

**“THERE WAS NOTHING LEFT...BEYOND WHAT
SURVIVED IN MEMORY...THE TRUTH HAD BECOME
AS GHOSTLY AS INVENTION”:
ПАМ'ЯТЬ І ПРАВДА У РОМАНІ І. МАК'ЮЕНА “СПОКУТА”**

Лілія Мірошніченко

*Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка,
бульвар Тараса Шевченка, 14, Київ, Україна,
lili.miroshnychenko@gmail.com*

Доповнено актуальну аналітику роману Ієна Мак'юєна “Спокута” (2001). Досліджено взаємини між пам'яттю та правдою, ускладнені етикою та інтерпретацією. Окреслено розмаїття маніфестацій феномену пам'яті в художньому творі. Виявлено відмінні механізми меморіалізації принагідно до персонажів роману (Браяні Талліс та Роббі Тернер) на підставі дослідження, виконаного за допомогою літературознавчої методології, що охоплює прийоми і підходи, розроблені в межах класичної наратології і риторики, герменевтичний аналіз, техніку “повільного” читання із залученням знань зі суміжних дисциплін (філософії, психології), що відповідає Аристотелевій типології пам'яті та згадування. Індивідуальна пам'ять постає інструментом моделювання нарації і характеротворення в романі. Розглянуто складні взаємини між правдою, пам'яттю та уявою. З'ясовано, що інтерпретативність у репрезентації минулого наратором-автором визначається уявою як літературно-художньою категорією, так і психологічним феноменом, а це дає змогу поглибити епістемологію злочину та спокути в романі І. Мак'юєна¹.

Ключові слова: Мак'юєн, пам'ять, згадування, уява, Аристотель, фактуальне й фікційне.

Вступ. Роман Ієна Мак'юєна “Спокута” (*Atonement*, 2001) здобув схвальні відгуки академічних критиків. Джеймс Вуд, зокрема, визначив його як “найкращий та найскладніший роман автора”, самого ж письменника зарахував до “найталановитіших літературних оповідачів сьогодення” [15]. “Спокута” вже стала частиною літературного канону; прикметно, що її включено до переліку обов'язкових текстів академічних курсів з проблематики сучасного роману у вищій школі, причому як на батьківщині письменника, так і за її межами². Інтерес широкого читацького загалу до роману значний, кіноадаптація 2007 р. його лише посилила, і це на тлі полеміки довкола добросовісності автора.

Спонукою до з'ясування аспекту пам'яті в романі стала ретроспективна форма нарації.

¹ Стаття є частиною наукового семінару “Пам'ять і література”, який був проведений у Львівському національному університеті імені Івана Франка у червні 2018 р. літературознавцями кафедри світової літератури.

² Як приклад роман включено до чинного переліку обов'язкових п'яти текстів, що виносяться на підсумковий іспит для магістрів зі спеціальності “англїстика” у Франції (*Agrégation d'anglais*).

Аналіз останніх досліджень і публікацій переконує в його актуальності. Зокрема, в межах риторичного аналізу його частково аналізує Джеймс Фелан у відповідному розділі монографії “*Experiencing Fiction. Judgments, Progressions, the Rhetoric Theory of Narrative*” (2007). Пілар Гідальго акцентує на літературній пам’яті роману [8]. Крім того, національна історія та колективна пам’ять у творі Мак’юена отримують особливе звучання в контексті розроблення проблеми національної ідентичності, маркери якої вичитуються у просторі роману. Проте нас цікавить феномен пам’яті не так у розмаїтті романних оприявленнь та статусів, а як чинник нарації та характеротворення, а це потребує відповідей на такі запитання: чи є пам’ять інструментом моделювання подієвості, характерів; яка її роль у реконструкції минулого – вона заповнює прогалини, є інтерпретативною або ж як інструментом маніпуляції “переінакшує” події; як корелює з правдою? Відтак, якими є механізми меморіалізації і забуття у просторі роману, чи вони співвідносяться з етикою вчинку, чи обмежуються очікуваною від Мак’юена авторською грою? Як корелюють художня уява і пам’ять, та що визначає їхні взаємини?

Методологія. Відповідаючи на сформульовані проблемні запитання, скористаємося класичними (Платон, Аристотель) та сучасними теоріями пам’яті (Поль Рікер), а також релевантними новітніми дослідженнями із суміжних дисциплін, філософії і психології передовсім. Зокрема, літературознавча методологія охоплює прийоми і підходи, розроблені у межах класичної наратології і риторики, герменевтичний аналіз, техніку “повільного” читання.

Теорія пам’яті. Наведемо визначення пам’яті. Найбільш загальне таке: психічний процес, який полягає у запам’ятовуванні, збереженні, відтворенні людиною її досвіду. Усі три компоненти є важливими для наративу ретроспективного роману. Давні греки виробили базову теорію пам’яті, яка з цієї ж причини і дотепер залишається референційною. Класичними є праці Платона (діалоги “Теетет”, “Софіст”), Аристотеля (трактат “Про пам’ять та згадування”) і Плотіна (трактат “Про відчуття і пам’ять”).

Теорія пам’яті Платона відома також як теорія воскової пластини. Філософ стверджував: у нашій свідомості враження відкладаються подібно до того, як на пластині залишається відбиток, намальований гострою паличкою, який з плином часу стирається. Зв’язок між образом і відбитком уже в сучасній філософії осмислюється у контексті проблемного поля репрезентації минулого. Поль Рікер у праці “Пам’ять, історія, забуття” зазначає таке: “Уся проблематика сліду від Античності до наших днів насправді вкорінена в цьому древньому понятті відбитка, яке аж ніяк не вирішуючи загадку присутності того, що відсутнє, – загадку, яка приводить до проблематики репрезентації минулого, – додає до неї свою власну загадку” [4, с. 576].

У ще одному канонічному тексті принагідно до теорії пам’яті – трактаті “Про пам’ять та згадування” Аристотель поділяє людей на дві категорії: тих, хто пам’ятає, і тих, хто згадує. У запропонованій дихотомії пам’ять “не є ні відчуття, ні розуміння, але – набута властивість або стан чогось з них через проміжок часу” [1, с. 161], згадування – це “немов би висновок” [165], для якого автохтонною характеристикою, відтак, постає інтерпретація досвіду.

