

Міністерство освіти і науки України
Таврійський національний університет імені В.І. Вернадського
Навчально-науковий інститут філології та журналістики
кафедра слов'янської та романо-германської філології

На правах рукопису

Кваліфікаційна робота на здобуття ступеня вищої освіти
«Магістр»

ЖАНРОВО-ПОЕТИКАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ПРОЗИ КАДЗУО ІШІґУРО

Здобувачка вищої освіти:

Здирко Яна Олександрівна

ОПП «Середня освіта. Англійська мова та
література»

014 Середня освіта

014.021 Англійська мова і література

Науковий керівник:

Хома Катерина Миколаївна,

кандидат філологічних наук, доцент кафедри
слов'янської та романо-германської філології

Національна шкала: _відмінно_

Кількість балів: _93_ Оцінка: ECTS _A_

Київ – 2025

АНОТАЦІЯ

Здирко Я. О. Жанрово-поетикальні особливості прози Кадзуо Ішігуро.

У роботі проаналізовано романи Кадзуо Ішігуро «Не відпускай мене» та «Похований велетень» із точки зору їхніх жанрових і поетикальних рис, центральних тем. У ході дослідження було проведено порівняльний аналіз двох романів із виокремленням характеристик, властивих як кожному твору окремо, так і обом одночасно. Окреслено способи застосування поліжанровості для розкриття основних тематичних аспектів, проаналізовано особливості тематики, структуру нарації й фокалізації в обох романах. Встановлено риси ідіостилю Кадзуо Ішігуро та його індивідуальної поетики, а також визначено унікальні характеристики досліджуваних творів.

Ключові слова: тема, поетика, жанр, ідіостиль, нарація, фокалізація.

SUMMARY

Zdyrko Y. O. Genre and poetic features of Kazuo Ishiguro's prose.

The work analyzes Kazuo Ishiguro's novels "Never Let Me Go" and "The Buried Giant" from the point of view of their genre and poetic features, central themes.

The aim of the work is to identify the features of the author's prose in the two novels – both separately and jointly, as examples of Ishiguro's writing. To achieve this goal the study completes, among others, the following tasks: to establish common themes and motifs of the novels "Never Let Me Go" and "The Buried Giant"; to analyze how the narrators of both novels tell the story and establish a connection with the reader; to identify the features of the composition of both novels and the role of its elements in revealing the main themes of the texts; to explore the distinctive genre features of "Never Let Me Go" and "The Buried Giant" and the importance of the use of multiple genres for the realization of the themes of the novels.

The main method the work employs is that of comparative analysis.

The study conducts a comparative analysis of two novels, highlighting the characteristics inherent in each work separately and both simultaneously. It also outlines the methods of using different genres to reveal the main thematic aspects, and analyzes the features of the subject matter, the structure of the narration and focalization in both novels. It establishes the features of Kazuo Ishiguro's idiostyle and his individual poetics, and determines the unique characteristics of the novels under study.

So, the study achieves its goal by analyzing the poetic features of Kazuo Ishiguro's writing.

Key words: theme, poetics, genre, idiostyle, narration, focalization.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	
ЖАНРОВО-ПОЕТИКАЛЬНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ТВОРЧОСТІ КАДЗУО	
ІШІГУРО.....	8
1.1. Творчість Кадзуо Ішігуро в контексті сучасних літературознавчих досліджень.....	8
1.2. Методологія дослідження жанрово-поетикальних ознак художнього твору.....	18
Висновок до розділу 1.....	28
РОЗДІЛ 2. СПІЛЬНІСТЬ ТЕМ, МОТИВІВ, НАРАЦІЇ ТА РОЗБУДОВИ	
СЮЖЕТУ РОМАНІВ «НЕ ВІДПУСКАЙ МЕНЕ», «ПОХОВАНИЙ	
ВЕЛЕТЕНЬ» КАДЗУО ІШІГУРО.....	
2.1. Спільні теми й мотиви романів.....	30
2.2. Художня взаємодія оповідача творів із читачем.....	44
2.3. Художні особливості розбудови сюжету й композиції.....	49
Висновок до розділу 2.....	57
РОЗДІЛ 3. УНІКАЛЬНІ ЖАНРОВІ, ТЕМАТИЧНІ ТА ПОЕТИКАЛЬНІ РИСИ	
РОМАНІВ «НЕ ВІДПУСКАЙ МЕНЕ» ТА «ПОХОВАНИЙ ВЕЛЕТЕНЬ».....	
3.1. Жанрово-тематичні особливості романів.....	58
3.2. Нарація й фокалізація у творах.....	72
3.3. Пряма мова як інструмент дієгетичної оповіді.....	77
Висновок до розділу 3.....	80
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	86

ВСТУП

Кадзуо Ішігуро – англійський письменник японського походження, один із найяскравіших представників мультикультурної літератури Англії. Його твори викликали інтерес і захоплення читачів ще задовго до 2017 року, коли письменника було відзначено Нобелівською премією з літератури за те, що він «у романах великої емоційної сили викрив безодню під нашим ілюзорним відчуттям зв'язку зі світом» [35]. Доробок Ішігуро також віддавна цікавить літературознавців – досвідчених і початківців: існує безліч статей, доповідей, дипломних робіт (серед яких і наша) тощо про найрізноманітніші твори автора – як зарубіжних, так і вітчизняних дослідників. Предметом аналізу стають як жанрові особливості романів [7], особливості оповіді [31], так і проблеми й теми, яких автор торкається в своїх текстах [41; 45; 54]; інколи предметом дослідження є роман як такий – з усіма його визначальними характеристиками [44]. Багато з таких досліджень ми розглянемо в першому розділі роботи.

Актуальність теми роботи зумовлена інтересом до прози Кадзуо Ішігуро в Україні й світі. Романи автора (зокрема й «Не відпускай мене» та «Похований велетень», які будемо аналізувати ми) володіють глибиною, яку навряд чи можна повністю дослідити. Тож ми прагнемо приєднатись до кола науковців, які досліджують творчість Кадзуо Ішігуро.

Мета роботи – визначити жанрово-поетикальні особливості прози письменника на прикладі романів «Не відпускай мене» і «Похований велетень».

Для реалізації зазначеної мети передбачено розв'язання наступних **завдань**:

– дослідити вже існуючу наукову літературу за темою й виявити художні аспекти письма К. Ішігуро, які часто стають предметом дослідження;

- схарактеризувати ключові літературознавчі поняття, необхідні для подальшого аналізу;
- встановити спільні теми й мотиви романів «Не відпускай мене» й «Похований велетень»;
- проаналізувати, як наратори обох романів оповідають історію й налаштовують зв'язок із читачем;
- виявити особливості композиції обох романів і ролі її елементів у розкритті основних тем творів;
- дослідити відмінні жанрові особливості «Не відпускай мене» та «Похованого велетня» й важливість поліжанризму для реалізації тем романів;
- проаналізувати особливості фокалізації й характеру оповіді в кожному з романів;
- розкрити роль, яку відіграє пряма мова в структурі оповіді кожного з двох романів.

Об'єктом дослідження у роботі визначено романи Кадзуо Ішігуро «Не відпускай мене» та «Похований велетень», **предметом** – жанрово-поетикальні особливості цих творів.

Методи дослідження. Під час дослідження використана загальнотеоретичні методи дослідження аналіз, синтез (для узагальнення інформації з провідних праць зарубіжних та вітчизняних учених). В основу дослідження покладено описовий, зіставний методи, та метод компонентного аналізу. Використано соціально-історичний (дослідження творчості автора у контексті епохи), частково методи рецептивної естетики (вивчення твору з точки зору його сприйняття читачем через взаємодію з художнім оповідачем).

Теоретико-методологічну основу роботи становлять праці зарубіжних і вітчизняних дослідників із теорії літератури, в яких досліджується природа понять поетики, жанру, нарації, фокалізації тощо: П. Баррі, Ж. Женетта, Т. Кушнірової, Ю. Коваліва та інших; а також статті дослідників творчості

Кадзуо Ішігуро: О. Андрейчикової, Н. Жлуктенко, К. МакДональда, Н. Нелі та інших.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що в роботі доведено подібність певних рис романів Кадзуо Ішігуро й водночас виявлено їх відмінні риси. Це дозволяє робити висновки щодо особливостей ідіостилу письменника, унікального використання художніх прийомів для реалізації авторської мети.

Практичне значення отриманих результатів. Положення й висновки роботи можуть бути використані на уроках та позакласних заходах із зарубіжної літератури у старших класах закладів загальної середньої освіти; можуть бути поглиблені й розширені в подальших наукових дослідженнях.

Апробація результатів дослідження. Матеріали та результати роботи апробовані в тезах доповіді на тему «Спільність тем, мотивів і проблем романів К. Ішігуро “Не відпускай мене” та “Похований велетень”» у збірнику матеріалів III Міжнародної науково-практичної конференції “Science and education: synergy of innovation” (26-28 жовтня 2025 року, Берлін).

Структура роботи. Логіка дослідження зумовила наступну його структуру: вступ, 3 розділи, висновки (до кожного з розділів і загальні), список використаних джерел, який налічує 56 позицій. Загальний обсяг роботи – 85 сторінок (91 сторінок зі списком використаних джерел).

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЖАНРОВО-ПОЕТИКАЛЬНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ТВОРЧОСТІ КАДЗУО ІШІГУРО

1.1. Творчість Кадзуо Ішігуро в контексті сучасних літературознавчих досліджень

Прозу Кадзуо Ішігуро активно досліджують як іноземні, так і вітчизняні науковці. У контексті роботи нас, звичайно, найбільше цікавлять розвідки, що стосуються романів «Не відпускай мене» та «Похований велетень».

Жанрові особливості роману «Не відпускай мене» в українському літературознавстві досліджували зокрема О. Андрейчикова, М. Безкоровайна, Т. Кушнірова та ін. Всі вони пишуть про роман як про зразок наукової фантастики або антиутопії, проте кожна дослідниця концентрується на окремих ознаках цього жанру й «Не відпускай мене» відповідно.

Так, Олена Андрейчикова в своїй роботі «“Не-герої” антиутопії: роман Кадзуо Ішігуро “Не відпускай мене”» зосереджується на образах персонажів і тому, як «всіх вихованців-донорів [об’єднує] їх неспроможність боротися за життя та свої права» [1, с. 217]. Авторка статті вважає, що така інертність – це знак того, що герої роману страждають на «синдром набутої безпорадності», що відображає тенденції розвитку (або ж занепаду, залежно від точки зору) західного суспільства протягом останніх десятиліть [1]. Отже, О. Андрейчикова засуджує відсутність ініціативи в персонажів роману, і важливо зазначити, що запитання на кшталт: «Чому вони не борються з системою?» або «Чому б їм не втекти?» виникають у багатьох читачів, як визнає сам Кадзуо Ішігуро [36]. Довгий час письменник навіть вважав цей аспект роману одним із його недоліків, проте, як він згодом усвідомив, це саме те, що, можливо, зробило «Не

відпускай мене» актуальним і через 20 років після публікації: «Мене цікавило те, якою мірою у справжньому житті – поза книгами та фільмами – люди не бунтували, не протестували. Зазвичай люди приймають карти, які їм випали, і намагаються якнайкраще жити в наявних умовах» [36]. Отже, нам не здається, що інертність персонажів варто сприймати так однозначно, як це, на нашу думку, робить О. Андрейчикова, проте про це йтиметься більш детально в подальших розділах.

М. Безкоровайна, на відміну від О. Андрейчикової, фокусує свою статтю на особливостях жанру наукової фантастики, наявних у романі. Дослідниця зазначає, що «Не відпускай мене» можна сміливо зараховувати до творів наукової фантастики, адже цей роман «відкриває уявну альтернативу, яка є науково можливою, але не є достовірною, якщо враховувати нашу сучасну реальність та культуру прав людини» [3, с. 108]. На нашу думку, саме в цьому й полягає одна з основних проблем роману: чому звичайні люди (не клони) в романі так легко примирились із тим, що вирішення їхніх проблем зі здоров'ям – якими б серйозними вони не були – потребуватиме смерті (вбивства) інших людей? Адже, як зазначає М. Безкоровайна, «вчені, прийшовши до ідеї клонування, використовують клонів лише як контейнери з органами для трансплантації, з надією, що вони не будуть ідентичні людям, не матимуть сутнісного людського компонента – душі» [3, с. 108]. Отже, за допомогою цього фантастичного елемента Кадзуо Ішігуро закликає нас замислитись над одвічним питанням: що робить людину – людиною?

