

7. Lysiak-Rudnitskiy, I. (1994) Zauvagi do problemy 'istorichnih' ta 'neistorichnih' natsiy. In Lysiak-Rudnitskiy, I. *Istoriczni ese* (Vol. 1-2; Vol 1) Kyiv: Osnovy. [inUkrainian]
8. Raider, D, Popova, S. (2010, November 26) *Kiberpank kak zerkalo pozdnego kapitalizma* Retrieved from: <http://commons.com.ua/ru/kiberpank-kak-zerkalo-pozdnego-kapit/> [in Russian]
9. Rucker, R. (2011, April 5) *Manifest transrealizma* Retrieved from: <https://cyberclock.cc/forum/showthread.php?t=580> [in Russian]
10. Sterling, B. (2005) Budushchee uzhe nachalos': CHto zhdet kazhdogo iz nas v XXI veke? Retrieved from: <http://www.noravank.am/upload/Bryus%20Sterling.pdf> [in Russian]
11. Sterling, B. (1999) *Manifest 3 ianvaria 2000 goda*. Retrieved from: <http://www.rusf.ru/ao/1999/viridian.htm> [in Russian]
12. Swanwick, M. *Postmodernism v fantastike: Rukovodstvo polzovatelja* Retrieved from: <http://danshorin.com/liter/swanvik1.html> [in Russian]
13. Fukuyama, F. *Nashe postchelovecheskoe budushee. Posledstvia biotechnologicheskoi revolutsii*. Retrieved from: <https://www.ereading.club/book.php?book=143497> [in Russian]
14. Chizhevskiy, D. (1956) *Istoriia ukrainskoi literatury (vid pochatkiv do doby realizmu)*. Niu-York: Ukrainska Vilna Akademiia Nauk u SShA. [in Ukrainian]
15. Gibson, W. (2005) *Pattern Recognition*. Berkly: Reprint.
16. Sterling, B. *Cyberpunk in the Nineties*. Retrieved from: <https://www.lib.ru/STERLINGB/interzone.txt>

Отримано 21 вересня 2019 р.

М. Куїв



Ярина Опрісник

DOI: 10.33608/0236-1477.2019.11.57-64
УДК 821.111-312.1.09”198”К.Ішігуро:791.6

ПОЕТИКА НАРАТИВУ В РОМАНІ КАДЗУО ІШІГУРО “ПРОЗОРИЙ СЕРПАНОК НАД ГОРАМИ”

Статтю присвячено дослідженню наративних стратегій та інтермедіальної поетики роману К. Ішігуро “Прозорий серпанок над горами” (1982). Особливу увагу зосереджено на наративних прийомах, художніх і лексичних засобах, що акцентують на ненадійності наратора. Також виокремлено ознаки японської естетики (ідеться про лаконічність та аудіовізуальність). До того ж у статті висвітлено ряд художніх ефектів і наративних прийомів, що уподібнюють твір К. Ішігуро до мистецтва кінематографу.

Ключові слова: пам'ять, ретроспектива, флешбеки, ненадійний наратор, інтермедіальність, кіномова, монтаж, Кадзуо Ішігуро.

Yaryna Oprisnyk. Poetics of Narrative in Kazuo Ishiguro's Novel "A Pale View of Hills"

The current paper explores the narrative strategies and poetics of intermediality in Kazuo Ishiguro's first novel “A Pale View of Hills” (1982). Particular attention is paid to the notions of narrative unreliability and subjectivity exemplified by the ambiguous first-person narrative in the novel. The researcher focuses on the narrative techniques, as well as on the numerous lexical and other literary means that emphasize the unreliability of the narrator, who is also the protagonist. It allows revealing the hidden emotions and tendency to self-deceit. In addition, the paper traces the features of Japanese aesthetics and literature in the novel. The most peculiar among them are concise verbal expression, lack of emotion, and audiovisuality, which is primary concentration of the narrative on the visual and auditory images, rather than on the characters' internal psychological processes. A range of narrative strategies and special literary effects in “A Pale View of Hills”, being characteristic for the art of cinematography, make the novel a vivid example of the cinematographic (cinematic) literature, which requires a different, more image-oriented perception of the reader. Among such techniques, the most notable are the enhanced symbolism of sensual images; revealing the characters' actual feelings and thoughts through their non-verbal language and dialogues; fragmented and elliptical nature of the narrative that resembles the technique of montage; and the plasticity of chronotope, which is represented by the active use of flashbacks in the novel.