Теорія пам’яті, яку розбудовують сучасні науковці, спирається на концепції Платона та Аристотеля, і вона вже давно вийшла за межі однієї дисципліни; її розвивають і

доповнюють, окрім філософії, такі науки, як психологія, нейронаука, когнітивістика, культурологія, соціологія і, звичайно, літературознавство. У межах інтердисциплінарних студій, що активно розвиваються від 1980 р., було вироблено розмаїття наукових підходів до пам'яті, її вивчають у таких проблемних сув'язях, як: пам'ять–індивідуальна історія, пам'ять–колективна історія, культурна пам'ять, пам'ять–травма, пам'ять–ідентичність тощо. Дослідження в галузі психології останніх років переконують у тому, що феномен пам'яті – ще складніший, ніж ми його собі уявляли. Механізми меморіалізації та забуття з погляду когнітивних процесів та біхевіористських моделей – на порядку денному сьогодні. Деякі результати таких студій ми залучимо до пропонованої літературознавчої аналітики.

Простір пам'яті у романі І. Мак'юена “Спокута”. У романі “Спокута” проблемний зв'язок пам'ять–історія актуалізується через питомий інтерес до знакової в історії Великої Британії події, відомої як Дюнкерк, яка стала виявом мужності солдатів, а відтак – перемогою. Культурна пам'ять англійців піднесла Дюнкерк до статусу національної гордості, при цьому стерши власне суть події з погляду реальної історії воєнних дій – поразки. У 2 частині роману, яка цілком присвячена цій події, вона визначена як “стратегічний відступ до задалегідь підготовлених позицій” [12, с. 267]. Меморіалізація поразки і механізми конструювання семіотики перемоги є актуальними, зокрема, через запит на розбудову національної ідентичності, яка, як переконують реалії “Брекзиту”, є незавершеним проектом для Великої Британії. Цього виміру пам'яті у романі ми не аналізуватимемо, натомість зосередимося на індивідуальній пам'яті як чиннику нарації здебільшого у зв'язку з центральним образом твору – Брайоні Талліс.

Для головної героїні простір пам'яті визначений найперше й найбільше ретроспекцією у той час, коли була підлітком, та ним не обмежується. Неспростовний ганебний факт минулого, який тягарем ліг на все її життя, є постійним атрибутом теперішнього, змушує страждати й стає тригером до написання фікціональної історії про правду. Роман Мак'юена – це розповідь про провину, наслідки провини та спробу спокути. Проте поняття спокути, яке заголовок узгоджує з релігійним дискурсом, чимдалі у романі позбувається однозначності таких референційних конотацій, аби врешті-решт у фінальній частині цілком перетворитися на об'єкт авторської гри письменника-постмодерніста. Провина, відтак, отримує виразний естетичний вимір, бо стає спонукою до творчості та матеріалом для художньої оповіді головної героїні. Саме ці складні реляції між естетичними, етичними та інтерпретативними судженнями є ключовими у створенні основних романних ефектів, які ретельно дослідив у межах риторики Дж. Фелан [14, с. 109]. Читацькі судження, на його думку, узалежнені від Брайоні як характеру і наратора та від імпліцитного автора. Можемо додати до згаданих смисли, які виникають у поєднанні/діалозі різних частин роману, що послідовно наслідують вікторіанський (включно з остенівським) і модерністський та постмодерністський варіанти роману.

Події умовно вікторіансько-модерністської частини розгортаються спершу всередині 1930-х рр. У центрі дієгезису – історія Брайоні Талліс, якій на початку оповіді щойно виповнилося тринадцять років. Атмосферу замиського життя англійської знаті першої половини ХХ ст. вибудовано через детальні описи садиби Таллісів, предметів

декоративно-ужиткового мистецтва, які розставлено у численних кімнатах будинку, через зображення устоїв цієї родини та спостережень за життям англійської провінційної знаті графства Суррей. У ретроспективній оповіді–життєписі Брайоні центральною є подія липневого дня 1935 р., яка трапилася, коли вона дівчиною мешкала в родинному маєтку з матір'ю і старшою сестрою Сесілією, яка саме повернулася додому з коледжу Гіртон. Тоді у них ще гостювали Квінсі – п'ятнадцятилітня кузина Лола та дев'ятилітні близнята Джексон і П'єро. Брайоні стає свідком сексуального нападу на Лолу, точніше вона не була свідком самої події, бо з'явилася на місці злочину лише незабаром і бачила гвалтівника хіба що зі спини, та коли прибув поліцейський, дівчина впевнено вказала на безневинного Роббі Тернера – коханця Сесілії. Злочин обману розділив життя Брайоні на до і після, і хоча вона намагатиметься спокутувати провину, але це вже не вбереже ані Сесілію, ані Роббі від драматичних наслідків її ганебного вчинку. Йдеться про те, що після кількарічного ув'язнення Роббі вирушить на фронт, де буде поранений під час операції Дюнкерк у 1940 р., а Сесілія, покинувши рідну домівку, а водночас й амбіції випускниці Кембриджа, вивчиться на медсестру, аби працювати у шпиталі, рятуючи поранених. Як історія спокути розгортаються події життя самої Брайоні – вона не вступає до університету, а обирає самовіддану працю медсестри у військовому шпиталі. Тоді ж вона завітає до помешкання Сесілії і зустрине там Роббі, перепросить за вчинене, засвідчить свою готовність виступити в суді зі спростуванням – це й стане її спокутою.