Т. Кушнірова наголошує на тому, що «Не відпускай мене» існує в контексті тяглої традиції англійської фантастичної літератури й антиутопії, і що певні дослідники вважають його схожим на, крім інших, «Франкенштайна» Мері Шеллі та «Який чудесний світ новий!» Олдоса Гакслі [16, с. 71]. Таке порівняння здається нам цілком доречним – особливо очевидні паралелі між романами Ішігуро та Мері Шеллі: в обох можна спостерігати інтерес до питання, про яке йшлося раніше: кого можна вважати людиною? Що надає

живому створінню ту духовну глибину, яку ми звикли називати душею? І – найважливіше – яка відповідальність творця перед його живим творінням? «Згадай, адже ти створив мене; я повинен був стати твоїм Адамом, а натомість став грішним янголом, якого ти безпричинно позбавив усіх радощів життя. Я повсюди бачу щастя, тільки мені чомусь до нього зась. Я намагався бути лагідним і добрим, але жалюгідне становище зробило з мене демона. Зроби мене щасливим, і я знову стану добродішним» [21]. Так звертається до Віктора Франкенштейна його творіння – його «монстр». Так само й Рут, Кеті, Томмі й решта «донорів» бачать навколо вільних людей, які можуть самі ухвалювати рішення щодо свого майбутнього й самі нести за них відповідальність, проте ця свобода, попри свою близькість, для них недосяжна – і все тому, що вони були створені для виконання конкретної – смертельної – місії. Паралелі очевидні, і їм можна було б присвятити безліч сторінок, проте це не є метою даної роботи.

Подібностей між «Франкенштейном» та «Не відпускай мене» справді безліч, на що вказує й Кіт МакДональд (Keith McDonald) у своїй статті «Days of Past Futures: Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go* as "Speculative Memoir"» [40]. Проте нас у цьому дослідженні найбільше зацікавив доволі оригінальний погляд на жанрову природу роману Ішігуро: як було продемонстровано вище, «Не відпускай мене» прийнято вважати антиутопією, науковою фантастикою. Проте Кіт МакДональд закликає нас подивитись на цей роман як на своєрідну фікційну автобіографію: «Звільнившись від обмежень жанру та стилю, автобіографія може бути засобом забезпечення зв'язного наративу, що зосереджується на переказі досвіду (емпіричного чи раціонального) як засобі створення взаєморозуміння між читачем і письменником у широкому спектрі літературних жанрів» [40, с. 75]. Отже, автор статті підкреслює, що така форма викладу інформації, така структура історії допомагає підкреслити фантастичні й антиутопічні елементи, водночас дозволяючи нам глибше зрозуміти внутрішній світ персонажів – дуже важливе завдання, враховуючи, що саме ілюзорна відсутність цього внутрішнього світу дозволяє людям відносно спокійно жити з

усвідомленням того, яку ціну платять клони за їхнє здоров'я чи виживання. «Хоча навіть вигадані автобіографії зазвичай містять певну інформацію про народження та походження героїв, тут ми нічого не отримуємо, бо такого досвіду просто немає. Так само (...) мало надії чи інтересу висловлено щодо життя поза межами Гейлшема та чистилищного літнього табору, що настає після нього» [40, с. 78]. Інакше кажучи, життя (в усій його повноті, принаймні) для донорів починається й закінчується в їхній школі.

Жанрові особливості роману «Не відпускай мене» – далеко не єдине, що цікавить дослідників. Так, Матава Вічінсінг (Matava Vichiensing) пише про алієнацію персонажів та реалізацію в романі концепції «ми – вони» [53]. Згідно з висновками даної статті, Ішігуро показує, як клонів навчають почуватись не такими, як звичайні люди, як вони звикають до думки про власну інакшість, за допомогою чотирьох аспектів: лінгвістичні засоби, індоктринація, об'єктивація та асиміляція [53, с. 131-133]. Тим не менш, демонструючи цю несправедливу реальність, роман «також відображає такі прекрасні сторони життя як кохання, дружба, самопожертва та пам'ять» [53, с. 134], що підкреслює людяність персонажів, попри сумніви в ній «звичайних» людей.

З іншого боку, на нашу думку, М. Вічінсінг торкається важливої теми, до якої ми звертались уже декілька разів протягом останніх кількох сторінок: як визначити, чи є в істоти «душа». «Слово «душа» використовується для асиміляції між клонами та звичайними людьми, оскільки вони знаходяться на одному рівні» [53, с. 133], якщо клони можуть створювати мистецтво. Вихователька, міс Емілі, наголошує, що клонів-студентів Гейлшема заохочували творити тому, що їхні роботи могли довести тим, хто назовні, що донори мають почуття. Отже, тоді як людяність звичайних людей сприймається як належне, клони мають доводити свою приналежність до тої самої категорії істот, а отже й своє право на людське до себе ставлення. (Ми так часто використовуємо слова з коренем «люд», тому що саме в розумінні й маніпуляції поняттям «людина» полягає головна проблема роману.) М. Вічінсінг проводить паралелі з

колоніалізмом і дегуманізацією, з якою протягом історії стикалися завойовані народи [53, с. 134], й ми погоджуємося, що схожість очевидна.

Келлі Річ (Kelly Rich), натомість, пише про те, як персонажів роману рятують фантазії: Норфолк, який у свідомості клонів із Гейлшема стає чимось на кшталт складу втрачених речей, символізує недсяжну для донорів свободу [47, с. 647]. Кеті, Рут, Томмі, так само як інші вихованці Гейлшема, знають, що вони ніколи не житимуть «нормальним» життям, проте все ж час від часу віддаються фантазіям про те, як стануть кінозірками чи працюватимуть в офісі; так само всі розуміють, що Норфолк – це просто місцевість, проте в свідомості багатьох він усе ж залишається цим магічним місцем, куди потрапляють всі загублені речі. Нам ця думка здається дуже цікавою. Сам факт існування такого місця мав би означати, що все втрачене може бути віднайденим, а отже ця фантазія цілком могла б допомагати клонам миритись із жорстокою реальністю, з якою вони стикнулись: якщо вони можуть знайти давно загублені речі в цілком реальному англійському графстві, чи це означає також, що десь у часі й просторі також є точка, в якій вони можуть віднайти свою людяність, свободу, гідність?

В. Колкутіна пише про внутрішнє мовлення в романі «Не відпускай мене». Дослідниця підкреслює, як у романі використано спогади головної героїні для оповіді історії, але також те, які слова вона добирає для опису унікальних для цієї ситуації явищ: Кеті використовує терміни, якими послуговуються всі навколо, навіть якщо вони не відображають дійсності. Так, «“виїмка” може символічно означати виймання від людини життєво важливих вад або якостей» [14, с. 174], і, хоча, можливо, легше думати про те, що чекає на клонів як про «виїмки», ці операції все ж урешті-решт призводять до їхньої смерті.

У своїй статті «Writing with Care: Kazuo Ishiguro's 'Never Let Me Go'» Енн Вайтхед (Anne Whitehead) також зосереджується на лінгвістичних особливостях оповіді, наприклад, прямому звертанні до читачів: це прийом, який «зазвичай

використовується у вікторіанській літературі для посилення емпатії. Однак у романі «Не відпускай мене» це радше бентежить читача та ставить під сумнів його справжнє положення стосовно Кеті» [56, с. 58]. І справді, Кеті часто звертається до читача напрямку, й очевидно, що її спогади призначені для читання іншими донорами, адже ці звертання частіше за все починаються зі слів «не знаю, як це було у вас...» [10, с. 17] і т.і. Як наслідок, інколи читач може почуватись як самозванець, йому може здаватись, що він не мав би читати, як ця жінка, що була приречена на загибель ще до своєї появи на світ, виливає на цих сторінках свою душу. Зрештою, Ішігуро змушує кожного з нас замислитись, як ми відреагували на існування клонів, як ми поводитись б у ситуації «звичайних» людей із роману, чи погодилися б ми заплющити очі й вдавати, що нічого несправедливого не відбувається; проте ми також вважаємо, що такий прийом усе ж посилює наш емоційний зв'язок із Кеті та її друзями: врешті-решт, такі звертання, що періодично з'являються в тексті роману, змушують нас почуватись так, ніби події, про які ми читаємо, відбувалися насправді, ніби персонажі – це справжні люди, з якими можна було б зустрітись і поговорити особисто.

Хоча «Похований велетень» і було опубліковано на 10 років пізніше, ніж «Не відпускай мене», цьому роману також присвячена неабияка кількість літературознавчих розвідок. Значний їх відсоток зосереджується на центральній темі роману – темі колективної пам'яті.

Наприклад, «The giants beneath: Cultural memory and literature in Kazuo Ishiguro's *The Buried Giant*» Сильвії Боровської-Шершун (Sylwia Borowska-Szerszun) – це стаття, зокрема, про літературу як медіум пам'яті [28]. Як зазначає авторка, «вибір структурної основи роману, що походить з міфу, казки та середньовічного роману, видається особливо доречним для дослідження питань, що стосуються колективної пам'яті, яка, зрештою, увічніюється і літературою» [28, с. 37]. І справді, за допомогою цього на перший погляд віддаленого від сучасних читачів сеттингу Кадзуо Ішігуро розкриває

тому роману одночасно й на рівні змісту, і на рівні форми. Напівміфічний сеттинг роману є «засобом універсалізації дуже конкретних конфліктів – Франції після окупації, геноциду в Руанді, розпаду Югославії» [37].

Г. Колесник також досліджує дихотомію пам'яті й забуття в романі: «Спочатку всі герої сприймають магічний туман забуття як негативну руйнівну силу, яка позбавляє їх спогадів і через них можливості бути самим собою, адже спогади є важливою частиною будь-якої особистої ідентичності. Однак наприкінці роману старий Аксель (...) розуміє, що інколи забуття є необхідною умовою подальшого існування як нації загалом, так й окремого індивідуума» [13, с. 109], зазначає авторка. Хоча фінал роману, де Аксель втрачає можливість і надалі бути з дружиною, взаємини з якою протягом довгого часу нам як читачам здавались ледь не ідилічними, заохочує таку інтерпретацію, ми все ж не можемо погодитись. Детальніше про це йтиметься в наступних розділах роботи, але стисло можемо сказати, що, на нашу думку, Ішігуро навіть у тому, як він викладає інформацію, демонструє (навіть якщо це не було його наміром), що забуття – все ж те саме умовне зло, і персонажі не дарма хочуть позбутись туману, який його спричиняє; адже забути травматичну історію й здоровим чином її відрефлексувати – це різні (можливо, навіть протилежні) речі.

Уршула Голенбйовська (Urszula Gołębiewska) й Мирослава Кубашевіч (Mirosława Kubasiewicz) у своїй статті звертаються також до поняття міфу [32]: «Похований велетень» просякнутий міфологічністю, проте йдеться не лише про драконів і велетнів, але також про міфологізованих героїв (?) та їхні подвиги (?). Поступово, разом із персонажами, ми з'ясовуємо дедалі більше деталей діянь доблесних лицарів минулого, і відкриваємо, чому героям роману підсвідомо хотілося все це забути. «Міфоподібні структури, що лежать в основі історії, стосуються не лише колективного життя, а й індивідуального існування. Подорож Аксея та Беатрис до возз'єднання зі своїм сином виявляється пошуком спогадів, які, як вони сподіваються, зміцнять їхнє кохання та дозволять їм разом подорожувати в потойбічний світ» [32, с. 163]. Отже, Аксель

та Беатрис прагнуть відбудувати міф власних стосунків, проте, як і в випадку історії двох народів – бритів і саксів – натрапляють на неприємні істини, що, замість зміцнити їхній зв'язок, остаточно його руйнують.

Ноемі Нелі (Noémie Nélis) також наголошує на тому, яку глобальну тему зачіпає в романі Ішігуро, і яку відповідальність таке рішення покладає на письменника – особливо популярного англомовного письменника: «Головна мета англомовного глобального роману не полягає в тому, щоб бути широко продаваним, але усвідомлення того, що це станеться, суттєво змінює його» [46, с. 209]. Водночас сам Кадзуо Ішігуро, пишучи роман, був «цілком свідомий того, що звертався до японської аудиторії, і, звичайно, я думаю, що Японія забула значну частину того, що сталося у Другій світовій війні» [38], проте він також хотів «зробити крок назад і написати роман, який був би трохи більш метафоричним, трохи більш універсальним» [38].