Keywords: memory, retrospective, flashbacks, unreliable narrator, intermediality, cinema language, montage, Kazuo Ishiguro.

Більшість літературознавчих праць, присвячених доробку видатного британського письменника Кадзуо Ішігуро, зосереджують увагу на двох визначальних аспектах його художнього доробку – приналежності до постмодерністської літератури зламу ХХ – ХХІ ст. та проблемі крос-культурної (мультикультурної) ідентичності. Японське походження письменника, а також японський характер його першого роману “Прозорий серпанок над горами” значною мірою заклали основу сприйняття його подальшої творчості. Справді, чимало досліджень присвячено розкриттю таких явищ, як “японськість”, “культурна ідентичність” та “крос-культурний діалог”; однак, нарративні прийоми у творах письменника й, зокрема, притаманні їм ознаки інтермедіальної поетики все ще малодосліджені.

Мета статті полягає в аналізі нарративних прийомів та засобів у романі К. Ішігуро “Прозорий серпанок над горами”, що становлять основу його інтермедіальної поетики. Ідеться про застосування окремих принципів і художніх ефектів, традиційно властивих мистецтву кінематографа.

“Прозорий серпанок над горами” вийшов друком 1982 р., і це один із двох романів К. Ішігуро, події якого відбуваються в Японії. Головною героїнею твору є японка Ецуко, котра проживає в Англії. Жінка недавно пережила самогубство старшої доньки Кейко. Після трагедії її провідує молодша донька Нікі, і, розмовляючи з нею, Ецуко поринає в спогади про своє життя в повоєнному Нагасакі. Кейко була її донькою від першого шлюбу з японцем, але за кілька років героїня познайомилася з англійським журналістом і виїхала з ним до Англії, забравши дівчинку із собою. Ецуко також розповідає Нікі, що в Японії вона мала подругу на ім'я Сатіко, чия історія разюче схожа з її власною. У Сатіко була дочка на ім'я Маріко, котру героїня запам'ятала винятково самотньою та ізольованою від суспільства дитиною. Поступово з'являється сумнів щодо достовірності розповіді Ецуко про Сатіко. Можливо, у такий спосіб головна героїня намагається сховатися від почуття провини через зруйноване життя своєї старшої доньки.

Основним об'єктом авторської уваги в “Прозорому серпанку над горами” постає проблема людської пам'яті як своєрідного архіву індивідуального досвіду людини та інструменту осягнення нею навколишнього світу та самої себе. Про свій роман К. Ішігуро зауважив: “Я не надто цікавлюся темами батьківської відповідальності чи перебування в чужій країні <...> Мене нітрохи не цікавить питання самогубства <...> Але такі речі як пам'ять, яким чином людина використовує пам'ять для досягнення своєї мети, своїх власних цілей, – ось що дійсно мене цікавить” [6, 14]. Пам'ять у творі – це не щось статичне та визначене; на противагу цьому вся нарративна структура тексту покликана передати ненадійність людських спогадів, несвідомі маніпуляції, до яких вдається людський розум, щоб уникнути зіткнення з неприємною для нього правдою. Водночас, така аморфність людської пам'яті, наділена метафоричністю та символічністю, може слугувати й засобом конструктивної саморефлексії, що і є головною ідеєю роману К. Ішігуро.