Зазначені події охоплюють 1, 2 та 3 частини роману. Є ще заключна 4 частина, і хоча це лише 20 сторінок з 350, але саме вони “керують” смислами всього роману. “Лондон, 1999” – це авторефлексивний постмодерністський роман, який засвідчує, що наратор – тепер літня Брайоні, видатна письменниця, яка святкує 77-й день народження – є автором роману, який читач саме прочитав. Читач спантеличений, бо довідався, що оповідь у 1–3 частинах химерно поєднала фактуальне та фікційне, бо ж зі справжнього лише те, що провина справді відбувалася (1 частина), а власна спокута героїні (3 частина), як і доля солдата (2 частина) – історії вигадані. Ефект несподіваного має виразний викривальний пафос стосовно самої Брайоні, щоправда мотиви її вчинку залишаються непевними. Зауважимо, що непевність – як один із наскрізних романних ефектів – має демонстративно комунікативну функцію у межах всього тексту; читачеві нічого іншого не залишається, як вибудовувати свої припущення – спершу домислювати те, чого бракувало, аби згодом переглядати. Спонукою до читачевої співдії є численні пропуски, лакуни, недоговореність як наслідок необізнаності або інших чинників ненадійності наратора, наприкінці ж – визнання фікційності оповіді.

Пам'ять та уява. Йдеться не лише про гру наратора-автора та імпліцитного автора чи розмаїття прийомів дестабілізації читача, не меншої ваги у просторі роману набувають механізми меморіалізації та забуття – саме вони структурують наратив, “конструюють” етику вчинку.

Уперше поняття пам'яті з'являється у міркуваннях Брайоні у 1 частині (наприкінці 3 глави) – в епізоді, коли вона дитиною дивиться з вікна своєї кімнати вниз на фонтан (його годі пропустити, надто знаючи, що трапиться далі). “There was nothing left of the dumb show by the fountain beyond what survived in memory, in three separate and overlapping

memories. The truth had become as ghostly as invention” [12, с. 39]. “Німа вистава” (the dumb show) – це сцена біля фонтану (ми її незабаром проаналізуємо). Згадуючи її, Брайоні зближує правду з вигадкою; підставою для цього слугує обмеженість пам’яті, а саме “того, що вціліло”. Каузальний зв’язок між ненадійністю спогаду та свободою вигадки здається виштовхує поняття правди як нелогічне чи зайве, стаючи аргументом для самої Брайоні, чому те, про що вона розповідатиме, не є обманом. Вона вигадує, а межі її уяви визначені загостреним “почуття обов’язку” (sense of obligation) та “схильності до порядку” (instinct for order). Отже, пам’ять ще на початку оповіді є відверто інтерпретативною.

Зокрема, інтерпретативність Брайоні-наратора є дуальною, адже що б вона не пригадувала (зараз у 13, чи згодом у 77 років), вона завжди мислить себе як письменниця – спершу як аматор, згодом як професіонал. На різних етапах творчості літературні вподобання визначають її модус “бачення” та репрезентації минулого. Про це читача інформують, щоправда, ще раніше, на початку оповіді; паратекст роману настановче спрямовує до мікроколізії у романі Джейн Остен “Нортенгерське абатство”. У фрагменті описано звернення Генрі Тілні до міс Морланд із застереженнями щодо її підозр, і з огляду на те, що Тілні апелює до “почуття вірогідного” юної пані (“consult your sense of the probable”), йдеться про її надмірну уяву. Запитання Тілні “What have you been judging from?” в епіграфі адресоване міс Морланд, у просторі ж основного тексту – скероване до Брайоні, до її варіанту “взаємодії соціального та літературного” (social and literary intercourse). Епіграф акцентує, що йдеться саме про літературну уяву.

Наголосимо на важливості літературної традиції для роману, визначивши її, як Пілар Гідалго, літературною пам’яттю. На думку дослідниці, роман містить цілий “депозитарій мотивів та наративних технік” [8, с. 84], запозичених у письменників ХІХ та ХХ ст. Окрім Дж. Остен, це Е. М. Форстер, Р. Леманн, І. Во, Е. Боуен та Г. Грін. Дослідниця О. Бойніцька метафорично визначає роман як “інтертекстуальну мозаїку” [2, с. 75]. Зазначимо, що відшукування алюзій, ремінісценцій, художніх засобів, сюжетних колізій, персонажів-образів, запозичених із творів попередніх епох, є одним із загальників студій цього роману. Джеф Дайер убачає в інтересі письменника до літературної традиції більше, ніж постмодерністську поетику чи вікторіанську ностальгію: “It is less about a novelist harking nostalgically back to the consoling uncertainties of the past than it is about creatively extending and hauling a defining part of the British literary tradition up to and into the 21st century” [6]. Отже, письменник апелює і до літературної пам’яті читача.

У 1 частині події подані з погляду трьох персонажів, і все ж здебільшого Брайоні, але через посередництво наратора, у 2 частині – Роббі, у 3 частині – знову Брайоні. У всіх трьох частинах оповідь ведеться від третьої особи, щоправда наприкінці 3-ої ідентичність наратора виявляється не тією, якою її уявляв собі читач. Цей ефект зумовлений так званим перспективізмом Мак’юена. Щоб його унаочнити, звернімося до хрестоматійної сцени біля фонтану. Першим є погляд, який отримує авторську легітимізацію. Сесілія порається з квітами у вазі. Вона планує поставити її у гостьовій кімнаті – старший брат незабаром привезе у дім свого друга Маршала. Аби наповнити дорогоцінну старовинну і пам’ятну для всієї родини вазу водою (дарунок дядька Клема), вона леді прямує до фонтану. Дорогою вона зустрічає сина служниці Роббі. Вони знайомі

ще змалечку, але лише тепер помічають одне в одному більше, ніж колись малими. Обидвоє щойно повернулися з Кембриджа, хоча оберталися там у різних колах (коштом її батька він здобув освіту і тепер має намір вивчитися на лікаря). Коли заводять розмову, скутість заважає обом. Дійшовши до фонтану, Роббі хоче допомогти Сесілії наповнити вазу і намагається забрати її у дівчини, але випадково відламає шматок, а ще два падають у воду. З огляду на цінність вази Сесілія хутко скидає одяг до спіднього і пірнає у воду, а діставши друзки, вдягається і з вазою в руках мовчки та рішуче повертається у дім.

