовність точки зору в житті, умовність кожного погляду на світ і прагнення людини дозаповнити «прогалини незнання» (чи неточного уявлення) власним досвідом, відчуттям, інтуїцією. Натомість це може призвести до катастрофи.

Отже, представлений у романі тип нарації близький до множинної внутрішньої фокалізації, для якої характерне пригадування однієї події з точки зору різних персонажів. У першій частині роману маємо багато епізодів, які подаються в потрактуванні з різних точок зору (епізод із розбитою вазою, епізод у фонтані, епізод зі зникненням кузенів-близнюків, епізод із листом Робі тощо), аби показати хисткість світу навколо людини й неможливість скласти докупи один фрагмент реальності, інтерпретований у різних свідомостях. Так, чи не найбільше інтерпретацій із боку різних персонажів викликає лист, який Робі просить передати Сесилії через Брайоні. За волею долі (для роману Мак'юена властива наявність фатуму, випадку) Робі переплутав листи й передав свій «інтимний» лист, який ніколи б не наважився показати. Брайоні читає того листа й уявляє в Робі прихованого збоченця. Пізніше саме цей лист спонукатиме її свідчити, що це Робі згвалтував Лолу, хоча вона й не бачила достеменно, хто зробив цей злочин. Свідчення побудовано на домислах, на інтуїції, яка може підводити, – переконує роман Мак'юена.

«Спокута» порушує проблему неможливості чіткого схоплення реальної ситуації за допомогою вербальних засобів, залежності кожної мовленнєвої ситуації від досвіду, усталених соціальних практик тощо. Людина керується не тим, що вона чує, а тим, як вона інтерпретує те, що, як їй здається, вона чує.

Своєю чергою, можна говорити і про проблему «реального» в романі Мак'юена, що потрактовується в лаканівському розумінні. Відповідно до теорії Лакана, «реальне – це те, що не піддається символізації. В реальному завжди наявне щось таке, що неможливо осягнути розумом, що неможливо до кінця висловити, контролювати, в «реальному» є щось від травми чи пережитого жахиття. Реальне також можна знайти у царинах сексуальності, смерті й насилля» [4, с. 154]. «Реальне не описується жодними опозиціями. В реальному немає відсутності. Реальне завжди на своєму місці. Реальне – по той бік символічного. Реальне завжди повертається на те саме місце, те місце, в яке суб'єкта скеровують його думки, але при цьому зустрічі з чимось не відбувається. Якщо символічне – це ланцюжки диференційованих, дискретних означуваних, то реальне недиференційовано. Реальне – не реальність. Реальність конструюється шляхом уявних ілюзій і структур символічного» [6, с. 39].

Для Брайоні *реальне* (те, що Лакан позначав як «r») – це трагічний фінал, у якому Сесилія та Робі не зустрічається в житті, і саме це вона намагається витіснити зі своєї пам'яті, оскільки воно позначено травматичним переживанням. Натомість у створеному

романі відбувається «ідеалізація» Сесилії та Робі, вони отримують те, чого не змогли отримати в житті. Закладений принцип ідеалізації того, що відбулося, можна трактувати у фрейдівському значенні. «З символічним і уявним порядками структури суб'єкта пов'язані ще дві інстанції, два ідеали: я-ідеал і ідеал-я. Фрейд уводить ці поняття і користується ними як синонімічними. Поняття ідеалів – ідеал-я [Idealich] і я-ідеал [Ichideal] – уперше з'являються в невеликій, але принциповій статті 1914 року «Вступ у нарцисизм». Ідеалізація іншого – спосіб збереження нарцисичної ідеалізації себе, форма самозбереження. Фрейд пише: ідеал людини – лише заміна втраченого нарцисизму дитинства, коли дитина бачила ідеал у собі» [6, с. 39]. Таким чином, сконструйований ідилічний фінал для самої Брайоні постає формою самозбереження на психічному рівні.