Перша та найбільш очевидна особливість “Прозорого серпанку над горами” – демонстративна суб'єктивність, яка передається, зокрема, через оповідь від першої особи. Іван Бехта констатує у своєму дослідженні, що виклад від першої особи “прийнято називати суб'єктивним, адже в художньому тексті граматично актуалізується чиєсь Я” [2, 223]. Такий спосіб викладу привертає увагу до бачення особи-наратора, що часто забарвлює наратив особистою оцінкою та емоційним ставленням цієї особи. “Семантична унікальність займенника “я”, – стверджує Бехта, – <...> забезпечує актуалізацію у ньому суб'єктивно оцінної модальності на рівні тексту, що дає змогу вважати весь текст авторизованою

конструкцією особливого роду” [2, 225]. У романі К. Ішіґуро таким “Я” є Ецуко, героїня-наратор, крізь призму суб’єктивного бачення котрої читач сприймає все описуване у творі. По суті, увесь текст – це процес рефлексії головної героїні над своїм теперішнім та минулим, а зображені події – це спроба знайти відповідь на питання, яке підсвідомо її хвилює.

Водночас, у “Прозорому серпанку над горами” можна простежити низку особливостей, які вказують на те, що він балансує між суб’єктивністю першої особи та об’єктивністю третьої особи. Зокрема, в оповіді Ецуко помітна своєрідна відстороненість героїні від того, про що вона розповідає, і це надає роману позірної об’єктивності, традиційно властивої для викладу від третьої особи, де “наратор мовби ховається за зображеним світом” [2, 223]. Відстороненість стає очевидною вже в самому стилі оповіді Ецуко: його можна охарактеризувати як нейтральний та безоціночний, де героїня мимоволі займає позицію стороннього спостерігача у власному житті: “Того ж вечора, коли я стояла біля вікон, вдивляючись у темряву, за спиною в мене пролунав голос Нікі” / “That same evening I was standing at the windows, looking out into the darkness, when I heard Niki say behind me” [7, 10]. Особливо помітно цей нарративний прийом, коли у фокус історії раптово потрапляє життя Сатіко, у той час як життя самої Ецуко поступово відходить на задній план. Отже, “персонаж-наратор тепер всього лише спостерігач, який стоїть на периферії кадру власної пам’яті” [10, 58], що і створює ілюзію об’єктивності.

Ефект спостереження збоку у творі досягається також через концентрацію нарративу на аудіовізуальних образах – одній з основних ознак його інтермедіальної поетики. Інтермедіальність, тобто використання в літературному творі елементів та засобів інших видів мистецтва, впливає на читача, як мистецтво кінематографу. Наталія Доценко зазначає у своїй статті, що в кінематографі “поєднання функцій об’єктивного спостерігача та суб’єктивного вибору ракурсу створює особливу світоглядну матрицю, яка дозволяє безпристрасно відображати оточуючий світ крізь призму особистісного сприйняття цього світу” [3, 346]. Аналогічний художній ефект спостерігається й у романі К. Ішіґуро: хоча оповідь і від першої особи, вона не сконцентрована на внутрішніх психологічних процесах героїв, а спрямована на зовнішні образи та події, які читач самостійно інтерпретує, наповнюючи їх необхідними психоемоційними сенсами. Відповідно свідомість героїні-наратора розкривається не через розлогі описи її роздумів, почуттів, емоцій, а через сцени зі спогадів, фрагменти діалогів і побутових ситуацій, що змінюють одне одного за принципом монтажу.

Хоча Ецуко абстрагується від своєї історії, вона все-таки лишається ненадійним наратором, і це маніфестується в романі через низку прийомів, покликаних змусити читача засумніватись у достовірності її розповіді. Ансгар Нюнінг розглядає поняття ненадійності наратора як “дистанцію між нормами та цінностями наратора на противагу тексту в цілому” та “дистанцію, яка відокремлює світобачення наратора від моделі світу і стандартів читача” [9, 97]. На думку дослідника, ненадійним нараторам притаманна низка текстових невідповідностей і конфліктів між історією та дискурсом, що в сукупності підриває довіру читача до наратора. До того ж маркери, які сигналізують про ненадійність наратора, “можуть варіюватися від внутрішніх суперечностей у дискурсі наратора до розбіжностей між його висловлюваннями та діями” [9, 97]. У випадку з розповіддю Ецуко, такі маркери ненадійності – неоднорідність та фрагментованість її “Я-наративу”, несвідома спроба героїні сховатися за свою історією й приховати власний внутрішній конфлікт, що, однак, мимоволі просочується назовні через хитку позицію наратора й через лексику, яка передає суб’єктивну непевність та сумніви.