Цей епізод у просторі роману постає у потрійній фокалізації. Для Сесілії він спричинює потужний емоційний відгук, що стрімко переросте в еротичне бажання, пристрасть та кохання, які нагадають читачеві лоуренсівських, сповнених вітальної сили персонажів. Роббі ж зачарується красою напівоголеного тіла “білої німфи”. Брайоні, яка спостерігає сцену з вікна горішнього поверху і фізично не може розгледіти деталі (зокрема те, що шматок вази падає у фонтан і саме це спричинює стрімкі дії обох), бачить провокативне роздягання сестри, владний жест сина прибиральниці, після якого сестра на його вимогу роздягається і занурюється у воду – у її розумінні через покірність або страх. Незабаром ці думки переростуть у “жахливі підозри”, наснажать ненависть, а врешті-решт стануть спонукою до злочину. Проте на початку роману Мак’юенів перспективізм – радикальна розбіжність поглядів з наголошено відмінною точкою зору Брайоні – насторожує читача, змушує поставити під сумнів її надійність як джерела інформації про подію (цю чи інші), адже вона береться формулювати судження, не зрозумівши що саме відбулося. Інший наслідок – симпатія читача до пари Сесілія–Роббі.

Самоідентифікація Брайоні як письменниці – спершу казок, згодом мелодрам, модерністських романів й реалістичного письма – превалює над іншими. Роман розпочинається з постановки у родинному колі її дебютної повчальної п’єси “Випробування Арабелли”. Незабаром їй імпонуватимуть словесні формули, які вона наповнюватиме життям. Естетизація реальних подій, приведення їх у відповідність до романтичного модусу – ці естетико-художні принципи юної письменниці відсувають убік життєве, а різних утілень набуває анонсоване в епіграфі поєднання соціального та літературного, що стає джерелом інтерпретації. До думки про те, що історії про життя не є власне життям, вона повернеться вже як зріла письменниця у 3 частині твору.

Крім того, Брайоні виробляє специфічну етику письменника, яку протиставляє етиці для всіх. Показовим у цьому зв’язку є епізод з листом Роббі. Хлопець звертається до неї з проханням передати листа, в якому звіряється Сесілії про свої інтимні почуття до неї. Та перш ніж це зробити, Брайоні прочитає його сама. Текст листа її страшено стривожить, тим паче, що Роббі, переплутавши аркуші, віддав попередній, непристойно відвертий варіант. Свій вчинок вона обгрунтує, і саме з цього розпочинається 10 глава: “It was wrong to open people’s letters, but it was right, it was essential, for her to know everything” [12, с. 105]. Як письменниця вона має “про все знати”, бо виходить на арену дорослих емоцій, а за таких обставин Роббі та Сесілія не інакше, як персонажі твору. Етика письменниці дає їй свободу там, де етика для всіх її обмежує. Саме їй вирішувати, яка з двох має у цей момент перевагу. Прочитавши листа, Брайоні переконує себе в тому, що сестрі загрожує небезпека, і вона потребує допомоги. Навіть більше: “unless she helped her sister, they would all suffer” [12, с. 107]. Брайоні доходить висновку,

що Роббі несе загрозу всім. Що вона робить перед обличчям загрози? Береться за перо й ось чому: “At that moment the urge to be writing was stronger than any notion she had of what she might write” [12, с. 108]. Вона пише історію – про чоловіка, якого всі люблять, але який згодом виявиться “втіленням зла”. Прикметно, що художня історія завершується згадкою про Роббі: “She could never forgive Robbie his disgusting mind”. Цей коментар свідчить про те, що, вигадуючи історію, Брайоні думала про Роббі і водночас наповнювала його рисами романтичного лиходія. Далі реальне та вигадане поєднуються у фатальному поєднанні смислів. В емоційній розмові з Лолою – на той момент її довіреною особою – Брайоні уточнює статус лиходія: “маньяк”. “The word had refinement, and the weight of medical diagnosis” [12, с. 111]. Того ж вечора дівчина стає свідком еротичної, сповненої лоуренсівської відвертості сцени у бібліотеці, що лише укріпить її у переконливості власного нарративу щодо Роббі. Не бачила, але впевнена: юнак змусив сестру до чогось непристойного. Саме у цей момент Брайоні знаходиться якнайближче до ситуації остенівської Кетрін Морланд, яка, начитавшись готичних романів, звинувачує господаря дому (і теж подумки!) у кривавих злочинах, яких він не скоював. Принагідно зазначимо про ще одну прихильницю готичної прози, яка плуває фантазію і реальне, теж вікторіанку – гувернантку з повісті Г. Джеймса “Поворот гвинта”.

Тож, коли близнята тікають з дому, Брайоні приєднується до спільних пошуків, тоді ж вчиняє рокову помилку. Проаналізуємо цей епізод. Зокрема, 13 глава розпочинається з антиципації, поданої через голос імпліцитного автора: “Within the half hour Briony would commit her crime” [12, с. 146]. Показово, що перед цим вона розмірковує про сенс творчості у зв’язку з категорією уяви: “Wasn’t writing a kind of soaring, an achievable form of flight, of fancy, of the imagination?” Якщо художня творчість і є уявою, то чим є життя? “She must first protect her sister against [Robbie], and then find ways of conjuring him safely on paper” [12, с. 147]. Ще немає злочину, а вже (в уяві!) є злочинець, від якого треба боронитися.