Реальним є те, що саме Пол Маршал звалтував Лолу, але цей факт справжнього сексуального насилля Брайоні також хоче витіснити насамперед через свою провину: вона звинуватила у злочині того, хто до цього не був причетний, зруйнувавши життя і Робі, й Сесилії, і матері Робі, й собі. Пізнання реального травматичне не лише саме по собі, а й тому, що це пізнання потенційно приречене на помилковій інтерпретації, і лише з часом, перейшовши на інший рівень досвіду, людина може збагнути сутність реального, яке сталося в минулому. А отже, воно все одно буде пов'язане з психологічною травмою і болем. І. Мак'юен ніби в розвитку поглядів Лакана переконує, що реальне – це завжди простір страждання. Якщо Ж. Лакан писав, що «реальним може бути сновидіння, через яке страждає людина, але яке жодним чином не пов'язане з життям» [5, с. 54], то для Мак'юена ця формула неточна: сновидіння породжене підсвідомим, а підсвідоме, у свою чергу, результує в такий спосіб після контакту з реальністю життя, сновидіння – це частина людського «Я», а отже, частина реального життя. Брайоні також намагається символічно дистанціюватися від реальної травми, трансформуючи реальні життєві спогади про конкретні події у фікційну нарацію роману. Проте цілковита символізація не вдається, бо реальне, як справедливо зауважує Лакан, не піддається символізації, а отже, не може стати романом. Саме тому Брайоні змушує себе на камеру розповісти правду про те, що сталося, і ця правда стає явленою перед смертю Брайоні (яка страждає на васкулярну деменцію).

І. Мак'юен показує у «Спокуті»: попри те, що роман може починатися в реальному житті, читач насправді ніколи не знає, що реально відбувалося в житті автора. Якоюсь мірою таку інтенцію можна трактувати як критику психоаналітичних спроб у тлумаченні художньої літератури. Психоаналітична інтерпретація, як переконує роман «Спокута», завжди виявлятиме не стільки особливості авторської свідомості чи несвідомого, скільки позначатиме психологічні особливості того, хто проводить «психоаналітичну інтерпретацію» / прочитання. Таким чином, межі *реального* та *уявного* в романі настільки несподівані, що в літературознавстві не варто ставити

перед собою завдання знайти щось від «реального» в імагінативному інтенційному просторі (реальне те, що пережив автор, але, з іншого боку, те, що він реально пережив, не може бути символізоване, тобто не може стати романом). «Спокута» також начебто повертає у простір літератури фігуру автора, який є єдино можливим знавцем того, що відбувалося насправді. Проте навіть авторським коментарям, які нібито мають прояснити темні плями й розставити всі крапки над «і», ми також не можемо повністю довіряти, бо для самого автора стирається іманентна межа між вигаданим і справжнім.

У романі з самого початку пара «Брайоні – Сесилія» побудована за принципом іманентної опозиційної контрастності. Так, Сесилія асоціюється з «природою», тобто з простором невпорядкованості, хаотичності, ірраціональності. «Власне кажучи, не було ніякої необхідності укладати польові квіти букетом. У вазі вони розсипалися за власними законами симетрії, і було цілком ясно, що надто рівномірний розподіл ірисів і червоних примул знищить весь ефект. Кілька хвилин у неї пішло на те, щоб надати квітам природно-безладного вигляду» [3, с. 30]. На відміну від Сесилії, Брайоні втілює раціональність, упорядкованість, вона належить до тих персонажів, які прагнуть приборкати хаотичну матерію й емоції, все піддати класифікації й аналітичним процедурам (це дає право говорити про приховану в романі полеміку з англійським просвітницьким раціоналізмом (емпіризмом), зокрема представленого в романі Г. Філдінга «Історія Тома Джонса, знайди»). Брайоні «належала до тих дітей, котрі прагнуть бачити світ упорядкованим. Якщо в кімнаті її старшої сестри панував розгардіяш порозкриваних книжок, розкиданих одерж, ліжко було незастеленим, а попільнички переповненими, то кімната Брайоні виглядала святилищем демона дисципліни: на ляльковій фермі, влаштованій на великому підвіконні, були звичайні тварини, але всі вони дивилися в один бік – на свою господиню, – наче збиралися дружно заспівати, і навіть кури на фермі слухняно купчилися в загороді» [3, с. 12]. Психологічний портрет 13-річної дівчинки засвідчує, що перед нами персонаж раціонально орієнтований, який усе в житті піддає сумніву і який керується постулатами критичного мислення. Також «любов до всього мініатюрного була лиш одним із проявів схильності Брайоні до порядку» [3, с. 13]. Водночас Брайоні, попри раціональність, має ще одну особливість: вона любить таємниці. Ця риса більше накладається на образ письменниці: усе ж таки вміння створювати цікавий сюжет передбачає вміння тримати інтригу, а для цього не обійтися без продуманих таємниць.

