

УДК 821.111(73).09

Коваль М.Р., канд.філол.н., доцент, зав. кафедри української та іноземних мов Львівського регіонального інституту Національної академії державного управління при Президентові України

Пам'ять як поліхронологічна контактна зона в романі Т. Корагесана Бойла “Кінець світу”

На прикладі роману Т. Корагесана Бойла “Кінець світу” у статті аналізуються модуси індивідуальної й колективної пам'яті в аспекті конструювання різних моделей історичного досвіду та мнемонічних наративів. Пам'ять розглядається як культурний конструкт, що відіграє ключову роль у творенні ідентичності індивіда. Романний “ландшафт пам'яті” характеризується розмаїттям мнемонічних наративів, що дозволяє тлумачити пам'ять як поліхронологічну контактну зону.

The paper explores modes of individual and collective memory in T. Coraghessan Boyle's novel World's End as the reflection of various patterns of historical experience and mnemonic narratives. Memory is viewed as a significant cultural construction that performs a key role in identity construction. “Landscapes of memory” in the novel comprise a range of mnemonic narratives, whereas the latter allows for the interpretation of memory as a polychronological contact zone.

Пам'ять, історія та ідентичність належать до чи не найбільш вживаних у культурології й літературознавстві останніх десятиліть понять. Вони лягали в основу різноманітних концепцій і теорій, ставали предметом наукових дискусій і спекуляцій. І це не випадково, адже, як слушно зауважував у своїй праці “Пам'ять, історія, забуття” П. Рікер, ХХ сторіччя “особливо обтяжене пам'яттю про насильство та страждання, і цей досвід важко передати адекватно” [1; 9].

Роман Т. Корагесана Бойла “Кінець світу” (“World's End”) вийшов у світ у 1987 році, коли в американській літературі на вістрі моди були антидогматичність і плюралістичність постмодернізму з його радикальною іронією, тяжінням до множинності й ігрового експериментування, відкритістю та амбівалентністю. І хоча історична тематика в ці роки не втратила своєї звичної популярності – навпаки, підходи до неї урізноманітнилися, – привернути увагу як критиків, так і читачів до твору, написаного у традиційній реалістичній манері, де історичний дискурс використовується лише як тло для естетизації морально-етичних і соціально-культурних питань, видавалось досить проблематичним. Тим прикметніше, що саме “Кінець світу” в тому ж 1987 році був удостоєний дуже престижної у США Фолкнерівської премії.

В одному з інтерв'ю напередодні виходу роману в світ Т. Корагесан Бойл говорив про те, що це буде твір про “the sins of the father, correspondences, the synchronicity of history, betrayal, turncoat-ism, and back-stabbing” [4; 248]. Не зовсім зрозуміло, що мається на увазі під “синхронністю історії”, адже письменника ціка-

вить власне діахронний зріз подій. Однак і синхронія, і циклічність, без сумніву, мають місце на наративному рівні, а також на рівні філософського дискурсу твору. З іншого боку, роман “Кінець світу” добре вписується і стає органічним продовженням традиції сімейної саги в американській літературі ХХ століття, насамперед, з точки зору персоналізації сприйняття історії через призму пам'яті. Предметом особливого інтересу в творі є актуалізація конфлікту між колективною та індивідуальною травматичною пам'яттю як важливого чинника в творенні ідентичності.

З посиленням уваги до проблеми ідентичності й, не в останню чергу, зростанням популярності ідей антропологічної школи, з кінця 1970-х пам'ять, зокрема, індивідуальна пам'ять, тлумачиться вже не тільки як психічний і психологічний феномени. Її починають інтерпретувати як соціально-культурний конструкт і пов'язують зі складними психологічно-культурними аспектами пошуку та самоусвідомлення ідентичності у найширшому сенсі цього поняття.

З іншого боку, нарація пам'яті – це реконструкція пережитого в наративних межах, що визначаються фізичним досвідом, культурними моделями пам'яті та особистості [2; 192]. При цьому пам'ять не може розглядатися як стійкий конструкт – вона змінюється під впливом цілої низки соціально-історичних, культурних та інших чинників, на чому й акцентує увагу роман “Кінець світу”.

Історичний дискурс твору діахронний за своїм характером і охоплює три чітко окреслені часові пласти – 1960-ті, де письменник локалізує

головну оповідь, кінець 1940-х, а також середину XVII століття, куди своїм корінням сягає заплутана історія трьох родин: аристократів Ван Вартів, індіанців Могонків і простолюдинів Ван Брантів.

