

СТРАТЕГІЇ ФОКАЛІЗАЦІЇ В РОМАНІ «СПОКУТА» ІЄНА МАК'ЮЄНА

Дмитро Дроздовський

Головний редактор журналу «Всесвіт»,
кандидат філологічних наук, молодший науковий співробітник,
відділ світової літератури, Інститут літератури імені Тараса Шевченка
(УКРАЇНА), вул. Михайла Грушевського, 4, Київ-1, 01001, Україна,
e-mail: vsesvit.journal@gmail.com

ABSTRACT

Focalization Strategies in Ian McEwan's novel "Atonement"

The article outlines the narrative strategies in the novel "Atonement." I. McEwan explores various narrative techniques (of inner and multifaceted focalization) and also demonstrates the specific forms of representation of Imaginable, Real, and Symbolic (according to J. Lacan's views.) The novel has been analyzed in the post-postmodern discourse in the contemporary British literature.

Key words: I. McEwan, narrative strategies, focalization, contemporary British novel.

Стратегии фокализации в романе «Искупление» Иєна Мак'юєна

В статье исследуются нарративные стратегии в романе «Искупление». И. Мак'юєн использует различные нарративные техники (внутренней и множественной фокализации), а также прибегает к особым формам репрезентации Воображаемого, Реального и Символического (в лакановском понимании). Роман анализируется в дискурсе пост-постмодернистского поворота в современной британской литературе.

Ключевые слова: И. Мак'юєн, нарративные стратегии, фокализация, современный британский роман.

У статті окреслено нарративні стратегії в романі «Спокута». І. Мак'юєн використовує в романі різні нарративні техніки (внутрішньої та множинної фокалізації), а також удається до особливих форм репрезентації Уявного, Реального та Символічного (в лаканівському розумінні). Роман проаналізовано як приклад пост-постмодерністського повороту в британській літературі.

Ключові слова: І. Мак'юєн, нарративні стратегії, фокалізація, сучасний британський роман.

У «Спокуті» (2001 р.) Ієна Мак'юєна (повне ім'я — Ian Russell McEwan) наявні стратегії псевдоавтофікційного твору з елементами реаліті-роману. Твір 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. Зауважу, що «Спокута» — це і назва роману Мак'юєна, і назва роману сімдесятизмилітньої Брайоні Талліс (фактично маємо «роман у романі», два фокуси нарації (К. Брукс). Тема розриву за злочин (свідомий чи несвідомий, тілесний чи духовний) формує центральний проблемно-тематичний вузол у романі.

Доцільно говорити про «змішування» нарративних технік у романі, передусім на рівні фокалізації, або «точки зору» (Б. Успенський). «Спокута» в 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 Сесілію 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). В будь-якому разі окреслення фокалізації в романі як нульової було б неправильним або ж неповним (таке окреслення можливе лише в системі координат «письменниця 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. «Спокута» для героїні став романом-життям, і вона відчуває доконечну потребу розказати правду про те, як події відбувалися насправді. 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, 28].

У романі наявна внутрішня фокалізація, 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 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 до купи 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 зґвалтував 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.

Є підстави 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 досягнути 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, 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, 39].

Для Брайоні реальне — 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 потрактувати у фрейдівському значенні. «З символічним і уявним порядками структури суб'єкта пов'язані ще дві інстанції, два ідеали: я-ідеал і ідеал-я. Фрейд вводить ці поняття і користується ними як синонімічними. Поняття ідеалів — ідеал-я [Idealich] і я-ідеал [Ichideal] — вперше 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, 39]. Таким чином, сконструйований ідилічний фінал для самої Брайоні постає формою самозбереження на психічному рівні.

Реальним є те, що саме Пол Маршал згвалтував Лолу, але цей факт справжнього сексуального насилля Брайоні також хоче витіснити насамперед через свою провинку: 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 помилкові 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 для Лакана «реальним може бути сновидіння, через яке страждає людина, але яке жодним чином не пов'язане з життям» [5, 54], то для Мак'юена ця формула неточна: сновидіння породжене підсвідомим, а підсвідоме 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 життєві спогади на 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. 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 другого боку, те, що він реально пережив, не може бути символізоване, тобто не може стати романом).