Дехто з дослідників більше концентрується на поетикальних особливостях «Похованого велетня». Скажімо, Н. Жлуктенко пише про поетику простору в романі. «Художня композиція роману структурована топосом подорожі, що є впізнаваною жанровою константою фентезі, зокрема й історичного» [9, с. 38]. Отже, протягом роману герої постійно пересуваються, а тому ми як читачі знайомимось із усе більшою кількістю різноманітних локацій, кожна з яких несе на собі не лише стандартне навантаження фону для головних подій, але також, можна сказати, стає персонажем роману: місця в цьому романі виконують ключову роль, тому що вони символізують культуру й історію двох різних народів як окремо, так і разом – у контексті їхньої одвічної боротьби одне з одним. Н. Жлуктенко виділяє, серед інших, важливість образів монастиря й вежі на його території, а також сел бритів і саксів і різниці між тим, як вони структуровані [9].

Метью Вернон (Matthew Vernon) і Маргарет А. Міллер (Margaret A. Miller) також пишуть про географічну й історичну складову роману «Похований велетень»: «Ми повинні повернутися до чогось старого, щоб звернутися до

чогось нового. Наше звернення до дезорієнтації та дива допомагає нам досягти цього» [43, с. 80]. Отже, застосування Ішігуро пост-артуріанського сеттингу, як було зазначено вище, допомагає показати глобальність обговорюваних тем, їхню належність до того, що ми звикли називати вічним. І специфічні локації в романі сприяють створенню цього ефекта.

Про важливість наявності конкретних місць – меморіалів, монументів тощо – для підтримання пам'яті пише Югін Тео (Yugin Teo) в статті «Monuments, unreal spaces and national forgetting: Kazuo Ishiguro's *The Buried Giant* and the abyss of memory». Протягом роману читачі натрапляють на «місця пам'яті» – «простори, що поєднують минуле та сьогодення, а також світ мрій та реальний світ у контексті оповіді» [50, с. 510]. Такі місця змушують персонажів згадувати як події, що стосуються їхніх народів і війни між ними (як монастирська вежа для Вістана [11, с. 151]), так і особисті досвіди (як пейзажі рідного села для Акселя або монастирське підземелля для сера Гавейна [11, с. 178-179]), незалежно від того, хочуть цього герої роману, чи ні. Врешті-решт, як Кадзуо Ішігуро визнав у одному зі своїх інтерв'ю в 2005 році, його цікавить концепція пам'яті: «Мене досі захоплює пам'ять. Далі я хотів би розглянути, як ціле суспільство чи нація пам'ятає чи забуває. Коли корисно пам'ятати, а коли корисно забувати?» [49] І як краще продемонструвати, як працює пам'ять (особливо колективна), як не продемонструвавши її зв'язок із тими просторами, які нас оточують?

Щодо тематики й поетикальної складової роману більшість дослідників мають подібні думки, проте коли йдеться про жанрову природу «Похованого велетня», думки критиків розходяться: більшість читачів погоджуються, що фентезі – це принаймні один із жанрів, до яких можна віднести даний роман [48, 50], проте інші вважають, що «якщо не враховувати драконів, «Похований велетень» Ішігуро – це не фентезійний роман» [42]. Хоча межі жанрів зазвичай доволі важко визначити (як ми побачимо й у наступному пункті), особливо в сучасній – часто синкретичній – літературі, ми все ж схилиємось до думки, що

цей текст можна сміливо називати фентезі, навіть якщо лише завдяки драконам та ограм. Так, інший англійський письменник Девід Мітчелл з нагоди виходу нового роману Кадзуо Ішігуро в 2015 році висловлював надію, що «Похований велетень» сприятиме дестигматизації даного жанру: «Фентезі плюс літературний вимисел можуть досягти того, чого не може досягти відвертий, пустий реалізм» [29].

Тим не менш, хочемо ще раз підкреслити, що кордони жанрів у сучасному письмі часто розмиті. «Ішігуро порівняв сприйняття свого нового роману зі своєю антиутопічною притчею 2005 року «Не відпускай мене», жанрова класифікація якої викликала суперечки як у критиків, так і у читачів. “Я вважаю, що жанрові правила мають бути невагомими, а то й взагалі не існувати. Усі дебати навколо «Не відпускай мене» зводилися до того, “чи це наукова фантастика, чи ні?”» [29] Отже, сам письменник не схильний до того, аби сліпо підкорятися законам того чи іншого жанру, що викликає стільки суперечок, але також робить його тексти такими цікавими для дослідження з цієї точки зору. Один цікавий погляд на цю проблему, на який ми хотіли б звернути увагу перш ніж залишити цей огляд позаду, викладений Т. Свєрбіловою, яка пропонує розглядати «Похованого велетня» як роман дороги [23].

Звичайно, зважаючи на обсяг нашої розвідки, ми не змогли охопити всіх робіт, присвячених двом досліджуваним романам, а надто творчості Кадзуо Ішігуро загалом, проте маємо надію, що даний огляд допоміг продемонструвати, наскільки актуальною є в сучасному світі проза Ішігуро, а отже, наскільки важливо для літературознавців і надалі приділяти свій час та увагу її темам, проблемам, стилістичним і жанровим особливостям тощо.

1.2. Методологія дослідження жанрово-поетикальних ознак художнього твору

Під час огляду досліджень, присвячених романам Кадзуо Ішігуро, ми вже поверхнево торкнулися ключових понять, якими оперуватимемо в нашому подальшому аналізі, але перш ніж перейти до безпосередньої роботи з текстами, маємо з'ясувати, що в сучасній філології означають терміни «поетика», «жанр», «стиль», «нарація»...

Поетика – найдавніший із усіх термінів, які ми застосовуватимемо. Можна навіть сказати, що поява поняття поетики співпадає з початком науки літературознавства: найвідоміший текст-вчення про художню літературу часів Античності, засади якого активно застосовують і сучасні філологи, мало назву «Поетика» (в перекладі з грецької *poiētikē* – майстерність творення [18, с. 233]). Трактат Аристотеля було написано між 336 і 322 рр. до н. е. [12, с. 8], відтоді уявлення про поетику як концепцію та науку часто змінювалось: майже в кожную добу розвитку літератури знаходились митці й науковці, що створювали свої маніфести щодо «майстерності творення». Це було особливо поширено в епоху класицизму, яка характеризувалася високим інтересом до Античності (наприклад, «Мистецтво поетичне» Нікола Буало [5]), проте й письменники інших періодів мали схильність висловлювати свої погляди на мистецтво письма – й не обов'язково у формі трактатів (дивіться «Поетичне мистецтво» Поля Верлена [6]). Враховуючи багату історію поняття, легко дійти наступного висновку: поетика в сучасному літературознавстві – далеко не завжди те саме, про що йшлося Аристотелю в 4 ст. до н. е. Звернімося за визначенням до кількох авторитетних видань.

Згідно з «Літературознавчою енциклопедією» за редакцією Ю. Коваліва, поетика – це «наука про систему зображально-виражальних засобів у письменстві та будову літературних творів. За античної доби і класицизму П.

називали вчення про словесне мистецтво. (...) Сучасна інтерпретація П. полягає у відокремленні її від теорії літератури, сприйнятті як частини літературознавства, що вивчає конкретні елементи твору (композиція, поетичне мовлення, версифікація)» [18, с. 233]. Наприкінці статті – яка займає в енциклопедії близько трьох сторінок – також зазначено: «Часто термін «П.» вживається на позначення сукупності художньо-естетичних та стилістичних засобів художнього, зокрема літературного, явища, школи, стильової тенденції чи напряму, ідіостилю, конкретного твору» [18, с. 236].

«Літературознавчий словник-довідник» подає наступне визначення: поетика – «термін літературознавства, який постійно зазнавав внутрішньої змістової переакцентації у зв'язку із еволюцією художньої літератури. (...) Інколи поняття «п.» використовується для обслуговування певних локальних потреб розкриття жанру (роман у віршах, притча та ін.), цілісної системи творчих засобів письменника, стильових тенденцій або літературних напрямів, зокрема історичних закономірностей їхнього розвитку» [8, с. 542-543].

Варто зазначити, що й поза статтями, присвяченими цьому конкретному терміну, слово «поетика» в обох джерелах згадано знову й знову: в «Літературознавчому словнику-довіднику» за запитом «поетика» маємо 43 точні збіги [8], в «Літературознавчій енциклопедії» – 71, і це лише в другому томі [18]. Навіть у «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства», в якому немає окремої статті, присвяченої поетиці, точних збігів за цим запитом 50 [4]. Отже, можемо бачити, що поняття справді ключове, й обидва наведені визначення наголошують на тривалій історії його існування. Однак що ми можемо винести для себе щодо його змісту, й як можемо застосувати його на практиці? Очевидно, в загальних рисах поетика – це сукупність особливостей певного тексту, жанру, або доробку певного автора. Нас у даній роботі насамперед цікавить поетика окремого тексту й письма конкретного автора, тому ми використовуватимемо термін «поетика» як сукупність характерних рис

прози Кадзуо Ішігуро загалом та стилю романів «Не відпускай мене» та «Похований велетень» зокрема.

До речі, про стиль (поняття, що має ледь не більш суперечливе й мінливе значення, ніж поетика, й іще ширше застосування: так, у «Літературознавчій енциклопедії» (том 2) це слово з'являється 393 (!) рази [18]) – «сукупність мовних засобів, які характеризують вартісні твори певного часу, школи, напряду, епохи, індивідуальне письмо автора» [18, с. 433]. Знову ж таки, ми писатимемо про особистий стиль Ішігуро – його індивідуальний стиль, ідіостиль [8, с. 293], а також дещо торкнемось жанрового стилю, який можна визначити як «композиційно-мовленнєве виконання жанрового канону, виразну іпостась змістовності жанру як форми» [4, с. 204].

Поняття ідіостилу є одним із «найбільш суперечливих у науковому обігу, має міждисциплінарний характер та в різних аспектах використовується в лінгвістиці, філософії, літературознавстві, мистецтвознавстві, естетиці» [22, с. 99]. Нас цікавить його дефініція в літературознавчому контексті: це сукупність таких ознак творчої манери письменника як «провідні мотиви та ідеї, прийоми побудови твору, вибір жанрово-родової приналежності, окреслення ідейно-тематичного змісту, створення неповторних образів діючих персонажів» [22, с. 99-100] тощо. Отже, ідіостиль – це своєрідна індивідуальна поетика автора – набір ознак, які, не будучи унікальними кожна сама по собі, у своїй взаємодії створюють неповторну манеру письма.

Що стосується жанру, то на цій концепції нам потрібно буде зупинитись детальніше, адже жанрова природа досліджуваних романів є однією з проблем, які нас найбільше цікавлять. Жанр – «(від франц. – genre – вид, рід) вид змістовної форми, яка зумовлює цілісність літ. тв. що визначається єдністю теми, композиції та мовленнєвого стилю» [4, с. 197]. Проте, як було зазначено багатьма науковцями, роботи яких були розглянуті нами в попередньому пункті, проза Кадзуо Ішігуро характеризується поєднанням декількох жанрів у межах одного тексту – жанровим синтезом, який можна визначити як «тенденцію

жанрів до взаємотяжіння, яка реалізується в худож. тв. як структурна єдність ознак різних жанрів, як поліжанризм» [4, с. 203].

Поліжанризм може бути зумовлений зокрема й тим, що, як зазначає Т. Кушнірова, «хоч вивчення літературознавчої категорії [жанру] почалося досить давно, залишається багато спірних питань, які потребують детальнішого розгляду» [17, с. 108], тобто визначення й межі різних літературних жанрів подекуди залишаються доволі розмитими. Рене Веллек (René Wellek) та Остін Воррен (Austin Warren) пишуть щодо цього: «На нашу думку, жанр слід розуміти як групу літературних творів, теоретично засновану як на зовнішній формі (конкретний розмір чи структура), так і на внутрішній формі (тон, мета)» [55, с. 241], і, можливо, саме тому, що для класифікації жанрів треба врахувати водночас стільки окремих, хоча й взаємопов'язаних факторів, «наразі в науці не виробилося чіткої систематизації жанрів» [17, с. 111]. Тим не менш, нам знадобиться принаймні загальне уявлення про природу певних жанрів, які будуть важливими в процесі подальшого аналізу.

Розгляньмо такі жанри: антиутопія, наукова фантастика, автобіографія, фентезі, історичний роман, роман дороги.

Антиутопія – «зображення у художній літературі небезпечних наслідків, пов'язаних з експериментуванням над людством задля його «поліпшення», певних, часто припадних соціальних ідеалів» [8, с. 48]. Отже, пишучи антиутопію, письменник критикує сліпе прагнення прогресу, ігнорування його наслідків. Враховуючи темп розвитку різноманітних технологій, який ми спостерігаємо в сучасному світі, нас не має дивувати, що «світовий літературний процес 2-ї половини XX – початку XXI століть характеризується надзвичайною популярністю як серед письменників, так і серед читачів антиутопічних та постапокаліптичних творів» [25, с. 180].