Наративна вісь роману “тримається” на історії Вальтера Ван Бранта і Депейстера Ван Варта. Якщо спробувати розглянути їх з точки зору співвідношення колективної та індивідуальної пам’яті, то виявиться, що для Вальтера Ван Бранта індивідуальна пам’ять перебуває в усвідомленій опозиції до колективної пам’яті. Депейстер Ван Варт, у свою чергу, – переконаний носій колективної пам’яті своєї сім’ї як чітко означеної соціальної групи. Дієгеза його індивідуальної пам’яті цілком і повністю визначається імперативом колективної пам’яті.

На основі взаємодії модусів індивідуальної та колективної пам’яті Т. Коррагесан Бойл конструює, користуючись терміном Л. Кермаєра, “ландшафт пам’яті” [2, 175] – метафоричну царину, що окреслює відстань від і зусилля, необхідні для того, щоб зафіксувати в площині спогадів емоційно навантажені й соціально визначені події, які спочатку могли виглядати імпресіоністичними чи розмитими. Ландшафт пам’яті структурується в залежності від особистої та соціальної значимості окремих спогадів, але водночас залежить і від метапам’яті – імпліцитної моделі пам’яті, яка встановлює, що піддається пригадуванню і артикулюванню як істинне. У дискурсах пам’яті Вальтера, Депейстера Джеремі Могонка, що є рівноцінними складовими романного ландшафту пам’яті, актуалізується значення метапам’яті як одного з найвагоміших компонентів особистісного самовизначення персонажа.

Вальтер Ван Брант знав, що у 1949 році під час активізації анархістських і комуністичних рухів Труман, його батько, зрадив своїх друзів і став співпрацювати з консервативно налаштованими расистськими групами. Разом з ними він організував криваве побоїще напередодні концерту чорношкірого музиканта, Поля Робсона, а після цього зник без будь-яких пояснень, назавжди покинувши трирічного хлопчика і його матір. Т. Коррагесана Бойла не надто цікавить політичний бік сімейної трагедії Ван Брантів. У центрі уваги – життя самого Вальтера, який вже у дорослому віці раптом починає усвідомлювати необхідність з’ясувати для самого себе правдивість чи неправдивість розповідей про батька.

Мозаїчність історичного дискурсу зумовлюється розмаїттям його складових. Серед них – умовно історичний матеріал, інкорпорований у канву оповіді, розповіді безпосередніх учасників цих подій (серед них були названі батьки Вальтера, Герш і Лола Соловей, Депейстер Ван Варт та інші), а також марення та сновидіння самого Вальтера. З цих елементів твориться за-

плутаний діалог травматичної індивідуальної та колективної пам’яті, логіки й моралі окремої особи та логіки й моралі соціуму. Т. Коррагесан Бойл зберігає повний нейтралітет позиції наратора й уникає будь-якої оцінки етичності кожної з точок зору. Такий підхід лише загострює проблему селективності та соціально-культурної детермінованості пам’яті, що є однією з ключових у романі.

У небажанні прийняти версію подій, яка збереглася в колективній пам’яті мешканців містечка Пітерскіл, Вальтером рухають, насамперед, синівські почуття прив’язаності й любові, які становлять суть його мікросвіту: “A scum. His father was a scum. A man who’d sold out his friends and deserted his wife and son. Why fight it? That’s what Walter was thinking when he looked up from the table and saw his father standing there by the stove... *Don’t you believe it*, Truman growled.

Lola didn’t see him, didn’t hear him. “Animals, Walter. They were animals. Filth. Nazis.”

Two sides, Walter, his father said. *Two sides in every story*.

Suddenly Walter cut her off. Outside birds sat motionless in the trees and pale yellow moths tumbled like confetti through cathedrals of sunlight. Truman was gone. “He had to have a reason,” Walter said. “Nobody knows what really happened, right? Nobody knows for sure” [3; 97-98].