«Проте потайні шухлядки, щоденники із замочками й складні шифри не могли приховати від Брайоні простої істини: секретів у неї не було. Її прагнення гармонійно організованого світу позбавляло її можливості необачно чинити щось погане. Зруйнувати, покалічити – як на неї, це було надто хаотично, їй не була притаманна жорстокість... В її житті не було

нічого достатньо цікавого чи сороміцького, що варто було б приховувати...» [3, с. 13]. Таким чином, Брайоні постає перед нами як «транспарантний» образ, тобто такий, який наділено прозорістю раціонального мислення і нездатністю до хаотичної, невірноваженої поведінки. Але в цій налаштованості на раціональний емпіризм і полягатиме причина катастрофи: впорядкована й раціональна дівчинка (під впливом несвідомих страхів і витіснених бажань) стане призвідцем хибного вироку, який перекреслить долю молоді людини.

Можна говорити про наявність постмодерних нарративних форм у «Спокуті», пов'язаних із авторською грою з нарративними техніками та формами художньої суб'єктності. Можна стверджувати про принципову настанову тексту на множинність інтерпретацій (і орієнтацію на множинність фокусів нарації) і автодеконструкцію, відшукуючи паралелі з романами Д. Фаулза чи У. Еко. Проте, на нашу думку, зарахування роману до постмодерної традиції буде методологічно хибним і неточним. Гра з нарацією в романі відбувається в модерністській площині, де літературний текст стає життєтекстом. Зрештою, аналогічні інтенції ми маємо і в літературі німецького романтизму, і в період «Срібної доби» російської літератури. Інша річ, що в романі представлено життєтекст не автора й персонажа, а персонажа, який фрагментарно бере на себе функцію наратора, й інших персонажів, життя яких проходить різні фікційні трансформації. Це реалізовано в наративних особливостях, у побудові сюжетних ліній.

Роман написано як спогад про минуле однієї з героїнь – тринадцятирічної Брайоні Талліс, дівчинки з надзвичайною фантазією, здатної до надмірного емоційного сприйняття дійсності. Але про це читач дізнається вже наприкінці твору, коли літня і виснажена хворобою Брайоні, відчуючи наближення біологічного кінця, відчуває також і потребу розгрішитися й розповісти правду про те, що сталося. Її останні слова – розділ «Лондон, 1999» – ніби спокута, виголошена на камеру (саме так цей розділ представлено в кіноінтерпретації) для сотні тисяч глядачів. Зрештою, саме фінальний розділ роману дає підстави говорити про наявність елементів реаліті-роману в «Спокуті». Реаліті-романи мають принципову настанову на розкриття справжнього життя героїв «на камеру», яка, відповідно до теорії С. Зонтаг, – єдина можливість схопити все в об'єктиві без жодних перекручень і неточностей. Тоді весь роман, який було розказано, – це спокута Брайоні на камеру, яка дозволила увійти в її справжній світ і порівняти його з тим, що було створено «на папері». Головна героїня пише роман (джерела якого в 1935 році, коли маленька Брайоні виношує в собі цей задум, коли вона хоче поставити в родинному маєтку виставу «Випробування Арабелли»).

«Випробування Арабелли» – маленька п'єса, яка, можливо, є ключем до всієї подальшої письменницької долі Брайоні, перетворилася на роман «Спокута».

Звернімо увагу на те, що перша літературна спроба Брайоні (ми не беремо до уваги написані в 11 років оповідання, які наслідували народні казки, а отже,

поставали знеособленим копіюванням фольклорного претексту) – драматична (маленька п'єса), натомість її остання річ – роман як спосіб витіснення травми. У цьому також можна вбачати символічний зв'язок жанрів із психологічно-віковими особливостями людини (й людства, якщо спробувати це узагальнити): спочатку в історії виникає драма як синкретичний різновид магічного дійства архаїчної доби, що об'єднує у спільній дії кількох людей, натомість найпізнішим жанром у розвитку є роман. «У драмі (і в епопеї) минуле не існує зовсім або ж переживається як теперішній час. Оскільки ці форми не знають перебігу часу, у них немає якісної різниці між переживанням минулого і теперішнього; час не володіє трансформувальною силою, не в змозі ні поглибити, ні ослабити значення чого-небудь» [2, с. 56]. Для Брайоні минуле справді ще не сприймається як окрема частина власного досвіду. Проте Брайоні вважає, що драма – це дуже впорядкований літературний рід, драма не терпить хаосу й може бути підпорядкована законам розуму. Відчутно, що погляди 13-річної Брайоні на драму мають іронічний відтінок із боку наратора (вже літньої Брайоні).