Тим часом Брайоні знаходить перелякану Лолу. Її щойно згвалтував якийсь чоловік. Вдивляючись у темряву, дівчина бачить фігуру, яка віддаляється – “вертикальну масу” (vertical mass), не більше. Згодом у розмові з поліцейським вона запевнятиме, що може описати постать чоловіка й не тому, що бачила (це не можливо, за її власним зізнанням), а тому що вона – митець: “There was nothing she could not describe” [154]. У той момент Брайоні не мислить себе як та, що пам’ятає, а власне це, як стверджував Аристотель, і є пам’яттю [1, с. 165]. У неї натомість інше завдання: “Close [Robbie’s] fate with the magic of naming” [12, с. 155]. За цією логікою “правда повчала зір” (the truth instructed her eyes), а не навпаки. Ця так звана правда одразу отримує виразну формальну компоненту: “The truth was in the symmetry, which was to say, it was grounded in common sense”, “<...> the affair was too consistent, too symmetrical to be anything other than what she said it was” [12, с. 158]. Брайоні переконана в тому, що гвалтівником був Роббі через те, що таке судження уповні відповідає тому нарративу, який вона вибудувала щодо нього. Цей нарратив спирався на її попередні етичні судження: той, хто написав такого листа до Сесілії, був не інакше, як маніяком, а відтак і гвалтівником Лоли. “Less like seeing, more like knowing” [12, с. 159], й однак готова свідчити в суді. Етика вчинку

підказана розв’язкою романів на кшталт тих, які нещодавно надихнули її на написання власної п’єси, в якій “the reckless passion of the heroine, Arabella, for a wicked foreign count is punished by ill fortune”. Не розуміючи та й не прагнучи зрозуміти наслідків, вона понад усе хоче наказати “маніяка” відповідно до вищих законів – тих, про які йдеться у творах літератури.

“Формалізм” Брайоні-письменниці відображає логіку Мак’юена – у цьому переконаний Дж. Вуд: “the excitement of shaping a story that fits, that makes too much sense. McEwan surely wants us to reflect on the dangerous complicities of fiction, not just of melodrama but of form itself, which insists on sealing and plotting. What Briony saw was in truth plotless, because it could not be made to mean. Yet a plot is exactly what she imposes. Fiction, even very good fiction, often tends to notarize the incomprehensible simply because it insists on its readability” [15]. Справді, у цьому та в інших численних епізодах роман наголошує якраз на естетичному над іншими вимірами вчинку Брайоні. Проте творчий імпульс, у край своєрідно осмислений, хоча й пояснює вчинок Брайоні, але лише частково. Потрібно стверджувати про причини вчинку героїні. Обмежимося їхнім переліком: невдоволеність важливим для неї днем життя (від постановки власної п’єси, яку спіткала невдача, неспроможністю керувати Лолою); обурення, що світ не такий, яким вона його собі уявила (не помічає власної невідповідності цим очікуванням); нерозуміння через недостатність життєвого досвіду стану справ, у тому числі взаємин дорослих людей; нереалізоване почуття самої Брайоні до Роббі, яке не може набувати інших утілень, аніж трагічних¹.

Суцільною вигадкою є роман у романі 3 частини “Спокути”, про що сигналізують підписи наприкінці: ініціали БТ та “Лондон, 1999”. До того ж читач сприймає подієвість оповіді як продовження двох попередніх: є зустріч з Сесілією та Роббі, а головне розв’язка, яка обіцяє щасливий кінець – відновлення правди; Брайоні піде до суду, аби зізнатися у дачі неправдивих свідчень, але спочатку за настановою сестри напише листа. Саме в цій частині Брайоні-письменниця з аматора зростає до професіонала: робить спробу опублікувати повість “Дві постаті коло фонтану” у періодичному виданні “Горайзон”, отримує відгуки редакторів, осмислює їх. Якщо свого часу література спонукала її до злочину, то й тепер спокута теж має стати актом письма. Зокрема, 3 частина завершується словами: “A new draft, an atonement, and she was ready to begin” [12, с. 330]. Як наратив спокути розглядає роман французька дослідниця Наталі Жаек².

Зазначимо, що 3 частина роману містить і яскраві маніфестації індивідуальної пам’яті принагідно до Брайоні. Вона прагне не так запам’ятовувати, як забувати.

¹ Згадаймо епізод на річці, коли Брайоні тоне (чи вдає, що тоне). Роббі без вагань стрибає у воду рятувати дівчину. Після цього вчинку хлопець розгнівався, а Брайоні пережила глибоку радість. І хоча те, що пережила тоді Брайоні, було лише її фантазією, і їй було цього достатньо. Це епізод показовий і тому, що в край прозоро демонструє силу і межі уяви дівчини, і вона вже не суто творча.

² Виступ на міжнародній конференції “International Conference on Lying” (9–10 листопада 2017 р.). Nathalie Jaëck. “The reader was bound to speculate that she was describing herself”: lies and narrative omniscience in Ian McEwan’s *Atonement*”. Режим доступу: https://climas.u-bordeaux-montaigne.fr/images/colloques/Programme_Le_Mensonge_Lying.pdf

Механізм меморіалізації виразно пов'язаний з тілесністю: “She felt the memories, the needling details, like a rash, like dirt on her skin: Lola coming to her room in tears, her chafed and bruised wrists, and the scratches on Lola’s shoulder and down Marshall’s face; Lola’s silence in the darkness at the lakeside as she let her earnest, ridiculous, or so prim younger cousin, who couldn’t tell real life from the stories in her head, deliver the attacker into safety” [12, с. 305]. Отже, спогади Брайоні – тактильно марковані, з негативною конотацією. Через те, що вони мають виразні психофізіологічні вияви, позбутися їх тим важче.

Механізми меморіалізації та забуття і сучасна психологія. З погляду сучасної психології вчинок Брайоні пояснюємо й у межах феномену помилкових спогадів (False Memories). Їх поділяють на два типи: ті, що постають унаслідок внутрішніх процесів, та ті, що є наслідком зовнішніх подій. Дослідження у царині практичної психології останніх років окреслюють роль уяви у викривленні спогадів. “Лише уявляючи собі подію, людина може збільшити вірогідність того, що матиме яскравий спогад про подію (яка ніколи не траплялася)”. Цей феномен отримав назву “інфляція уяви” (imagination inflation) [7]. Учені стверджують, що вплив уяви на пам’ять може бути достеменним, а не лише артефактом [10]. Опис події, яка відбулася, теж може викривити спогад. Втручання у спогад (або його викривлення) як наслідок спроби вербалізувати досвід, який складно описати словами, позначають поняттям “вербальне затьмарення” (verbal overshadowing) [13].