Не задовольняючись поясненнями трагічних подій 1949 року і причин зникнення Трумана і водночас не маючи можливості вибудувати інші версії, персонаж намагається спілкуватися з батьком у снах і мареннях. Оніризм є важливим маркером дієгези пам’яті в романі. Це та сфера буття, де немає соціальних структур, регульованості та впорядкованості, тобто “соціальної рамки”, але існує свобода думки, вибору й інтерпретацій [6; 23]. У снах і мареннях спогади Вальтера на певний час сегрегуються в асоціальному особистому просторі, де він має змогу звільнитися від обмежень колективної пам’яті, повністю віддавшись власному болю й уяві. Однак попри умовну свободу існування в світі сновидінь і марень, Вальтер так і не знаходить у них відповідей на питання, що його турбують. Більше того, між двома наративними пластами роману, добре продуманим і структурованим історичним та сумбурним і соціально неконтрольованим оніричним, утворюється простір, який заповнюється страхом, відчаєм і безсиллям. Особистий біль посилюється незнанням і нав’язливим відчуттям неартикульованого, чогось, що не піддається вербалізації. Те, що в дитинстві було просто відчуттям втрати й нерозуміння, у старшому віці трансформується в усвідомлений емоційний біль. Вальтер намагається вийти за його межі і позбутися травматичних спогадів через біль фізичний, який можна експлікувати.

Т. Коррагесан Бойл використовує в романі як фізичні, так і метафізичні витоки травматичної пам'яті персонажа. В результаті двох нещасних випадків Вальтер стає калікою – йому ампутують ноги. Прикметно те, що аварії, в які він потрапляє, – це буквалізоване зіткнення з історією: їдучи на мотоциклі, він врізається у придорожню меморіальну таблицю, присвячену подіям 1695 року, а саме – арешту і страті Кедволдера Крейна та Джеремі Могонка, учасників заколоту проти Ван Вартів. Однак ці імена нічого не говорять Вальтерові й він не пов'язує їх ані з нещасними випадками, в які потрапляв сам, ані з тим, що сталося з Труманом.

Вальтерові не вдається піднятися над власним болем і вийти за його межі ані через артикулювання травматичних спогадів, ані через їх придушення, ані через спогадні вчинки (робота на заводі Ван Варта, спадкоємця одвічних ворогів Ван Брантів, приятелювання з Депенстером Ван Вартом, розрив з дружиною через зв'язок з його донькою Марді, конфлікт зі старими друзями тощо). Персонаж переживає те, що називають “відчуженням від колективної пам'яті” [6; 21]: “(H)e realized that the whole business of daily life was irrelevant to him...What he really wanted to talk about was his father. He wanted... to find him, to confront him, wave the bloody rag of the past in his face and reclaim himself in the process” [3; 130]. Вальтер шукає виходу в конкретній дії і, випадково дізнавшись про місцеперебування батька, вирушає на його пошуки.

Прикметно, що напередодні подорожі Вальтер поїде ще раз подивитися на меморіальний знак, що двічі ставав причиною його каліцтва, але не знайде його на місці: “The marker had started the whole sick cycle and now he'd completed it... There was nothing left now but to go and find his father and bury the ghosts forever” [3; 323]. Епізод з меморіальною табличкою – один з прикладів використання прийому матеріалізації, “опредметнення” пам'яті. Зникнення таблички можна розглядати як завершення локальних, матеріалізованих пошуків Вальтера і перенесення їх у площину верифікації спогадів.

Зустріч з Труманом у далекому Барроу на Алясці перетворилась на ще одне розчарування і ще один не менш травматичний спогад. Побачення батька й сина стає прикладом “отілеснення” пам'яті і страждань: готуючись розповідати Вальтерові свою версію подій 1949 року, Труман підсунувся до сина так близько, наче збирався перев'язувати рану. Хоча образ рани так і не перетворюється на розширену метафору, його використання у контексті пошуків і страждань персонажа є дуже доречним.

Труман показав синові своє дослідження з історії Пітерскіла. Ван Бранти завжди були зрадниками, а тому він не засуджує себе за те, що

трапилося два десятки років тому. Труман приймає паралелізм і повторюваність історії як закономірність. Витоки проблеми зради сягають своїм корінням того часу, коли трьома століттями раніше Вальтер Ван Брант-старший зрадив тих, кого спровокував на бунт проти місцевого землевласника Ван Варта. І хоча тоді зрада базувалась на благородному бажанні врятувати від голодної смерті свою сім'ю, вона стала пізніше тлумачитись Труманом як своєрідний генетичний вірус, що вразив наступні покоління родини. Зрада імплікується в модусі сімейної пам'яті, а її поліхронологізм знаходить своє вираження в ірраціональному фаталізмі: “Fate! Doom! History! Don't you see?.. No use fighting it... It's in the blood, Walter. It's in the bones” [3; 423-424].