Наратор дає зрозуміти, що такий погляд на драму помилковий, тобто класицистичні постулати піддаються іронії. «П'єса, яку вона написала на честь Леонового приїзду, була її першим екскурсом у царину драми, і цей перехід видався їй зовсім безболісним. Вона з полегшенням сприйняла те, що не треба виписувати всі ці «вона сказала» чи описувати погоду, прихід весни чи обличчя героїні – краса, як вона виявила, має вузький діапазон. Зате потворність має безліч проявів. Всесвіт, у якому все зводиться лише до того, що в ньому говориться, справді був взірцем упорядкованості чи не на найелементарнішому рівні, тому, щоб компенсувати це, кожна репліка подавалася як крайне вираження того чи іншого почуття, а для цього просто необхідними були знаки оклику. «Випробування Арабелли» можна було б назвати мелодрамою, якби авторці вже був відомий цей термін. Твір повинен був викликати не сміх, а жах, полегшення і повчання, саме з таким порядком...» [3, с. 15]. Вже такий опис ставлення Брайоні до драми, крім іронічного модусу, містить і ознаки майбутнього конфлікту. В тексті вжито слово «жах», яке, на нашу думку, відіграє важливу роль як концепт-маркер, що скеровує читацьку рецепцію до чогось трагічного. Вікова, психологічна невідповідність Брайоні до роботи з драматичним матеріалом і, водночас, її відчуття «надмірної дорослості» спричиняються до викривленого сприйняття реальності.

Для Брайоні взагалі існує чи не онтологічне розрізнення між драмою й романом як двома метажанровими утвореннями, в яких у зовсім різний спосіб знаходить утілення письменницький світогляд і відтворення світу. «Мені допомогли встати з мого зручного крісла, і я звернулася до всіх присутніх зі словами вдячності. <...> я намагалася відновити в пам'яті те спекотне літо тисяча дев'ятсот тридцять п'ятого року, коли з півночі приїхали родичі. <...> Я пояснила, що зрив тодішніх репетицій – це виключно

моя вина, бо якраз у сам їх розпал я вирішила стати романісткою» [3, с. 340]. Крім того, репетиції, які відхилилися від наперед підготовленого раціонального плану Брайоні, «нівечили її почуття організованості. Той самодостатній світ, який вона викреслила чіткими й бездоганними лініями, спотворювався недбальством чужих розумів, чужих потреб» [3, с. 41].

Подібний вектор читацького очікування, у якому вбачається трагічність, визначають і інші фрагменти дискурсу, пов'язаного з постановкою вистави. Так, близнюки від початку зазначають: «Ненавиджу п'єси і все, що з ними пов'язане» [3, с. 18] (П'єро). «Я теж їх ненавиджу, – докинув Джексон, – і ще переодягання» [3, с. 19]. Слова «драма» і «переодягання» важливі для подальшого розуміння сюжетної лінії. Ані Лола, ані Брайоні не могли достеменно пізнати гвалтівника, оскільки злочин відбувався вночі, коли людське око не здатне бачити речі в їх чіткому обрисі (модна говорити про символічне переодягання людської подоби в нічну пору).

Натомість написання роману (який для старшої Брайоні вбачається як мистецтво упорядкованого розуму) можливе лише тоді, коли відбувається усвідомлення власного «Я». «Внутрішня форма роману є, таким чином, процесом руху проблематичного індивіда до себе, як шлях від сумної зануреної в наявну дійсність, гетерогенну і, з погляду індивіда, позбавлену значення, до ясної самосвідомості» [2, с. 36]. «Роман – це форма змужності і зрілості...» [2, с. 39]. Для Д. Лукача «роман – це епопея залишеного Богом світу...» [2, с. 40].

Важливо зазначити, що Брайоні належить до того типу авторів, які проектують власну психологію на героїв, отже, це письменники «психологічно-міметичного» типу. Робота над постановкою «Випробувань Арабелли» це яскраво засвідчила, зокрема той епізод, коли розпочалася суперечка між Лолою та Брайоні про те, хто все-таки гратиме Арабеллу. Брайоні не мала жодного сумніву в тому, що це буде саме вона, оскільки дівчинка бачила себе в образі своєї героїні. Проте вона не може чинити диктат під час постановки й прямо заявити, що хоче грати Арабеллу. В романі Мак'юена наявні карикатурні форми зображення британськості, передовсім сучасного британського характеру, одна з ознак якого – розходження між тим, що можна казати, і тим, що казати не можна. Проте в такому разі виникає дистанція і між мовленням словом і тим, що спало на думку. Це свідчить про певну психологічну закритість героїв роману, які живуть у просторі власних вигаданих світів, проте часто вони не можуть про це заявити напрому, бо це може завдати болю комусь іншому. З цього, на думку Мак'юена, зароджується те, що призвело до трагедії в романі, коли невинувату людину було обвинувачено в тому, що вона не робила. Британське суспільство існує у просторі численних «табу», які в основі мають соціальні конвенції. У цьому суспільстві існує чіткий розподіл на те, що є ознакою «добрих манер», а що ні. Проте «Спокута» ставить під сумнів традиції виховання в Британії (передовсім Англії), показуючи, що в цьому просторі недомовленостей, мотивованих правилами

добрих манер, насправді дуже багато важливих речей залишаються поза вербальним позначенням. А отже, з цього в суспільстві породжуються таємниці, загадки, які можуть поламати долі людей.