І. Федух також зазначає, що, на відміну від класичної антиутопії, стрижнем якої був опис тоталітарного режиму й боротьби героїв проти нього, для сучасних творів, що належать до цього жанру, часто характерний «опис

будь-якого суспільства, у якому взяли гору негативні тенденції розвитку» [25, с. 180], і це суспільство навіть не обов'язково має існувати в майбутньому – інколи це просто паралельна реальність, альтернативна історія [25, с. 182].

А. Соловйова пише про антиутопію як про «модель суспільства тотальної деперсоналізації» [24]. Таке визначення можна застосувати як до класичних антиутопій Дж. Орвелла, О. Гакслі чи Р. Бредбері, так і до більш сучасних, як от «Не відпускай мене». Якщо розвиток суспільства загалом значно переважають над потребами індивіда, кожна окрема особистість не має жодної цінності, окрім як виконувати свою роль у машині прогресу.

«Постмодерністична антиутопія змушує сумніватися в однозначності висновків, об'єктивності свідчень, адекватності людської пам'яті та справедливості істин, викладених у книжках з історії» [25, с. 182], адже в нашу епоху дезінформації інколи важко зорієнтуватись, кому вірити й як діяти в кожній конкретній ситуації. Можливо, саме тому сучасні письменники не завжди змушують своїх героїв діяти – частіше персонажі приймають свою реальність як єдину можливу, навіть не тому, що не хочуть боротися з нею, а скоріше тому, що не вважають це можливим або перспективним.

Л. Цьох наголошує, що своєю високою мистецькою цінністю антиутопії завдячують тому факту, що «в центрі твору – людина, котра протистоїть силам, що руйнують природне буття» [26, с. 263], проте такі антиутопії як «Не відпускай мене» змінюють цю тенденцію на дещо іншу: в центрі твору – людина. Отже, ми все ще спостерігаємо за людиною в умовах системи, яка її пригнічує, проте від – в дещо романтичному ключі – часто надзвичайної людини в надзвичайних обставинах ми переходимо до звичайної людини в надзвичайних обставинах. Персонажі новіших антиутопій переважно не є героями, та й не намагаються ними бути. Вони намагаються прожити якнайбільш наповнене життя в умовах, які зустріли з появою на цей світ. Такі тенденції сучасної антиутопії.

Антиутопію в системі жанрів можна розглядати як своєрідний дочірній жанр наукової фантастики. Як зазначають упорядники у «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства»: «Визначень наукової фантастики безліч: “л-ра розмірковувань” (Р. Хайнлайн), “л-ра гіпотези, л-ра ідей” (Кобо Абе), “л-ра змін” (А.Кларк), “л-ра, яка більше має справу з ідеями, аніж з літ. стилями” (Д.Уоллхейм), “л-ра, в якій ідея виступає як герой” (К.Еміс), “синтез науки та мист-ва” (М.Ємцев, Є.Парнов)» [4, с. 363]. Класифікації науково-фантастичної літератури різняться. Одні дослідники виділяють такі піджанри: пізнавальна фантастика, пригодницька фантастика, техніка майбутнього, мрії про мету, мрії про засоби, психологічна фантастика, сатирична фантастика, нові ідеї, антиутопія, утопія.

Інші визначають напрямки наукової фантастики дещо інакше: утопія, антиутопія, роман-застереження, сатирична фантастика, проблемні твори з «твердим» науково-фантастичним змістом, пригодницька фантастика та інші [4, с. 363].

Хоча різновидів наукової фантастики, очевидно, безліч, стрижнем жанру лишається поєднання творчої уяви письменника з науковим прогресом, інакше кажучи, «фантастика завжди живилася наукою» [20, с. 92], про що свідчить і сама назва жанру. Англійське «science fiction» теж передає це значення: наукова фантастика – це вигадка, проте початок вона бере з інтересу до науки.

Отже, у процесі розвитку й популяризації жанру крізь роки «від наукової фантастики відділилася фантастика типу “hard science fiction” – “тверда наукова фантастика”. Сюди, перш за все, належать ті твори, які зберегли чистоту жанру – космічні подорожі, відкриття інших цивілізацій, нові геніальні винаходи тощо. Цей термін вживається також на позначення тієї частини наукової фантастики, яка дійсно є науковою і опирається на описах майбутнього» [20, с. 94].

Коротко торкнемось жанру автобіографії. Згідно з «Літературознавчим словником-довідником», автобіографія «(грец. autos – сам, bios – життя і grapho – пишу) – літературний жанр, головним героєм якого (в літературному

сенсі) є сам автор» [8, с. 10]. Нас у нашому дослідженні цікавитиме вигадана автобіографія, проте про цей жанр іще важливо зазначити, що його важливість «виявляється у збереженні історичної пам'яті, у самопізнанні людини та нації» [8, с. 11].

Один із ключових для нашого подальшого аналізу жанрів пов'язаний із науковою фантастикою, і це фентезі. Як і наукова фантастика, фентезі характеризується багатством піджанрів, до яких належать зокрема: героїчне фентезі, високе (епічне) фентезі, ігрове фентезі, історичне фентезі, гумористичне фентезі, темне фентезі, технофентезі, і навіть пародія на фентезі [19, с. 38].

Спільним для всіх цих та багатьох інших різновидів фентезі є те, що в усіх творах, що належать до цього жанру, «використовуються ірраціональні мотиви чарівництва, магії, лицарського епосу у поєднанні з реалістичною нарацією (А. Блеквуд, М. Пік, Д. Лавкрафт, Дж. Р. Р. Толкієн), змальовуються віртуальні світи із середньовічним антуражем, нетехнічною психологією, де роль науки виконує магія» [8, с. 693]. Фентезі часто ґрунтується на історії й міфології [19, с. 39]. Важливою ознакою жанру також є «бінарна етична опозиція “добро – зло”, винагорода за зусилля подолання перешкод, присутність дива» [8, с. 693], або принаймні цим характеризується класичне фентезі. У випадку більш сучасних текстів, особливо таких, для яких фентезі – це тільки один із декількох жанрів, як, скажімо, «Похований велетень», проблема протистояння добра і зла лишається, проте сторони конфлікту визначені не так чітко й однозначно.

У контексті аналізу «Похованого велетня» нас також цікавить дефініція історичного роману. «Лексикон загального та порівняльного літературознавства» визначає історичну прозу як «своєрідний жанр, в якому сполучаються фактографічність, науковість позиції й стиль викладу, що базується на засадах поетики» [4, с. 239]. Визначальною рисою історичного роману є те, що в ньому «історична правда поєднується з правдою художньою,

історичний факт – з художнім вимислом, справжні історичні особи – з особами вигаданими, вимисел уміщений в межі зображуваної епохи» [8, с. 596]. Також не можна забувати, що часто, навіть пишучи про минуле, автор хоче привернути увагу читачів до проблем сучасності, тож «іноді історична епоха – лише тло для змалювання актуальних подій» [8, с. 596].

Попри те, що зародився жанр давно – автором перших історичних романів є Вальтер Скотт [8, с. 596] – він продовжує активно розвиватись, «породжуючи нові різновиди» [15], адже, так само як фентезійні елементи можуть допомогти позбутись умовностей реальності, так і історичні елементи в сучасній літературі можуть відкрити перед читачами перспективу, яка сприятиме розкриттю тематики твору.

Останній жанр у нашому списку – мабуть, найбільш суперечливий. Роман дороги, дорожній роман (англ. road novel) – це не дуже популярний термін, не в останню чергу, ми припускаємо, тому, що в нього немає чіткої дефініції. Тоді як деякі розглядають цей жанр як майже унікально американський, та наголошують на тому, що ключові теми в таких романах – це свобода й дослідження навколишнього світу [39], інші зазначають, що «роман дороги відповідає на суспільні процеси, що змушують людей пересуватися простором у пошуках свого місця і вирішувати власні проблеми саме в дорозі» [23, с. 173], отже інколи дорога може бути вимушена, й романтика подорожі перетворюється на відчуття загрози й нездатність відшукати місце, де відчуваєшся вдома.

Проте дорожній роман навіть не обов'язково має зосереджуватись на дорозі й самому процесі подорожі: «у ширшому значенні, це роман-квест, що бере початок від лицарського роману і роману-пікарески» [23, с. 173]. Отже, для себе ми визначимо роман дороги наступним чином: роман, який побудовано як подорож героїв із точки А до точки Б – решта залежить від намірів та ідей автора.

Останні терміни, які нам необхідно окреслити, перш ніж почати безпосередньо працювати з текстами, належать до понять наратології, зокрема актуалізованих Жераром Женеттом: міметична та дієгетична нарація, фокалізація, типи нараторів.

Як зазначає Пітер Баррі, «частини оповіді, які подаються в міметичній манері, “драматизовано”. Це означає, що їх представлено у “сценічний” спосіб, з відповідним антуражем та діалогами» [2, с. 274], адже «мімезис» – це «показувати». «“Дієгезис”, навпаки, означає “розповідати” або “переповідати”» [2, с. 274]. Отже, міметична оповідь використовується для того, аби представити описувані події якомога детальніше, помістити читача в певну атмосферу, тоді як дієгетична нарація застосовується для того, аби переказати певні події якомога ефективніше, «без наміру створити ілюзію» [2, с. 274].

Фокалізація – це своєрідна лінза, крізь яку ми дивимось на історію: «у разі “зовнішньої” фокалізації оповідна позиція перебуває поза зображеним героєм, так що нам розповідають тільки те, (...) що ви могли б побачити й почути самі, якби спостерігали описану сцену. За умови “внутрішньої фокалізації”, навпаки, оповідь сфокусована на тому, що герої відчують і думають, і що залишилося б вам недоступним навіть за умови вашої безпосередньої присутності» [2, с. 275] Фокалізатором (або ж рефлексором) у такому випадку є персонаж, крізь призму бачення якого ми як читачі сприймаємо історію [2, с. 276].

Згідно з класифікацією Жерара Женетта, оповідачі можуть бути як героями твору, які, найімовірніше, бачили все описане на власні очі так і окремою свідомістю, що переказує події, тобто «оповідачем-посередником» [2, с. 276-277]. Перший із цих типів «можна назвати “відкритим”, “драматизованим” чи “таким, що втручається”» [2, 277]. «Існує кілька різновидів драматизованих оповідачів: “гетеродієгетичний наратор” – той, хто не є героєм історії, яку розповідає, а лише зовнішнім спостерігачем, (...)»

“гомодієгетичний” наратор, навпаки, “є героєм історії, яку він розповідає”» [2, с. 277].

Отже, більшість понять, які лежать в основі аналізу жанрово-поетикальних рис художнього твору – настільки ж багатогранні, наскільки важливі. Так, поняття поетики – надзвичайно давнє й включає багато аспектів, поняття жанру – досі спірне як у вітчизняній, так і в зарубіжній науці. Хоча про кожне з розглянутих понять можна писати окремі розвідки, в даному підрозділі нами було зроблено спробу окреслити зміст ряду літературознавчих концепцій, якими ми будемо надалі оперувати.

Висновок до розділу 1

У першому розділі роботи ми розглянули низку розвідок літературознавців, присвячених романам Кадзуо Ішігуро «Не відпускай мене» та «Похований велетень». Творчість Ішігуро – популярний предмет дослідження як для вітчизняних, так і зарубіжних філологів; оглянули статті, присвячені як жанровим особливостям романів, так і тематичним і поетикальним їх рисам, і виявили, що:

більшість науковців схильні класифікувати «Не відпускай мене» як антиутопію, а «Похованого велетня» як фентезі;

думки як критиків, так і пересічних читачів щодо персонажів роману «Не відпускай мене» розходяться: не всі приймають відмову героїв від будь-якої боротьби;

стилістичні й поетикальні особливості «Не відпускай мене» (наприклад, пряме звертання до читачів) сприяють відчуттю близькості з героями роману й допомагають актуалізувати проблему гуманності;

центральною проблемою роману «Похований велетень» є питання особистої та колективної пам'яті;

фентезійні й історичні елементи роману підкреслюють реальність та актуальність проблеми тощо.

Другий пункт ми присвятили ключовим поняттям, які застосовуватимемо в ході аналізу. Ми навели дефініції таких літературознавчих термінів та понять:

поетика – сукупність характеристик певного твору, стилю, напряму чи авторської манери;

стиль та ідіостиль як сукупність рис, що характеризують письмо конкретного автора;

жанр – сукупність тематичних і поетикальних ознак певної групи творів;

антиутопія, наукова фантастика, автобіографія, фентезі, історичний роман та роман дороги як важливі для нашого дослідження жанри;

мімезис та дієгезис – різновиди нарації відповідно до безпосередності оповіді;

фокалізація як призма сприйняття оповідача, крізь яку подано історію;

види нараторів: оповідач-посередник, та гетеродієгетичний і гомодієгетичний драматичні наратори.