Фрагментований і нелінійний нарратив у “Прозорому серпанку над горами” виконує щонайменше дві функції: акцентує увагу читача на планомірній непослідовності історії Ецуко та змушує замислитись над тим, про що не було сказано. Постійні стрибки фокусу в романі “вводять аудиторію в оману, змушуючи розглядати подію в контексті “спільних знань” у викривленій формі” [10, 58]. У загальних рисах нарративна модель твору К. Ішігуро має такий вигляд: фрагментована сповідь Ецуко про своє минуле та історія приїзду її доньки Нікі в теперішньому (своєрідне обрамлення), обидві з яких перериваються неприємними нагадуваннями про самогубство Кейко. Розрізнена структура нарративу зупиняє послідовність дискурсу, розділяючи його на три історії: історія Ецуко в Японії та її дружба із Сатіко, історія складних взаємовідносин Ецуко і її старшої доньки Кейко та деякі нещодавні епізоди під час відвідин Нікі. Основним засобом поєднання різних часових пластів у творі виступає ретроспектива, або, якщо послуговуватись термінологією кінематографа, флешбеки. Такі переривчастість і перетасовування хронології в романі додатково послаблюють рівень довіри до нарративу й уповільнюють усвідомлення остаточної правди для читача.

Ще одна важлива особливість фрагментованого дискурсу в “Прозорому серпанку над горами” – це “стратегія прогалини”, коли основна ідея твору визначається подіями, про які в ньому не говориться. Іншими словами, через історію минулого Ецуко автор веде читача до усвідомлення правди. Під час першого прочитання виникає враження, що котрась із важливих подій пропущена або забута, але при повторному прочитанні стає зрозуміло, що важливість подій прихована в емоційному напруженні Ецуко через її відчуття провини. В одному зі своїх інтерв'ю К. Ішігуро відзначив, що “вся нарративна стратегія книжки покликана продемонструвати, як людина говорить про щось опосередковано, через історії інших людей, оскільки не може зіткнутися вічна-віч із неприємною для неї правдою” [8, 337]. Так, Ецуко згадує все про своє життя в повоєнному Нагасакі, приділяючи особливу увагу історії своєї подруги Сатіко, однак відмовляється визнавати справжню причину самогубства своєї старшої доньки – її інтенсивне культурне й соціальне відчуження, викликане міграцією сім'ї на Захід.

У термінах психології такий підхід головної героїні (й автора) можна трактувати як механізм психологічного захисту. “Я думала про одну людину, яку колись знала. Про жінку, яку я колись знала” / “I was thinking about someone I knew once. A woman I knew once” [7, 10], – так уперше говорить Ецуко про Сатіко на початку роману, після чого розповідає про своє минуле. Героїня використовує в цьому реченні минулий час, тим самим натякаючи, що вона знала цю людину колись, але не знає її тепер. Поступово очікувана сповідь Ецуко відходить на задній план, а нібито побіжна історія складних стосунків Сатіко та її доньки стає центром нарративу. Із розвитком подій паралелей в історіях життя Ецуко та Сатіко стає все більше, і зрештою можна припустити, що оповідь про подругу вигадана. Отже, як відзначає у своєму дослідженні Кетрін Вонг, у романі “колапс нарративу, або вторгнення нарративного дискурсу в саму історію, негативно впливає на надійність оповідача” [10, 58]. Сатіко виявляється *alter-ego* самої Ецуко, створеним із метою дистанціювання від власного вчинку і пов'язаного з ним відчуття сорому та провини, і вочевидь цей факт руйнує достовірність її розповіді.