Отже, з погляду психології цілком можливо мати яскраві спогади про події, які ми раніше лише уявляли. Прикметно, що коли психологи наголошують на тому, що пам’ять є важливим когнітивним активом, то й окреслюють його межі. У край критичних ситуаціях – у залі суду або поліцейському відділку – важливо відділяти зерна точної пам’яті від фантазії, припущення та прикрас. Проте якраз саме цього Брайоні не чинить на допиті поліцейського та в суді.

Можемо стверджувати, що реляції між пам’яттю, правдою та уявою є складними й охоплюють внутрішньо генеровані помилкові спогади і “вербальне затемнення”, проте вони не “нейтралізують” вчинок Брайоні, як і не ставлять під сумнів його руйнівні наслідки.

Запам’ятовування та забуття Роббі. Спогади Роббі, як і спогади Брайоні, – чуттєві. Декілька хвилин у бібліотеці, поцілунок у Вайтхоллі, рядки з листів, сцена біля фонтану, теплота рук Сесілії за вечерею, але цим їхня спільність вичерпується.

На початку ми згадали про теорію Платона і його метафору відбитка на воску. Skorистаємося нею в аналізі пам’яті, пов’язаної з цим персонажем, а точніше напрацюваннями Рікера, який розгорнув її, запропонувавши розрізнити три роди слідів: писемний, який постає у сфері історіографічних операцій документальним слідом; психічний слід, який можна назвати радше враженням, ніж відбитком, розуміючи під цим почуття, яке залишила в нас визначна подія; і церебральний (кортикальний) слід, що його вивчають нейронауки [4, с. 576]. Сліди Роббі – психічні, вони пасивно зберігають первинні враження, бо “подія [його] вразила, зачепила, і її афективний слід залишився у [його] свідомості” [4, с. 591]. Афективні знаки у випадку Роббі пов’язані з враженнями радості, еротичної насолоди, щастя, що разом асоціюються з предметом кохання.

Спогади, втілені у психічних слідах, мають для нього потрійні наслідки. По-перше, є присутністю того, що відсутнє, тобто кохання і почуття радості, що його супроводжує. По-друге, є джерелом підтримки і наснаги. По-третє, вони нагадують про ті часи, коли ще не були спогадами, тобто часи, що передували ув'язненню, війні тощо.

Платон зазначав, що сліди на восковій дошці душі і тіла можуть стиратися. Це ми простежується у випадку Роббі; він скаржиться на те, що вони “вибілені, безбарвні через надмірне звернення” (bleached colourless through overuse) [12, с. 212]. Якщо забуття є однією з умов пам'яті, як стверджує Рікер [4, с. 590], то Роббі не виняток. “Забуття насамперед і назагал постає як шкода, завдана надійності пам'яті, – ущербність, слабкість, пробіл. У цьому плані сама пам'ять визначається, принаймні при першому наближенні, як боротьба проти забуття” [4, с. 574]. Для Роббі інструментом боротьби проти забуття могло б бути утримання від “надмірного звернення”, але від цього він свідомо відмовляється.

Суперечливими постають спогади Тернера-молодшого про Тернера-старшого. Чому саме зараз Роббі згадує про батька? З одного боку, поранений, загублений він так потребує його міцних плечей, з іншого, вони генерують сумнів щодо участі батька у “Великій війні” – можливо, він дезертирував, або вижив і мешкає деінде. У цьому сумніві читач може почути відлуння Дюнкерка – військової поразки, яка в національній образності перетворилася на символ рішучості до боротьби. Мак'юен реалізує ресурс історичної пам'яті, але не для того, аби розхитати пов'язаний з ним героїчний пафос. Очевидно, він, крім того, прагне узгодити його з рідинною пам'яттю – батько письменника брав участь у цій операції. Війна в романі постає через деталізовані описи предметів, людських тіл, фізичних відчуттів голоду, спраги та страху, відтворених натуралістично точно. Читач немов спостерігає за тим, що потім стане історичною пам'яттю. Окрім художньо-стилістичного обґрунтування, деталізація життя на війні, немов задокументована “мала” історія, має ще й епістемологічне значення: легітимізувати “велику” історію¹.

Отже, у таких суперечливих значеннях – радісних і болочих – згадування Роббі полегшує трагічну реальність і стає власним прихистком посеред жахів війни. Він більше згадує, аніж уявляє, тому хоча спогади втрачають гостроту, він не буде їх реставрувати чи домальовувати уявою і в такий спосіб уникне помилкових інтерпретацій. У цьому засаднича відмінність спогадів Роббі та Брайоні, яка, на нашу думку, суттєво відповідає Аристотелевій типології; Роббі пам'ятає (і мислить себе як того, хто пам'ятає), Брайоні – згадує. Згадування Аристотель протиставляє пам'яті: “Згадування відрізняється від пам'яті не лише часом, але і тим, що до пам'яті [крім людини] причетні і багато інших тварин, згадування ж, можна сказати, не властиво жодному з відомих тварин, крім людини. Причина ж полягає в тому, що згадування є немов би висновок: той, що згадує, доходить висновку, що раніше він щось бачив, чув або якось інакше відчув, так що його стан нагадує певний пошук, а це по природі властиво лише істотам, які наділені волею. Адже воля є певний висновок” [1, с. 165]. Аристотель не говорить про інтерпретацію, але зрозуміло, що вона постає автохтонною характеристикою згадування.

¹ Про репозитарій національної пам'яті – Імперський військовий музей, в якому накопичується, зберігається архівний матеріал, згадано в заключній частині роману. Саме туди Брайоні повертає матеріали, використані нею під час роботи над романом.

Пам'ять як література. Остання частина роману дає нові підстави долучити пам'ять як чинник у мотиваціях Брайоні, бо якщо 1 частина – умовно історична, а 2 та 3 – фікційні, то у заключній йдеться про згадування через роки. У цій частині пам'ять є однією з основних тем і втілюється у різних конфігураціях. Нараторка скрупульозно відтворює деталі дня – похід до бібліотеки, зустрічі тощо. Та чи справді пам'ять постає надійною? Скрупульозності, деталізації, “об’єктивній” пам’яті архівних документів протиставлено пам'ять як медичний діагноз. Брайоні дізнається про свою недугу – васкулярну деменцію, яка забирає пам'ять. Забування як поступальний процес тепер є симптомом її хвороби: “Loss of memory, short- and long-term, the disappearance of single words – simple nouns might be the first to go – then language itself, along with balance, and soon after, all motor control, and finally the autonomous nervous system” [12, с. 334–5]. Забування прямує до повної втрати пам’яті, коли вже не сила утримувати правдиві спогади, а уяви бракне, аби генерувати помилкові.