РОЗДІЛ 2. СПІЛЬНІСТЬ ТЕМ, МОТИВІВ, НАРАЦІЙ ТА РОЗБУДОВИ СЮЖЕТУ РОМАНІВ «НЕ ВІДПУСКАЙ МЕНЕ», «ПОХОВАНИЙ ВЕЛЕТЕНЬ» КАДЗУО ІШІГУРО

2.1. Спільні теми й мотиви романів

Романи «Не відпускай мене» (2005) та «Похований велетень» (2015), хоч і опубліковані з різницею в десять років, можна віднести до одного – пізнішого, або «зрілого» – періоду творчості Кадзуо Ішігуро: від 1974 року, коли Ішігуро вперше спробував себе в письмі [35], до публікації «Не відпускай мене» минуло три десятиліття роботи зі словом, із них два – за активною, професійною письменницькою діяльністю (із 1983 року, після виходу роману «A Pale View of Hills» [35]).

Окрім того, попри різницю в 10 років між виходом романів, як було згадано вище, письменник уже в 2005 році знав, про що буде «Похований велетень» [49]. Отже, можна впевнено стверджувати, що «Не відпускай мене» та «Похований велетень» були написані тоді, коли твори Ішігуро мали подібну тематику, тож нам цікаво побачити, які теми й мотиви можна відшукати в обох романах.

Першою з таких тем ми б назвали амбівалентність людського становища: простими словами, немає хорошого без поганого, й навпаки. Ця тема, хоч, можливо, й не є центральною в жодному з романів, усе ж присутня весь час.

Так, у «Не відпускай мене» нам запропоновано історію Кеті, Рут та Томмі – клонів, які існують лише для того, аби віддавати свої органи тяжко хворим людям. Вони не мають ні минулого (ніхто з них достеменно не знає, за чією подобою їх створено, ніхто не має родичів), ні майбутнього (вони не можуть вагатися щодо своєї майбутньої кар'єри, переживати за майбутнє своїх

стосунків тощо, адже їм не судилося жити звичайним життям). Їх зневажають, а то й бояться «нормальні» люди. Зрештою, їх самих за людей не вважають. Здавалося б, таке становище важко назвати неоднозначним: позитивного тут немає нічого. Проте наші герої належать до того невеликого відсотку клонів, які вирости в особливій школі.

Гейлшем – незвичайне (можливо, навіть надзвичайне) місце: тут клонів заохочують займатись творчістю – як з'ясовується пізніше, щоб продемонструвати, що вони мають душі; тут діти зростають під наглядом вихователів, які ставляться до своїх підопічних із ніжністю й повагою, ба навіть любов'ю – хай навіть поверхневою; тут учням надають доступ до належної освіти, дозволяють досліджувати дружні, романтичні й сексуальні взаємини, колекціонувати речі з «зовнішнього світу» тощо – словом, клонів у Гейлшемі виховують в умовах, якнайбільш наближених до «норми», тоді як «в різних куточках країни саме в цю мить інших учнів утримують в жалюгідних умовах – умовах, яких ви, студенти Гейлшема, й уявити собі не можете» [10, с. 266].

Як каже Кеті й Томмі їхня колишня вихователька: «Хай там як, а ми принаймні докладали зусиль, щоб під нашою опікою ви виростили за чудових обставин. А ще ми дбали, щоб після того, як ви покидали заклад, вам усе ж не доводилось стикатись із найстрашнішими жахіттями. Це все, що ми могли для вас зробити. (...) Погляньте-но на себе! У вас були хороші життя, ви освічені й інтелігентні. *Пробачте, що ми не змогли забезпечити вам більшого, але ви повинні усвідомити, наскільки гірше все було колись*» (курсив – наш – Я. О.) [10, с. 266]. Отже, вихователька, міс Емілі, навіть усвідомлюючи, в якому нелюдському становищі опинились її учні за фактом свого народження (якщо це слово коректно застосувати в цьому випадку), все ж пишається тими умовами, в яких учні могли зростати в Гейлшемі, поки він існував, пишається тими «хорошими життями», які вона й інші створили для цих дітей, адже знає, наскільки все гірше в інших закладах. І, попри все, Кеті визнає, що вона

почувалася вдячною міс Емілі, дізнавшись правду про Гейлшем: «може, ми навіть хотіли їй подякувати, я точно не впевнена» [10, с. 275].

Безумовно, Кадзуо Ішігуро ставить перед нами незручне запитання – незручне тому, що саме його існування означає, що ми приймаємо факт клонування людей і створення нових людських істот задля донорства органів; проте це запитання також дуже важливе для людей, які опинились у такій ситуації як Рут, Томмі, Кеті та їхні друзі-клони, і які не бачать сенсу в тому, аби боротись із цією реальністю, або не мають для цього сил. Чи можливо під шарами зневіри й безвиході відшукати ті цінні – безцінні – моменти життя, які роблять його чимось більшим за існування? Чого варте повноцінне життя, повне вражень, почуттів та емоцій, якщо воно має скінчитись зарано й на умовах, нав'язаних іншими людьми? Чи компенсують спогади про світле минуле відсутність надії на світле майбутнє? Можна сказати, що відповідь Кеті принаймні якоюсь мірою позитивна: «Ті спогади, які ціную найдужче, ніколи не тьмяніють. Я втратила Рут, потім втратила Томмі, але не втрачу власних спогадів про них» [10, с. 291].

До речі, про спогади: в «Похованому велетні» ця тема навіть яскравіше виражена, ніж у «Не відпускай мене», адже йдеться про пам'ять і забуття, або як це формулює сам Кадзуо Ішігуро: «Коли корисно пам'ятати, а коли корисно забувати?» [49]. Амбівалентність людського становища тут виражена в тому, що неможливо просто обрати, що забути, а що й надалі пам'ятати, як би нам того не хотілося. Отже, протягом всього роману головні герої Аксель і Беатрис прагнуть повернути свої спогади про щасливе подружнє життя, але, чим більше вони згадують, тим більше сумніваються в його ідилічності. Так само ми поступово дізнаємось все більше деталей про співіснування двох народів – бритів і саксів, і ту криваву війну, яка передувала тому миру, в якому вони живуть зараз. Зрештою, хоча Ішігуро ставить запитання щодо того, що краще згадати, а що забути, насправді обирати доводиться між наступними варіантами: забути все, або згадати все.

Про щось особливо приємне, чого Аксель ніяк не може пригадати, він говорить: «Напевно, це все через імлу. Багато чого я б охоче в неї відпустив, але як же це жорстоко – втратити такий цінний спогад» [11, с. 32]. Тож, навіть не маючи всіх своїх спогадів, Аксель відчуває, що багато що волів би забути (або, в цьому випадку, ніколи не згадати). Він також питає в Беатрис наприкінці роману: «Чи могло бути так, що наша любов із роками ніколи так і не зміцніла би, якби імла не відібрала у нас наші спогади? Можливо, завдяки їй загоїлися старі рани?» [11, с. 328]. Тож імла – дихання драконки Квериг, – можливо, допомагала подружжю не зосереджуватись на старих образах, проте вона також не дозволяла їм пригадати щасливі миті життя. Врешті, Кадзуо Ішігуро ставить запитання, але не пропонує на нього відповіді: якби імла не розсіялась, Аксель і Беатрис не змогли б довести човняру, наскільки сильне їхнє кохання, й разом переправитись на острів, який символізує потойбічний світ, бо не могли б пригадати, якими щасливими були разом; тим не менш, саме через те, що імла розвіялась і до них повернулись їхні спогади, вони не змогли переправитись разом у фіналі роману – спогади про образи й біль, який вони спричиняли одне одному впродовж років, були занадто сильні. Отже, знову ж таки, щастя й нещастя існують у вічній нерозривній дихотомії, так само як і зло й добро.

Це бачимо також на прикладі конфлікту між пам'яттю й забуттям на колективному рівні в романі: «Хіба настав би колись мир без дихання драконки? Подивіться, пане, як ми тепер живемо! Старі вороги – немов родичі, й так від села до села» [11, с. 296]. Отже, забуття допомогло встановити мир, але, як бачимо, він доволі крихкий: воїн Вістан вбиває драконку й тим самим розсіює імлу; «велетень, колись глибоко похований, тепер зворушився» [11, с. 309], і, коли він остаточно прокинеться, на бритів і саксів чекає ще страшніша війна, ніж та, яку від них приховувало дихання драконки. Персонажі хочуть забути криваве минуле, залишити його позаду, адже ці спогади тільки більше розпалюють ворожнечу й змушують їх дивитися в очі власним гріхам: «Я згадав, як зрадили самого Господа Бога, сер. І я не шкодуватиму, якщо імла й

надалі приховуватиме від мене ці спогади» [11, с. 283]. Проте правда має властивість виходити назовні, й мир, побудований на брехні, не триватиме довго: «Як можуть старі рани загоїтися, якщо вони кишать личинками? І як може мир триматися вічно, якщо його побудовано на кровопролитті й на чаклунському ошуканстві?» [11, с. 296]. Тож на рівні народу (й взаємодії різних народів між собою) бачимо ту саму ідею: забуття допомагає підтримувати мир між бритами й саксами, проте цей мир буде зруйновано саме через те, що, замість того, аби визнати свою провину й спробувати її залагодити (що, маємо зазначити, неймовірно важко – інколи й неможливо – зробити), брити обрали змусити всіх забути про пролиту кров, зробити так, щоб «кістки полеглих укрив приємний зелений килим» [11, с. 296]. Адже насправді тільки здається, що «молодь про них нічого не знає» [11, с. 296]: ті, хто пам'ятають (а такі знайдуться завжди), усе одно передадуть свою ненависть наступному поколінню, і тоді прагнення легкого миру обернеться ще серйознішим конфліктом, ніж минулий.

Ще одна тема, спільна для обох романів, яка трохи перегукується з тим, як дихотомія позитивних і негативних аспектів життя зображена в «Похованому велетні», – це комунікація між людьми, роль у ній недомовленостей та сліпого дотримання «статуса кво». В обох романах бачимо персонажів, які живуть за певними правилами, не насмілюючись навіть ставити їх під сумнів, не кажучи вже про те, щоб їх порушувати, і це часто відбивається в тому, як вони одне з одним спілкуються.

У романі «Не відпускай мене» часто можна натрапити на згадки про певні неписані закони, які діяли в Гейлшемі, а пізніше в Котеджах та поза ними: «ми ніколи не згадували про неї [Галерею] при вихователях, і тепер, озираючись назад, мені видається, що це правило ми встановили собі самі – так же суворо, як і все, чого вимагали вихователі» [10, с. 36]; «я гнівалась на Поллі, що вона так тупо зламала *неписане правило*» (курсив наш – Я. О.) [10, с. 46];

«однозначно існувало розуміння того, що на ці теми вголос не говорять» [10, с. 144] тощо.

Так само і в «Похованому велетні» між персонажами існують теми, на які не говорять, хоча на це не існує чіткої заборони: «Річ у тому, що в сільській громаді минуле обговорювали тільки зрідка. *Я не хочу сказати, що на це існувало табу*. Просто минуле якимось чином поступово перетворилося на імлу, таку ж густу й непроглядну, як і та, що нависала над тутешніми болотами» (курсив наш – Я. О.) [11, с. 6]; «Виявилось, що кожного разу, коли вони зачіпали цю тему, їм ні сіло ні впало ставало ніяково, і невдовзі між ними, як це часто буває між чоловіком та дружиною, коли прожили разом безліч років, постала мовчазна згода *уникати цієї теми* якомога довше» (курсив наш – Я. О.) [11, с. 20]; «Я не така смілива, щоби сказати це вголос, пане» [11, с. 146]. та ін.

У «Не відпускай мене» ця схильність до недомовленостей підкріплена унікальною ситуацією, в якій опинилися як герої-клони, так і їхні вихователі: важко відверто говорити, коли над кожною розмовою нависає жахлива правда, від якої неможливо втекти; фантазії про майбутнє, такі природні для «нормальних» підлітків були б неможливі, якби всі були абсолютно чесні одне з одним та з самими собою. Тому міс Люсі, одна з виховательок, мала піти: «Вона вважала, що ви, учні, повинні більше знати. Наче вам слід розуміти, що чекає на вас попереду, хто ви такі, навіщо. Вважала, що вам слід подавати якомога повнішу картину. Що говорити вам менше – те саме, що обманювати вас. Ми вислухали її думку і дійшли висновку, що вона помиляється» [10, с. 273]. Недомовленості й дотримання вищезазначених неписаних правил у цьому випадку – запорука підтримання принаймні якогось відчуття «нормальності», хай якого ілюзорного; або, як каже міс Емілі: «Так, ми часто вас обманювали. Думаю, це можна й так назвати. Але ми оберігали вас усі ті роки і дали вам дитинство» [10, с. 274].