Важлива особливість нарративного дискурсу в “Прозорому серпанку над горами” – своєрідна мова героїні-наратора, яка додатково підриває довіру читача. Таку функцію, зокрема, виконують слова та конструкції суб'єктивного характеру, що натякають на ментальні процеси й стани – роздуми, сумніви, припущення, спогади, відчуття або сни:

- 1) “Я думала про одну людину, яку колись знала” / “I was thinking about someone I knew once” [7, 10];
- 2) “Я не думаю, що мені є про що хвилюватись” / “I don’t think there’s much for me to worry about” [7, 43];
- 3) “Упродовж кількох хвилин я залишалась біля вікна, не знаючи, що робити” / “For several moments, I remained at the window, unsure what to do” [7, 167];
- 4) “Я припускала <...>, що Сатіко було близько тридцяти” / “I had supposed <...> that Sachiko was a woman of thirty or so” [7, 15];
- 5) “Гадаю, я тоді була на похороні” / “I believe I was attending a funeral” [7, 160];
- 6) “І все ж я пам’ятаю безпомилкове відчуття тимчасовості там” / “And yet I remember an unmistakable air of transience there” [7, 12];
- 7) “Я доволі чітко пригадую той вечір на трамвайній зупинці” / “I can recall quite vividly that afternoon at the tram stop” [7, 13];
- 8) “Загалом, здавалося, жителі почувалися задоволеними” / “The feeling amongst the occupants seemed one of satisfaction” [7, 12];
- 9) “Тоді я відчула щось схоже на співчуття до Сатіко” / “I felt a kind of sympathy for Sachiko then” [7, 13];
- 10) “На перший погляд здавалося, що це був цілком безневинний сон” / “At first it had seemed a perfectly innocent dream” [7, 47].

Окрім слів такого типу, на динаміку суб’єктивного сприйняття наратора натякає символізм окремих образів чи явищ, які в той чи той спосіб віддзеркалюють внутрішній стан героїні. Одним із таких символів, наприклад, є образ дощу в різних його проявах:

- 1) “Ранок був похмурий та вітряний, і ми підсунули крісла ближче до вікон – подивитися, як дощ плеться на сад” / “It was a grey windy morning, and we had moved the armchairs nearer the windows to watch the rain falling on my garden” [7, 9];
 - 2) “Нікі гостювала в мене третій день. Дощ змінився дрібною мрякою” / “It was the third day of Niki’s visit and the rain had eased to a drizzle” [7, 47];
 - 3) “Поки ми дісталися будинку, дощ став ще сильнішим” / “By the time we got home, the rain was falling steadily” [7, 51];
 - 4) “Дощ лив усю ніч; не припинявся він і наступного дня – четвертий день перебування Нікі в мене” / “It rained throughout that night, and the next day – the fourth day of Niki’s stay – it was still raining steadily” [7, 52].
- Згодом, коли сприйняття Ецуко свого минулого поступово змінюється, дощ зникає з оповіді:
- 5) “Перше, що я усвідомила – колишнього шуму дощу, як у минулі ночі та ранки, чутно не було” / “What occurred to me first was that I could no longer hear the rain as on previous nights and mornings” [7, 88];
 - 6) “Фіранки були розсунуті, внизу виднівся фруктовий сад. Небо неясно біліло: дощу ніби не передбачалось” / “The curtains had been left open and I could see the orchard below. The sky looked pale and white; it did not appear to be raining” [7, 89];
 - 7) “Ознак дощу не було видно, і небо здавалося яснішим, ніж у попередні ранки” / “There were no signs of rain and the sky seemed clearer than on previous mornings” [7, 176].