Кінець роману перегукується з його початком: якщо на перших сторінках ідеться про дебют Брайоні, то на заключних – про її останній роман, який мав бути першим. У ньому вона зізнається про те, що вчинила разом з Лолою і Маршалом. Не приховувати імен, місць, обставин – намір, зумовлений обраним жанром: “I put it all there as a matter of historical record” [12, с. 348]. Саме через це його публікація неможлива, поки Маршали живі. Лише тепер Брайоні розповідає правду про те, що сталося: Роббі загинув на війні, а Сесілія через декілька місяців загинула під час бомбардування Лондона. Тепер читач розуміє, що прочитане і було останнім варіантом її роману. Брайоні – всесильна, вона дає життя, змінює його на власний розсуд, бо є автором твору: “How could that constitute an ending? What sense or hope or satisfaction could a reader draw from such an account? Who would want to believe that [Cecilia and Robbie] never met again, never fulfilled their love? Who would want to believe that, except in the service of the bleakest realism? I couldn't do that to them” [12, с. 349–50]. Брайоні коментує вигадану нею щасливу розв’язку для пари закоханих, але читач розуміє, що її аргументація може стосуватися будь-якого твору літератури. Слушним є ще один коментар Джеймса Вуда: “Atonement is ultimately, I think, a defense of fiction's untruths. But it is certainly a novel explicitly troubled by fiction's fictionality – its artificiality – and eager to explore the question of the novel's responsibility to truth” [15]. Якщо так, то відповідальність автора за правду більше не є безумовною. За цією ж логікою як автор вона не потребує спокути, як і не потребують верифікації спогади, включно з помилковими, в яких згадування поступається місцем тавруванню. Декларація необмеженості влади письменника наприкінці роману є рефреном міркувань про етику митця на його початку. Крім того, проголошення митця, автора роману Богом розхитує релігійну конотацію поняття спокути у заголовку. Про спокуту й не йшлося – межі між етикою і естетикою остаточно розмиті.

У заголовку цієї статті винесено слова Брайоні. У смисловій тріаді “пам'ять–права–вигадка” правду уподібнено пам’яті чи радше тому, що “закарбувалося” (Платон), спогаду, і як наслідок, “права стала примарною” (ghostly) і такою ж певною, як вигадка. Навіть “те, що вціліло” (survived), почасти трансформувалося у помилковий спогад, а головне: аж ніяк не ненадійність пам’яті стала спонукою Брайоні до її нестримної (і руйнівної для інших) вигадки, а літературно-естетичні вподобання.

На підставі виконаного аналізу можна дійти таких висновків. У романі І. Мак'юена “Спокута” реалізовано цілий спектр феномену пам'яті, що охоплює історичну, культурну, колективну та індивідуальну пам'яті, літературну пам'ять, літературну пам'ять читача, пам'ять як фізіологічний феномен. Пам'ять є інструментом моделювання нарації і засобом характеротворення. Індивідуальна пам'ять головної героїні меншою мірою реконструює, а більшою інтерпретує, а врешті і цілком “переінакшує” події минулого. Ця наративна пам'ять генерує прогалини, лакуни, непевність, бо корелює не так з правдою, як з художньою уявою дівчини та її специфічними характерологічними особливостями. Інтерпретативність у репрезентації минулого наратором-автором визначена також уявою як психологічним феноменом, відтак може бути уточнена у контексті “помилкових спогадів” та “інфляції уяви”. При цьому персонаж Мак'юена визнає референційність правди. Стосовно пам'яті автора “Спокути”, то, окрім гри як власної автохтонної практики, у романі – у так званій шпитальній частині – простежується покладання автора на індивідуальну пам'ять, а саме – матеріали автобіографічного роману Л. Ендрюс, які стали фактологічним підґрунтям фікціональної оповіді, навіть якщо про таке потужне опертя на (історичну) правду автор не мав на меті інформувати читача. Механізми меморіалізації принагідно до Браяні та Роббі є відмінними і відповідають Аристотелевій типології тих, хто пам'ятає, і тих, хто згадує (трактат “Про пам'ять та згадування”). Подальший науковий пошук може бути спрямований на з'ясування релевантності сформульованих тез принагідно до інших романів автора, зокрема, “Закону про дітей”.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аристотель. О памяти и припоминании / Аристотель ; [пер. с древнегр. С. В. Месяц] // Вопросы философии. – № 7. – 2004. – С. 158–173.
2. Бойніцька О. Творчість як особиста провина в романі Іана Мак'юена “Спокута” / Ольга Бойніцька // Літературознавчі студії: Зб. наук. праць. Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – Вип. 11. – 2004. – С. 70–75.
3. Плагон. Теэтет / Платон ; [пер. с древнегр. В. Карпова]. – Режим доступу: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Platon/teet.php.
4. Рикёр П. Память, история, забвение / Поль Рикёр ; [пер. с фр. И.И. Блауберг и др.]. – Москва : Издательство гуманитарной литературы, 2004. – 728 с.
5. Bell, Dan. Pynchon Backs McEwan in “Copying” Row // The Guardian. 6.12.2006.
6. Dyer, Geoff. Who's Afraid of Influence? // The Guardian. 22.09.2001.
7. Garry M., Manning C. G., Loftus E. F. Imagination Inflation: Imagining a Childhood Event Inflates Confidence that it Occurred // Psychon Bull Rev. 3 (2), June 1996. – P. 208–214.
8. Hidalgo, Pilar. Memory and Storytelling in Ian McEwan's Atonement // Critique. 46.2. – 2005. – P. 82–90.
9. Langdon, Julia. Ian McEwan Accused of Stealing Ideas from Romance Novelist // Mail, 25.11.2006.
10. Mazzoni G., Memon A. Imagination Can Create False Autobiographical Memories // Psychological Science. – Vol. 14, No. 2, March 2003. – P. 186–188.
11. McEwan, Ian. An Inspiration, Yes. Did I Copy from Another Author? No // The Guardian, 27.11.2006.