Схожа мотивація таких прогалин у спілкуванні й у «Похованому велетні»: якщо правда занадто страшна, аби про неї говорити вголос, чи не краще

недоговорювати й брехати? «Комусь така брехня може здатися смертним гріхом, але я знаю, що Бог змилюється над нами, бо хіба з її поміччю ми не зупиняємо подальшого кровопролиття?» [11, с. 140]. Саме дихання драконки й забуття, яке воно викликає, окрім очевидного – крихкості й нетривалості пам'яті – ніби символізує нездатність людей відверто говорити одне з одним: так само як клони в «Не відпускай мене» переважно обирають не говорити про те, як та для чого їх було створено, персонажі «Похованого велетня» обирають не говорити – зовсім забути – про кровопролиття, ворожнечу, особисті образи тощо. Проте, так само, як Рут усе ж у якийсь момент вибухає й говорить уголос те, що зазвичай залишається непроговореним («Ми всі це знаємо. Нас роблять зі сміття. Наркомани, проститутки, алкаші, волоцюги. Злочинці, можливо, якщо вони не психи. Ось звідки ми беремося. *Нам усім це відомо, то чому ми про це не говоримо?*» (курсив наш – Я. О.) [10, 176]), як міс Люсі більше не може мовчки спостерігати за тим, як діти, приречені до забою, фантазують про своє майбутнє («Ніхто з вас не вирушить до Америки, ніхто з вас не стане кінозіркою. І ніхто з вас не працюватиме в супермаркеті – я чула, хтось планував таке кілька днів тому. Ваші життя вже визначені наперед. Ви подорослішаєте, а потім, перш ніж постарішаєте, ще навіть до того, як досягнете середнього віку, ви почнете віддавати свої внутрішні органи» [10, с. 89]), так і замовчування правди про історію відносин бритів і саксів або складні стосунки Акселя й Беатрис не може тривати вічно: давно похований велетень усе ж повстане знову, і тоді «Ночами чоловіки спалюватимуть сусідські будинки. На світанку – вішатимуть на деревах дітей. Від річок клубочитиметься сморід трупів, роздутих від довгого плавання. І, просуваючись уперед, наші армії ставатимуть дедалі більшими, підживлюючись гнівом і жаданням помсти» [11, с. 309].

Говорячи про спілкування, також не можна не згадати тему людських взаємин: дружби, кохання, ворожнечі, дискримінації тощо. Хоча можна сказати, що ледь не вся література – про взаємини між людьми, в цих романах Ішігуро

ця тема досліджена особливо ретельно: оповідь побудовано навколо стосунків персонажів одне з одним. Кадзуо Ішігуро навіть зазначив у своїй Нобелівській лекції, що в якийсь момент усвідомив, що «всі хороші історії (...) повинні містити важливі для нас стосунки, які нас зворушують, розважають, дратують, дивують» [34]. Так, у випадку «Не відпускай мене» можна посперечатися, що головним фокусом історії є не антиутопічна або науково-фантастична складова, а саме дружба головних героїв, їхній зв'язок одне з одним та їхнім спільним минулим. З тої ж Нобелівської лекції: «пишучи свій роман «Не відпускай мене», я почав з роздумів про його центральний трикутник стосунків, а потім про інші стосунки, що від нього розходяться» [34].

Отже, найважливішими в «Не відпускай мене» є взаємини між Рут, Кеті й Томмі, які включають дружбу й кохання. Важливість дружби підкреслено й у інших стосунках, наприклад, у тому, як учні з Гейлшема тримаються купи як у школі, так і після випуску: «десь під сподом ми залишались саме такими: охоплені страхом перед навколишнім світом, і – хоч як би самі себе за це зневажали – неспроможні один одного відпустити» [10, с. 131] – пише Кеті про життя в Котеджах. Але й у Гейлшемі дружба між учнями мала для них важливе значення: «Якщо прикинути, вони [Дні обміну своїми витворами] означали залежність одне від одного в створенні речей, що могли стати особистими скарбами – а це вже виявлялось рівнозначним зміцненню стосунків» [10, с. 20].

Проте й дружба дещо затьмарена постійним приховуванням найбільш сокровенних почуттів і надій: наприклад, коли Кеті втрачає важливу для себе касету, вона не хоче, щоб навіть її найближчі подруги знали, як сильно її це засмутило [10, с. 83], а Рут, знайшовши особливо гарний пенал під час Розпродажу, наполягає, що насправді дістала його в подарунок від однієї з виховательок, хоча немає сумнівів, що це неправда [10, 68]. Навіть такі на перший погляд незначні речі демонструють неможливість повністю довіритись навіть найближчим людям. Всі зрозуміли б, чому в цьому конкретному випадку Рут хотіла приховати (або радше прикрасити) правду: «Хіба ми всі не мріємо

час від часу, щоб хтось із вихователів порушив правила і зробив для нас щось особливе? Хіба не фантазуємо про спонтанні обійми, таємний лист, подарунок?» [10, с. 68] Проте вона й далі обирає брехати, адже визнати правду означало б також визнати своє відчайдушне бажання любові й нормальності, якої не судилося мати навіть учням такої особливої школи як Гейлшем.

Така поведінка також підкреслює те, наскільки в жахливих ситуаціях люди намагаються триматись одне за одного, шукають почуття приналежності до чогось більшого. Так, навіть у Котеджах учні Гейлшема, як було згадано раніше, й далі зберігають свої зв'язки, що виявляється зокрема в тому, що вони протягом двох років працюють над есеями на теми, які обрали ще в школі, хоча всі розуміють, що ці есеї насправді не такі вже й важливі (це лише один останній акорд у фальшивій симфонії «нормального життя» учнів-клонів): «Я мала відчуття – і, можливо, воно цілком справедливе, – що якщо наша віра у важливість есеїв розвіється, зійдуть нанівець і ті зв'язки, що тримали нас, учнів Гейлшема, разом» [10, с. 205]. Це бажання належати до певної групи пізніше виявляється в тому, як Томмі дедалі більше ідентифікує себе з іншими донорами, а не з Кеті, яка на цей момент є його опікункою: «Якщо ми, наприклад, пригадували давніх гейлшемських знайомих, він рано чи пізно зводив розмову до своїх теперішніх друзів-донорів, які, можливо, робили або казали щось схоже до того, що ми з ним згадували» [10, с. 281]. Томмі відчуває, що він більше не належить до тої самої групи, що й Кеті, мимохіть визнає, що дистанція між ними збільшилась, навіть говорить наступне: «Якби ти була донором, ти б зрозуміла» [10, с. 283]. Отже, в тій ситуації, в якій опиняється Томмі, йому легше відмежуватись від Кеті, хоч на неї насправді чекає така сама доля, провести між ними межу, занести їх до різних категорій – умовні «ми» й «вони». Зрештою, це так ментальність, якої їх навчило життя: клони – не такі, як звичайні люди, вони інакші, «чужі», дегуманізовані – надто ті, хто вже почали жертвувати свої органи й стоять на порозі смерті.

Це підводить нас до теми дискримінації в романі: саме ментальність «свої – чужі» дозволяє «нормальним» людям спокійно спати, знаючи, що кожного дня клони помирають (що важливо, не добровільно), аби рятувати їхні життя; саме це переконання, що клони не мають душі, є чимось гіршими за звичайних людей, допомагає людям переконувати себе в моральності такого ставлення до інших живих істот. «Ми всі вас боїмося. Самій мені у Гейлшемі щодня доводилось боротися зі своїм жахом перед вами. Траплялось, я дивилася на вас із вікна свого кабінету і почувала таку відразу...» [10, с. 275] – визнає навіть міс Емілі, яка намагалася створити для учнів Гейлшема якнайкращі умови життя, що підкреслює природу дегуманізації: страх і огида – можливо, по відношенню до самих себе, як наслідок власних аморальних дій, проте це визнати неймовірно важко, отже ці емоції спрямовані на жертву дискримінації, і це в свою чергу підтримує нескінченний цикл ненависті й ворожнечі.

У «Похованому велетні» саме ці негативні емоції становлять ядро головного конфлікту – війни між бритами й саксами. У романі не вказано, через що ця війна почалася, отже нам важко так однозначно визначити жертву й злочинця, як у «Не відпускай мене», проте саме тому ментальність «ми – вони» все ж можна вважати головним джерелом ворожнечі. Тим не менш, у цьому випадку ненависть, наприклад, Вістана до бритів можна зрозуміти, ба навіть і виправдати, адже саме брити вчинили з його народом безліч жахливих речей: «Вони знають, що немовлята, котрих вони викохують на своїх руках, незабаром перетворюються на закривавлені іграшки, яких копатимуть ногами по цій бруківці. Вони знають, тому що все це бачили там, звідки втікали. Вони бачили, як вороги спалювали та різали, як одну по одній гвалтували дівчат, навіть коли ті лежали, помираючи від ран» [11, с. 151]. Проте саме тому Кадзуо Ішігуро запитує, коли корисно пам'ятати, а коли – забути. Вістан прагне помсти, але що вона принесе саксам? Почнеться нова війна, й ніхто не знає, як вона закінчиться – можливо, становище саксів через це прагнення помсти лише погіршиться. Вістан наголошує на тому, як саксам важливо ненавидіти *всіх*

бритів: «Є такі брити, котрі схиляють нас до того, щоби почувати до них повагу чи навіть любов. Кому, як не мені, це знати! Але зараз на нас чекають важливі та невідкладні справи, і те, що ми один до одного відчуваємо, просто дурниця. Це брити за часів Артура вирізали наш народ. Це брити забирали наших матерів. Наш обов'язок – ненавидіти кожного чоловіка, жінку та дитину, в кому тече бритська кров» [11, с. 253-254]. Запитання, чи ця ненависть зможе принести саксам хоча б щось позитивне, залишається відкритим.

Про ворожнечу в «Похованому велетні» говорити важко, саме тому, що немає однозначних двох сторін – умовних добра і зла. Так само повною нюансів у романі є тема кохання й родинних зв'язків. Загалом можна стверджувати, що – хоча міжособистісні відносини в обох романах відіграють головну (або одну з головних) роль – в «Похованому велетні» ці відносини значно більш розмиті, скоріше сірі, ніж чорні чи білі. У випадку кохання Акселя й Беатрис ця амбівалентність найбільш яскраво виражена в їхньому прагненні згадати своє життя разом – «і хороше, і погане» [11, с. 49]. Стосунки подружжя є центральними для історії: як автор зазначав у одному з інтерв'ю, цей роман – «по суті, свого роду історія кохання» [51]. В світі роману подружжя може переправитись на острів (потойбічне життя) разом, «але таке буває дуже рідко. Для цього їх повинна пов'язувати незвичайно сильна любов» [11, с. 44]. Цікаво, що остаточно вирішує цінність або силу їхньої любові човняр – на нього лягає обов'язок вершити щось близьке до Божого суду. Човняр виносить вирок, керуючись тим, що йому про спільне життя може розповісти пара, а отже Акселя й Беатрис найбільше турбує наступне: «Ми не пам'ятаємо ні наших сварок, ані митей, якими ми насолоджувались і які берегли» [11, с. 49].

Отже, подружжя нібито готове подивитися в очі всім своїм негараздам, так само як і згадати всі щасливі моменти. Проте Аксель усе ж не може переправитись на острів разом із Беатрис: човняр вирішує, що їхнє кохання недостатньо сильне. Але постає питання: хіба стороння людина може судити глибину почуття інших? Тут мимохіть згадуються чутки про відтермінування в

«Не відпускай мене» (учні з Гейлшема нібито можуть отримати декілька років, аби нормально пожити, якщо мають пару й можуть довести своє кохання): хто має право вирішувати, чи достатньо сильно люди люблять одне одного, чи достатньо міцна їхня дружба, чи достатньо цінна їхня творчість – особливо коли від цього залежать життя чи стосунки цих людей. Ішігуро демонструє, якими складними можуть бути людські відносини, й раптом ця ідея зовнішнього незалежного оцінювання здається абсурдом.