Ще один важливий образ-символ у самій назві роману – “A Pale View of Hills” – натякає на Японію, на спогади героїні мовби крізь “білу пелену туману”, на слабкий зв’язок між минулим і сьогоденням. Зосередження наративу на таких простих візуальних образах робить стиль К. Ішігуро дуже розміреним, ліричним та японським у своїй основі. У “Прозорому серпанку над горами” немає особливої напруги, конфлікту чи несподіваних поворотів сюжету, які

змушували б читача хвилюватись про те, що станеться далі. Натомість, описи пейзажів та дрібні деталі обстановки відіграють важливу символічну роль у спогадах героїні, натякаючи читачеві на її психологічний стан.

Отже, важливою особливістю наративного методу К. Ішігуро в романі є кінематографічна поетика, що виявляється у використанні деяких принципів і методів, властивих для мистецтва кіно. Ідеться про акцент на аудіовізуальних образах, діалогічність, техніку монтажу, еліптичність та “розкадрування” тексту, а також часті “стрибки” хронотопу.

Умберто Еко у “Відсутній структурі” приділив значну увагу особливостям кінематографічного коду, що лежить в основі мови кіно. Зокрема, дослідник акцентував на семантиці окремого образу, стверджуючи, що “первинними елементами кінематографічної аудіовізуальної мови повинні стати самі об’єкти, які вловлюються об’єктивом кінокамери у всій їх цілісності і незалежності, представляючи собою ту саму реальність, яка передує будь-якій мовній конвенції” [5, 101]. Позбавлений виражальних можливостей описової мови, властивої для літератури, кінематограф передбачає комплексний підхід до свого повідомлення, висуваючи перед собою завдання “передати максимум можливих значень за допомогою мінімальної кількості поєднаних елементів” [5, 105]. Такий принцип чітко простежується в наративній структурі “Прозорого серпанку над горами”, де кожна сцена-образ несе глибоке символічне й психологічне навантаження, залишаючись водночас лаконічною та аудіовізуальною у своїй основі:

1) “Був сухий безвітряний ранок середини серпня; стоячи на мосту на вершині нашого пагорба, ми з Сатіко чекали на трамвай, щоб відправитись у місто” / “It was one of those dry windless mornings of mid-August, and we were standing on the bridge at the top of our hill, waiting for a tram to take us into the city” [7, 101];

2) “Ми переправилися до Інаси на поромі в полудень. Упродовж усього шляху на воді нас супроводжували різні шуми – стукіт молотків, завивання механізмів, поодинокі низькі пароплавні гудки” / “We crossed to Inasa by ferry at the height of the afternoon. Noises from the harbour followed us across the water – the clang of hammers, the whine of machinery, the occasional deep sound from a ship’s horn” [7, 103].

По суті, увесь наратив роману – це низка простих, часто відірваних у часі та просторі картинок, що змінюють одна одну в ході сюжету за принципом кадрів і сцен у кінематографі. Відтак процес читання уподібнюється до процесу перегляду кіно, під час якого, на думку Бориса Ейхенбаума, глядач опиняється в умовах, протилежних до процесу читання – “від об’єкта, від спостережуваного руху, до їх осмислення, до формування внутрішнього монологу” [4, 13]. Плин часу у творі цілком узгоджується із принципами його кінематографічного конструювання, а саме – перериванням сцен і зміною перспектив та кутів, що дозволяє прискорити або вповільнити темп подій, фокусуючи увагу читача на найважливішому. Відповідно, за аналогією до кінематографа, між цими роз’єднаними сценами лишаються інтервали – вони мають бути самостійно заповнені читачем на основі вже відомої інформації. Такий наративний підхід вимагає від читача особливої навички, котру Михайло Бахтін називає “вмінням бачити час, читати час у просторовій цілісності світу”, сприймаючи його “як ціле, що перебуває у процесі становлення” [1, 216].