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, 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 одяг, ліжко було незастигненим, 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, 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 «любів до всього мініатюрного була лиш одним із проявів схильності Брайоні до порядку» [3, 13].

Аналізуючи роман, доцільно окреслити наявні в ньому і властиві поетиці постмодернізму нарративні форми, пов'язані передусім з авторською грою та формами художньої

суб'єктності. Можна стверджувати про принципову настанову тексту на множинність інтерпретацій (і орієнтацію на множинність фокусів нарації) і самодеконструкцію.

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, відчуваючи 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 голівудській кіноінтерпретації) для сотні тисяч глядачів. Зрештою, саме фінальний розділ роману дає підстави говорити про наявність елементів реаліті-роману у «Спокуті». Реаліті-романи мають принципову настанову на розкриття справжнього життя героїв «на камеру», яка, відповідно до теорії С. Зонтаґ, — єдина можливість схопити все в об'єктив без жодних перекозів 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»).

Зауважу, що перша літературна спроба Брайоні (не беручи до уваги написані в 11 років оповідання, які наслідували народні казки, а отже, поставали копіюванням) — драматична (маленька п'єса), натомість її остання річ — роман. 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, в 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, 56]. Для 13-річної 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 можливість 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 звониться лише до того, що в ньому говориться, справді був взірцем упорядкованості чи не на найелементарнішому рівні, тому, щоб компенсувати це, кожна репліка подавалася як крайнє 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 такому порядку, і те наївне завзяття, з яким Брайоні готувала спектакль — афіші, квитки, квиткову касу, — робило її особливо вразливою до провалу» [3, 15].

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. «Змагаючись із немовлям, яке заходилося плачем у другому кінці кімнати, 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, 340]. Крім того, репетиції, які відхилялися від наперед підготовленого раціонального плану Брайоні, «нівечили її почуття організованості. Той самодостатній світ, який вона викреслила чіткими й бездоганими лініями, спотворювався недбальством чужих розумів, чужих потреб; і сам час, так гарно поділений на папері на акти й сцени, навіть у цю мить неконтрольовано збігав» [3, 41].

Написання роману (який для старшої Брайоні вбачається як мистецтво упорядкованого розуму) можливе лише тоді, коли відбувається усвідомлення власного «Я». «Внутрі-

шня форма роману є, таким чином, процесом руху проблематичного індивіда до себе, як шлях від смутної зануреної в наявну дійсність, гетерогенну і, з погляду індивіда, позбавлену значення, до ясної самосвідомості» [2, 36]. «Роман — це форма змужнілості і зрілості...» [2, 39]. Для Д. Лукача «роман — це епопея залишеного Богом світу; психологія романного героя демонічна; об'єктивність цього жанру — в зрілому розумінні тієї істини, що значення ніяк не може повністю пронизувати дійсність, але і вона без нього розпадається в ніщо...» [2, 40]

Отже, в романі «Спокута» наявна гра з уявними авторами і уявними читачами. Спочатку читач не знає, 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). Роман містить кілька рівнів функціонування з нараторської точки зору. Мак'юен грається з нараторами, межа між Реальним, Символічним та Уявним (в лаканівському розумінні) постає надзвичайно хисткою.

ЛІТЕРАТУРА

1. Лакан Ж. Имена-Отца / Жак Лакан ; предисл. и общ. ред. Жак-Алэн Миллера ; [пер. с фран. А. Черноглазова]. — 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]. — Львів : Кальварія, 2008. — 344 с.
4. Lacan J. «Encore» // Mitchell J. and Rose J. Female Sexuality / J. Lacan. — New York : Norton & Company, 1982. — PP.86-98.
5. Miller J.-A. The Seminar of Jacques Lacan. Book II / J.-A. Miller. — Cambridge : CUP, 1988. — 373 p.
6. Žižek S. The Plague of Fantasies / S. Žižek. — London : Verso 1997. — 156 p.