Так само непростими є й відносини Акселя й Беатрис із їхнім сином: мета їхніх подорожей – знайти його й почати жити з ним, поки вони ще мають час на землі. Без своїх спогадів єдине, що Аксель і Беатрис можуть сказати про свого сина, – це те, що він живе в іншому селі й неодмінно на них чекає. Проте з поверненням спогадів з'ясовується, що їхній «дорогий син став жертвою чуми» [11, с. 324], і що навіть до того він мав не найкращі стосунки з батьками. «Він покинув нас раніше, ніж йому виросла борода. Це сталося після сварки, та й пішов він усього-на-всього до сусідського села, – і я думав, що він обов'язково повернеться, що це лише питання кількох днів...» [11, с. 323], проте їм не судилося знов побачитись. Отже, чи це означає, що Аксель і Беатрис не любили свого сина? Що він не любив своїх батьків? Чи це тільки показує, як нерозривно почуття пов'язані зі спогадами, а спогади – з діями, і як легко зробити щось, про що шкодуватимеш до кінця життя, навіть не надавши цьому спочатку великого значення?

Остання спільна тема, про яку хочемо поговорити, – це пам'ять і пригадування. Нам у цьому випадку йдеться не стільки про важливість пам'яті чи забуття на особистісному й суспільному рівні, про яку йдеться в «Похованому велетні», а про суб'єктивність сприймання й особистих спогадів; пам'ять як (не)надійний архів життєвого досвіду.

У «Не відпускай мене» ця тема розкрита за допомогою самого характеру оповіді: Кеті – єдина оповідачка, ми дивимось на всі події крізь призму її сприйняття, і часто можна припускати, що насправді все було не зовсім так, як

вона це пам'ятає. Її можна вважати ненадійною оповідачкою, але не тому, що вона намагається щось приховати від читача, створити в нього певне уявлення про події, і навіть не тому, що вона чогось не знає (якщо так, вона зазвичай це визнає); в цьому сенсі ми всі ненадійні оповідачі власних історій – інколи ми просто не пам'ятаємо певних подій, або ж пам'ятаємо невірно. Деякі спогади – хибні, інколи фантазії й сни важко відрізнити від реальності. Людська психіка – дуже складне явище, й пам'ять – це одна зі складових цього хитрого механізму.

У романі багато прикладів подій, розмов, явищ, які Кеті не може переказати чи описати достеменно: «Розповідь Томмі була не зовсім у цьому ключі, але я впевнена, що сталося усе саме так» [10, с. 23]; «Ми йшли від гуртожитку до павільйону – здається, але точно не пам'ятаю» [10, с. 67]; «вона стверджувала, начебто міс Люсі сказала нам набагато більше: мовляв, вона пояснила, що перед виїмками ми всі спершу деякий час будемо опікунами, пояснила звичний порядок виїмок, про центри відновлення і так далі – але я цілковито певна, що цього не було» [10, с. 90] (хоча в цьому випадку Кеті нібито чітко пам'ятає, що сталося, ми все ж отримуємо альтернативну версію подій, і можемо обрати, кому вірити) тощо.

Водночас пам'ять постає як своєрідний притулок, скарб, який ніхто не може відібрати: «Щойно я провадитиму спокійніше життя у тому центрі, куди мене відішлють, я заберу туди з собою Гейлшем, схований у безпеці моєї пам'яті, і ніхто не зможе відібрати цього у мене» [10, с. 292].

У «Похованому велетні», натомість, вся історія побудована на тому, що пам'ять героям відібрано – і все ж (а можливо, саме *внаслідок* цього – починаєш цінувати, коли втрачаєш) Аксель говорить про спогади як про скарб, просить Беатрис пообіцяти, «що не забудеш тих почуттів до мене, які зараз живуть у твоєму серці. Бо який сенс із того, що спогади, які повернуться після зникнення імлі, витіснять собою інші спогади? Пообіцяєш, принцесо? Пообіцяй назавжди берегти у своєму серці те, що зараз відчуваєш до мене, хоч би що ти побачила, коли розсіється імла» [11, с. 269].

Тим не менш, у «Похованому велетні», як і в «Не відпускай мене», підкреслено, наскільки ненадійною може бути людська пам'ять – зрештою, як ми зазначали раніше, імлу можна вважати метафорою забуття, від якого насправді не втекти нікому: «Бувають дні, коли я досить виразно його пригадую, (...) А наступного дня наче пелена падає на спогади про нього» [11, с. 26]; «Коли цей чоловік згадує про війни та про спалені будинки, мені неначе щось спливає в пам'яті» [11, с. 46]; «хіба були часи, коли ми з тобою не знали? Іноді мені здається, що ми разом від самого народження» [11, с. 46]; «Не пригадую нічого подібного (...) Тепер починаю щось таке пригадувати» [11, с. 83-84]; «Просто щойно дещо пригадалося» [11, с. 88]; «Аксель був певен, що десь і колись сам пережив майже ідентичний досвід» [11, с. 104] та багато інших прикладів. Навіть «всезнаючий» оповідач на початку роману визнає щодо імен головних героїв: «Можливо, їх звали не зовсім так чи це не їхні повні імена, проте спрощено називатимемо їх так» [11, с. 3], вже з перших сторінок ніби граючись із ідеєю достовірності.

Окрім цього, хоча оповідь в обох романах уже побудована навколо пригадування, інколи ми можемо також бачити, як персонажі пригадують певні події після того, як минув певний час, створюючи ніби новий шар інтерпретацій тих самих спогадів: наприклад, «Щойно я усвідомила, що коли вихователі вперше почали читати нам справжні лекції про секс, вони зазвичай поєднували їх із розповідями про виїмки» (курсив наш – Я. О.) [10, с. 91] в «Не відпускай мене» та «Пізніше Аксель пригадував, як тієї миті його охопило непереборне, хоч і невиразне, бажання відповісти, а водночас таке враження, ніби той чоловік говорив до нього вві сні, тож справжньої необхідності відповідати насправді не було» (курсив наш – Я. О.) [11, с. 41] в «Похованому велетні». Отже, хоча пам'ять відіграє дещо різні ролі в цих двох романах із огляду на їхні головні теми й тип оповіді, в «Не відпускай мене», так само, як і в «Похованому велетні» мотив пригадування є наскрізним.

Як можемо бачити, попри жанрові й поетикальні – а також деякі тематичні – відмінності між романами, в них усе ж можна знайти чимало спільних тем і мотивів. Тому можемо припустити, що принаймні в цих двох романах (не наважимося говорити про доробок Ішігуро загалом) автор демонструє інтерес до складності й неоднозначності людського становища, особливостей комунікації між людьми, заплутаності міжособистісних взаємин та природі пам'яті й пригадування.

2.2. Художня взаємодія оповідача творів із читачем

Хоча в «Не відпускай мене» та «Похованому велетні» логіка оповіді дещо відрізняється (про це йтиметься в третьому розділі роботи), все ж є аспект, який об'єднує ці два романи: взаємодія оповідача з читачем. Це виражено насамперед у тому, як оповідачі обох романів часом звертаються безпосередньо до читача.

Так, як ми згадували вище, в «Не відпускай мене» оповідачка – Кеті – час від часу починає історії про своє життя в Гейлшемі й поза ним із фраз на кшталт «Не знаю, чи ви мали колекції там у себе» [10, с. 45], «Не знаю, як це було у вас...» [10, с. 76], «Не знаю, як із цим було у вас, але в Гейлшемі...» [10, с. 105] тощо. Цей прийом допомагає нам почуватись ближче до самої Кеті та інших людей, про яких вона розповідає, створює ілюзію їхньої реальності, а також заохочує нас їм співпереживати. Також важливо те, що Кеті звертається до читачів так, ніби ми – теж клони, й маємо подібний досвід, а отже перебуваємо з Кеті та іншими на одному рівні. Оскільки одна з центральних проблем роману – дегуманізація клонів, такий стиль оповіді відіграє важливу роль у процесі їхньої гуманізації для нас як зовнішніх спостерігачів. Ми не просто знайомимось із історією кризь призму сприйняття Кеті, її досвіду й почуттів (що

вже змушує нас почуватись близькими до неї), але також мимохіть ставимо себе на місце героїв завдяки такій нарації.

Емпатію до героїв роману також заохочує те, що часто Кеті апелює до нашого особистого досвіду – так, як у цитатах, наведених у попередньому абзаці, а також інколи в більш загальному контексті, не обов'язково пов'язаному з науково-фантастичною складовою роману (наприклад, «Не сумніваюсь, що і ви в дитинстві пережили щось подібне» [10, с. 41]). Звісно, можна сказати, що Кадзуо Ішігуро не дає нам шансу засумніватись у людяності клонів: якщо нам відгукується їхній життєвий досвід (а такі прямі звертання заохочують нас постійно проводити паралелі), то ми не можемо мати сумніву в тому, що вони – такі самі люди, як ми, а отже також на фундаментальному рівні нічим не відрізняються від «нормальних» людей у романі. Отже, коли наприкінці роману ми дізнаємось правду про появу клонів та умови, в яких більшість із них зростають, ми не можемо заспокоювати себе тим, що це не справжні люди, й відтак вони не мають почуттів, «душ» («люди з усіх сил намагались узагалі про вас не думати. А якщо й думали, то старались переконати себе, що ви не такі, як ми. Що ви – нижчі від людей, тому ваша доля неважлива» [10, с. 269]): ми знаємо правду, ми слідували за історією цих насправді абсолютно звичайних людей у надзвичайних умовах протягом декількох сотень сторінок, і знаємо, що єдине, чим вони відрізняються від «нормальних», – це походження й соціалізація.

Окрім уже згаданих аспектів нарації, які ніби вибудовують довіру між оповідачкою й читачами в «Не відпускай мене», можна назвати ще один: Кеті (а отже й інші персонажі) здається нам справжньою завдяки тому, що її оповідь не є ідеально лінійною. Час від часу вона забігає наперед, відходить від головної теми, раптом згадує щось, про що, можливо, не планувала розповідати, і переключається на це: наприклад, «Хоча зараз я хочу розповісти зовсім не про це» [10, с. 51], «У кожному разі, повертаючись до основної думки...» [10, с. 154], «Але я хотіла розповісти про мою касету...» [10, с. 74] і т. д. Така децю

розмовна манера викладу інформації створює враження, що Кеті особисто розповідає нам про події. Допомогає в цьому й те, як вона інколи пояснює, чому відхилилася від курсу оповіді: «зараз я розповідаю про цей випадок, щоб пояснити дещо про Рут» [10, с. 83], або «зараз я розповідаю вам це, щоб пояснити, чому я так скептично поставилась до їхнього повідомлення» [10, с. 153]. Кеті прагне бути зрозумілою, хоче втримати нашу увагу й показати, чому те, про що вона пише, – важливо, а це дуже людська риса, яка підкріплює нашу емпатію до героїв роману.

Подібні риси оповіді знаходимо й у «Похованому велетні». Буквально в першому реченні оповідач напряду звертається до читачів: «Вам довелося би довго шукати звивисті доріжки чи ідилічні луки, якими з часом почала славиться Англія» [11, с. 2]. На наступній сторінці він продовжує апелювати до нашого емпіричного досвіду: «Я міг би сказати, що подружжя мешкало ізольовано, проте в ті часи мало кому вдавалося жити «ізольовано» в тому чи іншому звичному для нас значенні цього слова» [11, с. 3]. Отже, бачимо ті самі прийоми, які наявні й у «Не відпускай мене». Більше того, в цьому романі вони виконують подібну функцію: якщо в «Не відпускай мене» ці особливості оповіді слугують своєрідним мостом між читачами й персонажами, то тут цей міст зведено насамперед між читачами й сеттингом (і, відповідно, персонажами й подіями, які в цьому сеттингу відбуваються). Як ми аргументуватимемо в наступному розділі, «Похований велетень» має елементи й фентезі, й історичного роману, а отже місця, події, звичаї, люди й створіння, що населяють цей світ, навіть епоха, про яку йдеться, відрізняються від того, до чого звик сучасний читач. Безперечно, завдяки такому безпосередньому звертанню до нас, проведенню паралелей між тим, що описано в романі, й тим, що ми бачимо у власному повсякденному житті, Кадзуо Ішігуро підкреслює релевантність цієї історії для кожного з нас.