12. McEwan I. Atonement. Kindle, Epub, L.: Vintage Books, 2010.
13. Melcher, J. M., Schooler J. W. The Misremembrance of Wines Past: Verbal and Perceptual Expertise Differentially Mediate Verbal Overshadowing of Taste Memory // Journal of Memory and Language. – No. 35, 1996. – P. 231–245.
14. Phelan, James. Delayed Disclosure and the Problem of Other Minds: Ian McEwan's Atonement / Experiencing Fiction. Judgments, Progressions, the Rhetoric Theory of Narrative. The Ohio State University Press, 2007. – P. 109–132.
15. Wood, James. The Trick of Truth // The New Republic. 25.03.2002.

REFERENCES

1. Aristotle. O pamiati i pripominaniyi [Aristotle. On Memory and Reminiscence] / Aristotle ; [per. s drevnegr. S.V. Mesiac] // Voprosy Filosofiyi. – 2004, № 7. – P. 158–173.
2. Boinitska O. Tvorchist' yak osobysta provyna v romani Ian McEwan "Spokuta" / Olha Boinitska // Literaturoznavchi Studiyi: Zb. nauk. prac'. 11. Kyivskiy nacionalnyi universytet imeni Tarasa Shevchenka. – Vyp. 11. – K., 2004. – P. 70–75.
3. Platon. Teetet [Plato. Theaetetus] / Platon ; [per. s drevnegr. V. Karpov]. – Access: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Platon/teet.php.
4. Ricoeur P. Pamiat', istoria, zabvenie [P. Ricoeur. La mémoire, l'histoire, l'oubli] / P. Ricoeur; [per. s fr. I.I. Blauberger i dr.]. – M.: Izdatelstvo gumanitarnoy literatury. 2004. – 728 s.
5. Bell, Dan. Pynchon Backs McEwan in "Copying" Row // The Guardian. 6.12.2006.
6. Dyer G. Who's Afraid of Influence? // The Guardian. 22.09.2001.
7. Garry M., Manning C.G., Loftus E.F. Imagination Inflation: Imagining a Childhood Event Inflates Confidence that it Occurred // Psychon Bull Rev. 3 (2), June 1996. P. 208–214.
8. Hidalgo P. Memory and Storytelling in Ian McEwan's Atonement // Critique. 46.2, 2005. P. 82–90.
9. Langdon J. Ian McEwan Accused of Stealing Ideas from Romance Novelist // Mail, 25.11.2006.
10. Mazzoni, Giuliana and Amina Memon. Imagination Can Create False Autobiographical Memories // Psychological Science. Vol. 14, No. 2, March 2003. P. 186–188.
11. McEwan I. An Inspiration, Yes. Did I Copy from Another Author? No // The Guardian, 27.11.2006.
12. McEwan I. Atonement. Kindle, Epub, L. : Vintage Books, 2010.
13. Melcher J. M., Schooler J. W. The Misremembrance of Wines Past: Verbal and Perceptual Expertise Differentially Mediate Verbal Overshadowing of Taste Memory // Journal of Memory and Language. No. 35, 1996. P. 231–245.
14. Phelan J. Delayed Disclosure and the Problem of Other Minds: Ian McEwan's Atonement / Experiencing Fiction. Judgments, Progressions, the Rhetoric Theory of Narrative. The Ohio State University Press, 2007. P. 109–132.
15. Wood J. The Trick of Truth // The New Republic. 25.03.2002.

*Стаття надійшла до редколегії 27.10.2018
Прийнята до друку 28.11.2018*

**“THERE WAS NOTHING LEFT... BEYOND WHAT
SURVIVED IN MEMORY... THE TRUTH HAD BECOME
AS GHOSTLY AS INVENTION”:
MEMORY AND TRUTH IN IAN McEWAN’S *ATONEMENT***

Lilia Miroshnychenko

*Institute of Philology, Taras Shevchenko National University of Kyiv,
14, Taras Shevchenko Blvd., Kyiv, Ukraine, 01601,
lili.miroshnychenko@gmail.com*

The essay examines the complex relations between memory and truth in Ian McEwan’s novel, *Atonement* (2001). Appropriating a cluster of literary methods as well as applicable knowledge from other disciplines (philosophy and psychology first and foremost), it explicates a variety of manifestations of memory in the novel, including historical, cultural, collective and personal, literary memory of both the author and the reader. Furthermore, it claims different mechanisms of memorizing as regard to the fictional heroes – Briony Tallis and Robbie Turner – which correspond to Aristotelian typology of those who “have a good memory” and those “who are better at recollecting” as theorized in his treatise, *On Memory and Reminiscence*. Also, memory is rendered as a narrative tool and means of characterization. The essay tries to explore the complexities of imagination, associated with the central character (also narrator), as an aesthetic category and psychological phenomenon. This part of the analysis picks up James Phelan’s argument on the interrelations of interpretive, ethical, and aesthetic judgments and their effects on the novel (*Delayed Disclosure and the Problem of Other Minds: Ian McEwan’s Atonement*, 2007). The recent researches on autobiographical false memories (Giuliana Mazzoni), “imagination inflation” (M. Garry and others) and “verbal overshadowing” (Joseph M. Melcher, Jonathan W. Schooler) prove highly applicable as well for the reason that they better nuance the intricate nature of relations between imagination, truth and narration in the fictionalized story written by two authors – the protagonist, Briony Tallis, and Ian McEwan who are both aware of the power of fiction and their limits as novelists. In sum, the analysis contributes to a more sophisticated conceptualization of the epistemology of crime and atonement in the writer’s “finest and most complex novel” (James Wood). The trajectory of further research is being outlined.

Keywords: McEwan, memory, remembering, imagination, Aristotle, factual and fictional.