Епізодична структура наративу в “Прозорому серпанку над горами” виразно простежується через численні стрибки в часі та просторі – як у формі флешбеків у віддалене минуле, так і в межах відносно короткого часового проміжку. Наприклад, четвертий розділ роману починається реченням: “Одного

дня, коли я готувала на кухні вечерю перед поверненням чоловіка з роботи, з вітальні до мене долинули дивні звуки” / “I was in the kitchen one afternoon preparing the supper before my husband came home from work, when I heard a strange sound coming from the living room” [7, 56]. У цьому реченні перед читачем постає проста побутова сцена з усіма деталями, необхідними для того, щоб “побачити” її в уяві та сформувані певні очікування щодо подальших подій. Поступово сцена наповнюється новими зоровими чи слуховими образами – вони конструюють картину в уяві читача: “Я почула його знову – звук скрипки, на якій грали дуже погано. Звуки продовжувались якось мить – і тоді зупинились” / “It came again – the sound of a violin being played very badly. The noises continued for a few minutes then stopped” [7, 56]. Подібно до об’єктиву камери, яка рухається за актором у фільмі, читач прямує за героїнею до іншої кімнати й бачить те, що відкривається перед її очима: “Коли ми зрештою пішли у вітальню, я побачила Огату-Сана, що нагнувся над шаховою дошкою. Промені вечірнього сонця проникали всередину кімнати; не зважаючи на електричні вентилятори, волога поширилась по всьому приміщенню” / “When eventually I went into the living room, I found Ogata-San bowed over a chess-board. The late afternoon sun was streaming in and despite the electric fans a humidity had set in all around the apartment” [7, 56]; тоді читач стає свідком тривалого діалогу між двома персонажами – Ецуко та її свекром Огатою-саном:

– Хіба ви не завершили вашу гру вчора? – запитала я, підходячи до нього.

– Ні, Дзіро стверджував, що був надто втомлений. Підозрюю, що це хитрість з його боку. Бачиш, я тут загнав його в глухий кут.

– Зрозуміло” /

“Didn’t you finish your game last night?” I asked, coming over to him.

“No, Jiro claimed he was too tired. A ploy on his part, I suspect. You see, I have him in a nice corner here.”

“I see” [7, 56].

Діалог завершується репліками:

– Я не можу навчити Вас усього, Батьку. Ви казали, що хочете навчитись готувати.

– А, так, це теж.

– Я зіграю для Вас наступного разу, коли ви до нас приїдете.

– Я запам’ятаю твою обіцянку, – сказав він” /

“I can’t teach you everything, Father. You said you wanted to learn to cook.”

“Ah yes. That too.”

“I’ll play for you the next time you come to stay with us.”

“I’ll remember you promised,” he said” [7, 58].

Після останньої репліки автор укротре раптово переносить нас у часі: “Того вечора після вечері Дзіро з батьком сіли за шахи. Я прибрала зі столу і взялася за шиття” / “After supper that evening, Jiro and his father settled down to their game of chess. I cleared up the supper things and then sat down with some sewing” [7, 58]. Перехід від однієї сцени до іншої стрибкоподібний, без описових речень, які б згладжували чи натякали на подальшу зміну хронотопу, або інших традиційних роздільників тексту (наприклад, початок нового розділу чи три зірочки), що експліцитно вказувало б на початок нового епізоду. Єдиними маркерами зміни просторово-часових обставин у наведеній ситуації є проміжок між рядками і фраза “того вечора після вечері” / “after supper that evening”; саме вона слугує відправною точкою нової сцени, автоматично стимулюючи читача малювати в уяві наступну картину. Цей простий приклад ілюструє загальний принцип розгортання сюжету у творі, який у своїй основі нагадує техніку монтажу в кінематографі. Відповідно сцени в тексті підібрані та скомпоновані таким чином,

щоб читач міг легко сконструювати часовий проміжок між ними, формуючи у своїй уяві цілісну картину подій.