Постійне переживання подій минулого, їх реконтекстуалізація та вербалізоване чи невербалізоване відтворення мали б створити тяглість досвіду як необхідну передумову для творення ідентичності [6; 47]. Але трагедія Вальтера власне й полягає в тому, що ідентичність, яка впливає з історичної пам'яті його сім'ї і яку Труман намагається артикулювати й утвердити, спочатку є для персонажа неприйнятною в силу морально-етичних моментів. Слухаючи розповідь батька, Вальтер переживає одночасно трагедію одкровення й несприйняття і трагедію неможливості й небажання конфронтації з минулим своєї сім'ї. Його життя стає чітко поділеним на дві частини – до і після зустрічі з батьком, – кожна з яких маркована своїми травматичними спогадами. Однак у першій частині над ними тяжіє надія на інше бачення минулого й іншу перспективу, що на наративному рівні позначено “таємницею нерозказаних історій” [5; 56]. Зустріч з батьком не стає звільненням від травматичних спогадів, а перетворюється на апофеоз нерозуміння, усвідомлення безглуздості своїх сподівань та емоційної безвиході.

Від моменту зустрічі з Труманом до моменту загибелі Вальтера фраза “Це у крові, це у плоті” є осьовою в тексті роману. Вона запановує над свідомістю персонажа й паралізує її. “Це у крові” ламає всі попередні сподівання на зцілення і перекреслює майбутнє. Для Трумана вона стала виправданням його вчинку, а для його сина – прокляттям. Вальтер чує ці слова у момент страшного прозріння і безмежного болю розчарування. У них звучить не просто істина, що нібито споріднює його з батьком, а й імператив майбутнього життя. Тепер саме ці слова супроводжуватимуть і його вчинки, і нові марення.

Історичний фаталізм Трумана вражає і його сина. Не знаходячи згоди з самим собою і внутрішнього спокою, розуміючи, що психоемоційна травма не має шансів загоїтися, персонаж вирішує дилему виходу за межі страждань по своєму: пізнього осіннього вечора він іде на

причал, відв'язує і відпускає у відкриті води Гудзону корабель "Аркадія", яким плавала команда борців за чистоту довкілля. Серед членів її команди були Том Крейн, давній друг Вальтера, і Джессіка, колишня дружина, а тепер подруга Тома. Корабель зазнає значних пошкоджень, а сам Вальтер, втікаючи з місця злочину, загубить протези і замерзне на снігу.

За словами Дпейстера Ван Варта, він з честю продовжив справу свого батька. Однак для Вальтера такий вихід був єдиним способом позбутися болю пам'яті. Зумисне акцентування уваги письменника на повторюваності історії і певному історичному фаталізмі набуває не тільки трагічних, а й іронічних рис. Риторичне запитання автора: "Following in his father's footsteps? History come home to roost?" [3; 407], що мало б прозвучати як резюме життя персонажа, перетворюється на ігрове нашарування словесно-понятійних пластів: яким чином каліка, котрий втратив обидві ноги, ігноруючи історичні знаки, може "піти слідами" свого батька? Знання про минуле, що наклалися на розбиті сподівання, не дали можливостей для забуття чи пригнічення спогадів. Т. Корегесан Бойл не трансформує ландшафт пам'яті Вальтера, а просто деконструює його сюжетним поворотом. Тим самим роман наголошує на глибокій інтегрованості пам'яті у контекст культури й історії та неможливості узагальненого, спрощено-технічного підходу до неї.

Т. Корегесан Бойл перетворює смерть на звільнення не стільки від фізичних страждань, скільки від болю зраджених сподівань і гніту пам'яті. З іншого боку, письменник устами своїх персонажів неодноразово наголошує на історичній ізольованості молодого покоління 1960-х: "They knew, in an abstract way, about Thanksgiving and the pilgrims, about Washington, Lincoln, Hitler, John F. Kennedy, about the Depression ... But it was all disconnected, trivial... What was real, what mattered, was the present And in the present, they and they alone were ascendant – they had invented sex, hair, marijuana and the electric guitar, and civilization began and ended with them" [3; 74]. Культура хіпстеризму, носіями якої (до речі, класичними носіями) були, насамперед, Марді Ван Варт, Томас Крейн, а спочатку і Вальтер, у випадку з ним не стала повноцінною частиною його світогляду. Нігілізм і нонконформізм хіпстерів, помножений на тягар пам'яті, набули для нього спотвореної форми: "They were pieces of shit... All of them. He was alone. He was hard, soulless and free. He was Meursault shooting the Arab. He could do anything, anything he wanted. *It's in the blood, Walter*, he heard his father say" [3; 440].