У такому разі роман Мак'юена створено як форму психологічного розгрішення головної героїні за «провину» в минулому, про яку знає тільки вона. Але ця провина спричинилася до зміни долі її рідних і друзів. Назва роману «Спокута» постає центральним семіотичним концептом роману, актуалізація назви закладена в самій нарративній техніці. Пригадування Брайоні для читача означає її спокуту перед власною пам'яттю, перед історією, перед іншими людьми, які вже фізично немає в цьому світі. В романі «Спокута» реальність переплітається з фікційністю, простір авторської художньої уяви відштовхується від реальних життєвих подій, видозмінюючи їх. Цей твір міг би бути чудовою ілюстрацією, яка показує, у який спосіб реальне життя може видозмінюватися в художньому нарративі, як в авторській свідомості реальне переходить у простір уявного, фіктивного. Зрештою, як життя переходить у категорію фікційної літератури. Ця стратегія визначальна для роману Ієна Мак'юена. Література для Брайоні стає формою міфологізації власного «Я», свого минулого, своїх витіснених бажань і травм. «Через шістьдесят років вона опише, як у тринадцятирічному віці пройшла у своїй творчості весь шлях розвитку літератури, від оповідань, породжених європейською традицією народних казок, потім п'єс із простеньким повчальним змістом, до безстороннього психологічного реалізму, який вона відкрила для себе одного особливого ранку в пору спекотних днів 1935 року. Вона прекрасно усвідомлюватиме, якою мірою міфологізує сама себе, тому надасть своїй розповіді іронічного чи, може, іроніко-героїчного забарвлення...» [2, с. 45].

У романі маємо гру з уявними авторами та уявними читачами. Спочатку ми не знаємо, що все описане в першій частині – вигаданий світ Брайоні (яка згодом стала письменницею). Те, про що йдеться в першій частині роману, постає спробою психологічного розгрішення, спокути. Бо наприкінці роману ми вже знатимемо, що та історія, яку перед читачем було сконструйовано, вигадана, що реальне життя виявилось значно трагічнішим, що головні герої (Сесилія та Робі) так і не зустрілися в житті, аби спокутувати одне перед одним провини. Мак'юен грається з нараторами, межа між Реальним, Символічним та Уявним (ми використовуємо ці поняття в лаканівському розумінні) постає надзвичайно хисткою. Роман «Спокута» нібито в центр ставить події, пов'язані з двома персонажами: Робі та Сесилією. Проте наприкінці роману важко зробити однозначний висновок про те, хто ж насправді є головним персонажем у романі. Можливо, що автор підштовхує читачів до думки про те, що «Спокута» – це «роман без героя», а на місце реальної суб'єктності в романі поставлено людську пам'ять/свідомість, тобто чи не єдиний простір, у якому існують Реальне, Символічне та Уявне в різних співвідношеннях і в різній взаємодії.

**ЛІТЕРАТУРА**

1. Лакан Ж. Имена-Отца / Жак Лакан ; [пер. с фран. Александра Черноглазова ; предисл. и общ. ред. Жак-Алэн Миллера]. – Москва : Гнозис ; Логос, 2006. – 84 с.
2. Лукач Г. Теория романа / Г. Лукач // Новое литературное обозрение. – 1994. – № 9. – С. 19–78.
3. Мак'юен І. Спокута / Іен Мак'юен ; [пер. з англ. В. Дмитрук]. – Л. : Кальварія, 2008. – 344 с.
4. Lacan J. «Еncore» / J. Lacan // Mitchell J., Rose J. Female Sexuality / J. Mitchell, J. Rose. – New York : Norton & Company, 1982. – P. 86–98.
5. Miller J.-A. The Seminar of Jacques Lacan. Book II / J.-A. Miller. – Cambridge : CUP, 1988. – 249 p.
6. Žižek S. The Plague of Fantasies / S. Žižek. – London : Verso 1997. – 248 p.

© Дроздовський Д. І., 2012

*Дата надходження статті до редколегії 17.04.2012 р.*