“Прозорий серпанок над горами” заклад основу подальшої творчості К. Ішігуро із прикметною для його романів увагою до крос-культурної ідентичності, лаконічним символізмом візуальних образів та поглибленим інтересом до людської психіки й спогадів. Робота людської пам’яті, зосібна її функції в процесі особистісної самоідентифікації, становить основу авторської ідеї. Розкриття механізмів людської пам’яті у творі уможлиблюється за допомогою низки нарративних прийомів і засобів, серед яких – виклад від першої особи (суб’єктивність розповіді); відстороненість героїні-наратора від власної історії (механізм психологічного самозахисту); ненадійність наратора, що проявляється через фрагментованість оповіді та через лексику, яка виражає роздуми, спогади, невпевненість, відчуття, сни; інтермедіальна поетика наративу, представлена принципами та методами мистецтва кінематографу, таких як акцент на аудіовізуальних образах, діалогічність, монтаж, “розкадрування” тексту, еліптичність, флешбеки та раптові стрибки хронотопу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – Москва: Художественная литература, 1979. – 412 с.
2. Бехта І. Дискурс наратора в англійській прозі. – Київ: Грамота, 2004. – 304 с.
3. Доценко Н. Особливості інтермедіального коду прози Патріка Модіано // Літературознавчі студії. – 2014. – Вип. 42(1). – С. 344–352.
4. Эйхенбаум Б. Проблемы киностилистики // Поэтика кино: перечитывая “Поэтику кино” / [под ред. Р. Д. Копыловой]. – Санкт-Петербург: РИИИ, 2001. – С. 13–38.
5. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – Москва: Петрополис, 1998. – 432 с.
6. Conversations with Kazuo Ishiguro / [ed. by B. W. Shaffer, C. F. Wong]. – Jackson: University Press of Mississippi, 2008. – 224 p.
7. Ishiguro K. A Pale View of Hills. – New York: Knopf Doubleday Publishing Group, 2012. – 192 p.
8. Mason G., Ishiguro K. An Interview with Kazuo Ishiguro // Contemporary Literature, 1989. – 30(3). – P. 335–347.
9. Nünning A. F. Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches // A Companion to Narrative Theory / [ed. by J. Phelan, P. J. Rabinowitz]. – Malden: Blackwell Publishing, 2005. – P. 89–107.
10. Wong C. Collapse of Narrative: A Study of Narrative Distance in the Confessional Narrative in Kazuo Ishiguro’s Work // Procedia-Social and Behavioral Sciences, 2014. – Vol. 158. – P. 57–64.

REFERENCES

1. Bakhtin M. M. (1979). *Estetika slovesnobo tvorchestva*. Moskva: Khudozhestvennaia literatura. [in Russian]
2. Bekhta I. A. (2004). *Dyskurs naratora v anblomovni prozi*. Kyiv: Hramota. [in Ukrainian]
3. Dotsenko N. V. (2014). Osoblyvosti intermedialnoho kodu prozy Patrika Modiano. *Literaturoznavchi studii*, 42(1), 344–352. [in Ukrainian]
4. Eikhnenbaum B. M. (2001). Problemy kinostilistiki. In R. D. Kopylova, (Ed.), *Poetika kino: perechityvaia “Poetiku kino”*, pp. 13–38. Sankt-Peterburg: RIII. [in Russian]
5. Eko U. (1998). *Otsutstvuiushchaia struktura. Vvedeniye v semyolobiyu*. Moskva: Petropolys. [in Russian]
6. Ishiguro K. (2012). *A Pale View of Hills*. New York, NY: Knopf Doubleday Publishing Group.
7. Mason, G., & Ishiguro, K. (1989). An Interview with Kazuo Ishiguro. *Contemporary Literature*, 30(3), 335–347.
8. Nünning, A. F. (2005). Reconceptualizing unreliable narration: Synthesizing cognitive and rhetorical approaches. In J. Phelan, P. J. Rabinowitz, (Eds.), *A companion to narrative theory*, pp. 89–107. Malden: Blackwell Publishing.
9. Shaffer B. W. & Wong C. F. (Eds.). (2008). *Conversations with Kazuo Ishiguro*. Jackson: University Press of Mississippi.
10. Wong, C. (2014). Collapse of Narrative: A Study of Narrative Distance in the Confessional Narrative in Kazuo Ishiguro’s Work. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 158, 57–64.

Отримано 25 жовтня 2019 р.

м. Львів