Іронічне ставлення письменника до спрощення й ідеалізації ідеологічних і культурних концепцій,

імплікованих у нарації пам'яті, простежується також в організації романної ситуації Дпейстера Ван Варта, історичного антагоніста Ван Брантів. Він теж певною мірою є антигероєм, котрий і спровокував Трумана на розрив з сім'єю та друзями. Дпейстер виступає носієм іншої моделі історичної пам'яті, а саме – сімейної колективної пам'яті, яка в даному випадку за своїм характером є соціальною та матеріально об'єктивізованою.

Це виявляється не тільки у трепетній прив'язаності персонажа до маєтку, де жили предки, і до способу життя, який вони вели. Пам'ять Дпейстера Ван Варта не просто експлікується в категоріях матеріального світу, а набуває характеру патології. Він страждає террафагією і завжди носив при собі конверт із землею з погребів родового маєтку. У моменти емоційної напруги Дпейстер куштував землю, і такий спотворений контакт з предками приносив йому заспокоєння: "He closed his eyes and tasted his boyhood, tasted his father, his mother, tasted security. He was a boy, hidden in the cool, forgiving depths of the cellar, and the cellar was the soul of him, avatar of Van Warts past and the Van Warts to come, and he felt its peace wash over him till he forgot the world existed beyond it" [3; 450].

Як би парадоксально це не звучало, саме Дпейстер Ван Варт, на відміну від Вальтера чи Джереми Могонка, про якого мова піде далі, не гине під тягарем пам'яті у прямому чи переносному значенні. Оскільки дієгега пам'яті цього персонажа має найменш індивідуалізований характер і найбільшою мірою підпорядковується імперативу колективного, Т. Корегесан Бойл практично не залишає йому простору для особистих переживань, помсти та інших індивідуально забарвлених емоцій і вчинків.

Мова, яка використовується в нарації про Дпейстера Ван Варта, на асоціативному рівні створює настрій розміреності, неквапливості й благополучної передбачуваності: "Here, peace reigned. The world was static, tranquil, timeless, bathed in the enduring glow of privilege and prosperity. There were no phantasms here, no signs of class strife, of grasping immigrants, trade unionists, workers, Communists and malcontents, no indication that the world had changed at all in the past three hundred years. Walter gazed out on the spreading maples, the flagstone paths, the spill of the lawns and the soft pastel pattern of roses against the lush backdrop of the woods, and he felt the panic subside" [3; 316]. З іншого боку, мова Дпейстера Ван Варта відзначається більшою соціалізованістю лексики й понять, ніж в інших персонажів: "His ancestors – powerful, indomitable, hawk-eyed men who tamed the land, shot bears, skinned beavers and brought industry and economy into the valley, men who made a profit – had owned

half of Westchester. They had built something unique, something glorious, and now it was finished. Eaten away, piece by piece, by blind legislators and land-hungry immigrants, by swindlers and bums and Communists” [3; 153]. Власне, у цьому знаходимо ще одне підтвердження тому, що спогади як реєстрація, повторення і згадування певної інформації чи досвіду перебувають під безпосереднім впливом соціального контексту і нарративних моделей культури [2; 191]. Саме ці моделі визначають, що саме повинно бути зафіксованим, витлумаченим і закодованим у момент реєстрації в пам'яті, який досвід є соціально прийнятним, а який повинен залишатися прихованим.

В історії цього персонажа актуалізується і такий елемент *ars memoria*, як стратегічне забування [2; 191]. Яскравим прикладом цього стає епізод, коли Депейстер заради продовження роду визнає рідним позашлюбного сина Джоанни та індіанця Могонка, столітнього запеклого ворога Ван Вартів. Жорстока іронія історії в даному випадку полягає в тому, що в жилах народженого Джоанною хлопчика, котрий носитиме прізвище і стане спадкоємцем голландських аристократів Ван Вартів, текла кров не тільки індіанців племені кічаванк, яке предки Депейстера Ван Варта підкупами й обманом вигнали з одвічних земель, а й кров простолюдинів, бунтарів і зрадників Ван Брантів. Очевидно, такі зумисне негармонійні й демонстративні ускладнення, збіги та нашарування створені не лише заради сюжетної інтриги.

Хоча для Депейстера зосередженість на минулому має чітко виражений ностальгійний характер і служить не для пошуку відповідей на болісні запитання, пов'язані з самоідентифікацією, а для утвердження будь-якою ціною тривалості й неперервності свого роду як основи основ, його занурення у спогади, своєрідний “культ предків” значною мірою нагадує оніризм Вальтера, оскільки також виконує функцію відриву від реальності й утворює своєрідний простір втечі.

Ще одним важливим елементом романного ландшафту пам'яті є подієвий пласт, пов'язаний з історією індіанських племен, що жили в околицях сучасного Пітерскіла. На відміну від Вальтера Ван Бранта, який просто не знав історії, Депейстера Ван Варта, який приймав тільки ту її версію, що відповідала його соціальним інтересам, на відміну від Трумана, для якого історія – це виправдання власних негідних вчинків, для Джеремі, останнього з племені кічаванк, пам'ять, певною мірою всупереч ідеям примітивізованої політкоректності, стає поштовхом до помсти білим людям за знищення його племені, а власному племені – за фальсифікацію історії та продажність вождів. Визначальною рисою дієгеми пам'яті Джеремі є акцентування уваги не стільки на псевдоавтобіографізмі, скільки на довго-

терміновій семантичній пам'яті про історичне минуле. У зв'язку з цим набуває гострого етичного звучання проблема селективності пам'яті.

Письменник конструює образ Джеремі таким чином, що навіть його індивідуальність повністю поглинається колективною пам'яттю і підпорядковується їй. Зустріч із Джоанною Ван Варт стала тим подразником, який по-новому загострив колективні спогади, носієм яких виступав Джеремі. Для нього пам'ять трансформується в інструмент помсти: “(T)he old ache came back to him, the ache that could never be salved. She was a good-looking woman ... but he was the last of the Kitchawanks, and she was mother to everything he despised. He wanted a son. He would settle for ... a son who had less of the Kitchawank in him and more of the people of the wolf. This son would be no blessing, no purveyor of grace or redemption. This son would be his revenge” [3; 357].

У випадку з Джеремі історія також повернеться до нього своїм іронічним боком. Його син продовжить рід людей-вовків, білих людей, що раніше деморалізували і практично фізично знищили його плем'я. Тим самим на подієвому рівні роману створюється замкнуте коло й дуже цілісний ландшафт пам'яті, що виводить на авансцену бачення пам'яті як культурного конструкту і проблеми артикулювання такого бачення.

Критики не випадково визначають “Кінець світу” як калейдоскопічну сагу [4; 256], а сам автор називає її фугою, варіацією на різні теми [4; 259]. Поліхронологічність роману і відтворена в ньому циклічність розвитку несуть у собі не стільки зерна історичного детермінізму й фаталізму, скільки, акцентуючи увагу на прообразах і прототипах історичного розвитку, наголошують на контекстуальній залежності морально-етичних дилем індивідуальної й колективної пам'яті. Т. Корагесана Бойла, насамперед, цікавить проблема того, як через призму пам'яті можна відповісти на виклики, що кидає нам історія. Різні точки зору та підходи до одних і тих самих подій стають моделями історичного досвіду й наголошують на проблематичності творення колективної пам'яті як полілогу індивідуальних позицій.

Складність і неоднозначність феномену пам'яті, його тісна пов'язаність, чи, точніше, інкорпорованість у культурну канву епохи, різноманітність чинників, що впливають на трансформацію нарративних моделей пам'яті, залишають чималий простір для майбутніх досліджень. Серед проблем, які потребують наступного дослідження, можна виділити такі, як національні особливості творення моделей колективної пам'яті, специфіка конструювання і типологія мнемонічних нарративів, а також часова організація дієгеми пам'яті.

Література

1. Рикер П. Память, история, забвение / Пер. с франц. – М.: Изд-во гуманитарной лит-ры, 2004.
2. Antze Paul & Michael Lambek, eds. Tense Past. Cultural Essays in Trauma and Memory. – New York, London: Routledge, 1996.
3. T. Coraghessan Boyle. World's End. New York: Penguin Books, 1987.
4. Carnes, Mark C., ed. Novel History: Historians and Novelists Confront America's Past (and Each Other). – New York, London: Simon & Schuster, 2001.
5. Caruth, Cathy. Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History. – Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1996.
6. Halbwachs, Maurice. On Collective Memory. – Chicago and London: The Univ. of Chicago Press, 1992.