Такі описи як, наприклад, дескрипція зали громадського дому в саксонському селі, також допомагають нам чіткіше уявити, де відбувається дія:

«Зайшовши всередину, ви помітили би, що зала громадського дому не надто відрізнялася від будь-якої сільської їдальні, в якій вам доводилося бувати. Там тяглися ряди довгих столів і лавок, а в одному кінці було облаштовано кухню та місце для роздачі їжі. Головна відмінність цієї зали від сучасної їдальні полягала в повсюдній наявності сіна: сіно було над головою, під ногами, і, хоча так і не було задумано, на всіх столах» (курсив наш – Я. О.) [11, с. 78]. Оповідач описує сцену в цьому напівархаїчному, напівфентезійному світі за допомогою асоціації з картиною з сучасного життя, що знову ж таки скорочує дистанцію між нами й світом роману. Деякі описи навіть майже занурюють читача в цей світ, змушують його почуватись так, ніби він подорожує ним разом із героями: «Якби ви спускались у село зі стрімкого схилу, як Аксель і Беатрис того вечора, то побачили б (...) Може, з такої відстані ви і не змогли би помітити (...), але вам точно вдалося би розгледіти солом'яні дахи...» [11, с. 50]. Це змушує нас почуватись так, ніби ми й справді могли б якось опинитись у цьому селі, побачити всі ті місця, де були персонажі роману, і, як наслідок, ми більш схильні вважати цю історію ймовірною, можливо, навіть у певних аспектах реалістичною, попри існування в цьому світі драконів, огрів чи велетнів.

Окрім цього, важливо згадати про те, як часом оповідач ніби веде з читачем діалог без його безпосередньої участі: «Можливо, вас би здивувало, як мало Аксель і Беатрис розмовляли між собою дорогою (...). Можливо, ви також помітили би, що (...). Це теж могло би вас здивувати» [11, с. 29]. Звісно, відповідаючи на запитання, які ми могли б поставити, оповідач створює ілюзію природного, невимушеного спілкування з нами. Отже, як і в «Не відпускай мене», розмовна манера наратора спонукає нас почуватись ближчими до подій і персонажів.

Насамкінець вважаємо важливим зазначити, як ця видима безпосередність діалогу оповідача з читачем підкреслює актуальність головної теми роману – теми пам'яті. П'ятнадцятий розділ роману починається наступним чином: «Комусь із вас зведуть чудовий пам'ятник, який допоможе живим пам'ятати про

заподіяне вам зло. Комусь дістанеться лише неотесаний дерев'яний хрест чи пофарбований камінь, а комусь із вас судилося навік заховатись у тіні історії. Так чи інак, а всі люди – це учасники споконвічної процесії» [11, с. 275]. Знову бачимо пряме звернення до читачів, спонукання замислитись про пам'ять та її важливість на прикладі власного життя й того, що після нього залишиться. Варто звернути увагу на те, що, хоча більшість прикладів безпосередньої взаємодії наратора з читачами в романі знаходимо на початку, в першій частині. Отже, такий прийом частіше слугує як інструмент експозиції, як ми казали раніше, будує міст між нами й цим незнайомим світом зі своїм набором правил. Втім, наведена вище цитата відкриває третій із кінця розділ «Похованого велетня»: ми наближаємось до кульмінації, а незабаром і розв'язки. Слова оповідача в цьому випадку – не пояснення того, як виглядає певне місце, як влаштований побут персонажів, які в цьому світі звичаї тощо; це вже не спроба встановити контакт із читачем – цього разу наратор скоріше використовує цей започаткований раніше зв'язок, аби підкреслити, що тема, про яку йдеться, стосується кожного. Зрештою, так само як розмовний кшталт оповіді в «Не відпускай мене» акцентує на важливості теми дегуманізації, в «Похованому велетні» той самий прийом зосереджує увагу на актуальності теми пам'яті.

Отже, в обох романах оповідачі часом звертаються безпосередньо до читача, апелюють до його емпіричного досвіду, створюють атмосферу невимушеної розмови, що допомагає не лише емоційно й інтелектуально зблизити читача з персонажами й подіями романів, а й наголосити на актуальності їхніх головних тем.

2.3. Художні особливості розбудови сюжету й композиції

Окрім згаданих вище подібностей, у двох досліджуваних нами романах є ще одна особливість, яка є для них спільною. Обидва романи мають приблизно однакову структуру, якщо брати до уваги каркас історії й того, як вона представлена, а саме:

- читач опиняється в незнайомих для нього умовах із мінімальною інформацією щодо того, які правила діють у світі роману, тоді як для персонажів-оповідачів це – звичне життя, тож вони переважно не пояснюють всіх нюансів своєї поведінки чи того, що відбувається навколо;

- читач поступово дізнається про деталі сеттингу, взаємини між персонажами, звичаї та суспільні норми цього світу, причому це відбувається органічно, адже багато речей наратори не бачать потреби пояснювати, а про інші не знають і самі;

- читач отримує все більше інформації про життя персонажів і світ роману, і паралельно все більше усвідомлює, що знає недостатньо, тому що найважливіша інформація прихована й від оповідачів; починає відчувати напругу, недовіру до того, як досі було представлено світ і події;

- читач одночасно з персонажами дізнається правду про підвалини історії – природу й походження клонів у «Не відпускай мене» й імлі в «Похованому велетні», – і це змінює його погляд на описані раніше події й явища, пояснює деякі з них;

- персонажі ухвалюють певні рішення й діють (або не діють), виходячи з щойно відкритої для них правди, й тепер читач може повністю зрозуміти причини й наслідки їхньої поведінки.

Ці п'ять етапів можна також умовно співвіднести з елементами композиції: перший – експозиція, другий – зав'язка, й далі відповідно розвиток дії, кульмінація й розв'язка. Найцікавішим тут нам здається те, що, хоча не

можна сказати, що в цих романах немає сюжету, в центрі роману все ж не події, а шлях персонажів (і читачів разом із ними) до правди. Навіть найнапруженішими моментами «Не відпускай мене» й «Похованого велетня» ми схильні вважати сцену, в якій міс Емілі розповідає Томмі й Кеті про Гейлшем і походження клонів, і момент, коли Аксель, Беатрис та інші дізнаються, що сер Гавейн насправді весь цей час охороняв драконку, відповідно. Тож навіть кульмінація стає ніби продовженням експозиції, що підштовхує нас до думки, що в обох романах найважливіше – це саме взаємини людини з правдою, і як нова інформація може формувати як майбутнє, так і минуле.

Розгляньмо описані вище етапи оповіді в обох романах.

«Похований велетень» починається з короткого, але доволі змістовного опису місця дії, створінь, які існують у цьому світі, й умов, у яких живуть герої роману, отже нам як читачам здається, що ми вже з перших речень маємо достатньо інформації про цей світ: «на багато миль розкинулися безлюдні та необроблені землі; то тут, то там лише зашкарублі стежки мережили стрімкі пагорби і похмурі, зарослі вересом рівнини. (...) Над ріками та болотами нависали льодові тумани, що неабияк ставало у пригоді ограм, котрі на той час усе ще почувалися на тих землях як удома. (...) Доводилося миритися з тим, що час від часу (...) оскаженіле від гніву чудовисько привалювало в село» [11, с. 2]. Тим не менш, скоро усвідомлюємо, що найважливіше нам усе ж недоступне – ми, як і персонажі роману, не знаємо – можемо тільки здогадуватись, – чому в британському селі, в якому ми опинились, ніхто не пам'ятає навіть відносно недалеко минуле. Навіть нібито всезнаючий оповідач не може (або ж не хоче) це пояснити.

У «Не відпускай мене» маємо лише одну оповідачку – до того ж далеко не всезнаючу. Проте на початку роману зазначено, що дія відбувається наприкінці 1990-х років у Англії. Отже, знову ж таки, маємо певну інформацію про сеттинг, можемо собі уявити місце й час дії та їхні особливості, проте найважливішого не знаємо: коли в першому ж абзаці роману Кеті починає говорити про

опікунство, донорів і виїмки, ми не маємо шансу зрозуміти, про що їй ідеться, отже поступово приймаємо, так би мовити, правила гри й чекаємо на те, що з часом нам буде надано про ці – очевидно, дуже важливі для оповіді – явища більше відомостей. Думки про Гейлшем змушують Кеті пригадати історію про Томмі, й так починається оповідь: так само, як і раніше, нараторка не пояснює нам, що собою являє це місце, отже маємо робити власні висновки й про нього також. Вся оповідь побудована так, що незнайомі, нові явища, хоча переважно й не пояснені прямо, стають для нас зрозумілими через те, як про них говорять персонажі, або які події у зв'язку з ними відбуваються, тож поступово нам стає зрозуміло, хто такі донори, що таке виїмки, й яку функцію виконує Гейлшем і подібні до нього місця.

Так ми переходимо до другого етапу оповіді. В «Похованому велетні» він виражений у тому, як поступово персонажі все більше починають говорити про імлу й свої втрачені спогади, пригадувати певні фрагменти минулого. Нашому ознайомленню зі світом загалом також сприяє подорож, у яку вирушають Аксель і Беатрис: ми зустрічаємо нових персонажів, дізнаємось про нових створінь, які існують у цьому світі, про те, які звичаї в ньому побутують. Персонажі починають висувати власні теорії щодо причини забуття – тої недуги, на яку страждають наші герої: «Чужинець припустив, що, можливо, сам Господь забуває наше минуле, забуває і ті події, які сталися давно, і ті, які відбулися навіть сьогодні. А якщо чогось немає у Божій пам'яті, то як воно може залишитись у пам'яті простих смертних?» [11, с. 69] Ми з'ясовуємо багато такого, що стане важливим пізніше: історія про острів, на який деякі пари можуть переправитись разом; війна, яка, хоча вже давно закінчилась, залишила за собою багато руйнувань; біль, на який страждає Беатрис, проте наполягає, що вона його й не помічає, «поки ми не починаємо про нього говорити» [11, с. 51]; звичаї й забобони саксів тощо.

У «Не відпускай мене» на цьому етапі оповіді ми дізнаємось більше про побут клонів у Гейлшемі: як їх заохочують творити, як культивують інтерес до

творчості за допомогою Днів обміну та перспективи потрапити до Галереї (про яку відкрито не говорять); у якій атмосфері вони зростають і які взаємини мають одне з одним; хто їх виховує й як ці люди до них ставляться тощо. Ми також починаємо усвідомлювати, що – попри те, що ставлення вихователів до своїх підопічних – доволі тепле, – люди «ззовні» не обов’язково почуваються щодо клонів так само прихильно: це можна бачити на прикладі Мадам, яка, як з’ясовує Кеті зі своїми подругами, «справді нас боялась. Але боялася нас вона так само, як дехто боїться павуків. До цього ми готові не були. Нам ніколи не доводилось думати, як ми будемо почуватись, якщо хтось бачитиме нас у такий спосіб – як павуків» [10, с. 41]. Ми також можемо на цьому етапі зробити висновки щодо тої атмосфери постійного контролю, в якій живуть клони, – нагляду як із боку вихователів, так і товаришів: завжди хтось може підглядіти, що ти робиш, і підслухати, про що говориш. Стає очевидним, що в Гейлшемі майже неможливо мати щось приватне, особисте, навіть якщо це просто розмова з другом: «По-перше, тебе добре бачили з будинку. До того ж складно було передбачити, як поширюється над водою звук. Якщо хтось хотів підслухати, він міг підійти до зовнішньої стежки і сховатися в кущах із протилежного берега» [10, с. 29].

На третьому етапі оповіді ми продовжуємо дізнаватись більше, але тепер це наповнює нас тривогою, адже поступово розуміємо, що багато ключової інформації ми ще не знаємо – як і герої роману. Наприклад, коли в «Похованому велетні» один із персонажів говорить Акселю й Беатрис, що їхній син точно буде щасливий їх бачити, ми не можемо в цьому не сумніватись – адже сумніваються й герої. Раптом усвідомлюємо, що ми насправді не знаємо нічого про їхнього сина й його ставлення до них; не знаємо навіть достеменно, де він живе. Отже, навіть основа сюжету – подорож подружжя до сина – раптом стає хиткою й непевною. Ми зустрічаємо ще одного персонажа – легендарного сера Гавейна, і це спонукає Акселя пригадати щось таке про минулу війну, що ми поки не маємо шансу повністю зрозуміти. Також на цьому етапі ми починаємо

почуватись так, ніби непевною є не лише подорож Акселя й Беатрис до сина, а й мир, що панує на землях бритів і саксів. Сер Гавейн наполягає: «Наш дорогий Артур установив на цих землях довговічний мир між бритами та саксами, і, хоча до нас усе ще доходять вістки про далекі війни, тут ми вже давно стали друзями й частиною одного народу» [11, с. 118]. Проте, читаючи цю й подібні до цієї репліки, що зустрічаються в романі досить часто, мимохіть відчуваємо, що про цю видиму стабільність говорять аж занадто часто, щоб у неї вірити. Врешті, деякі персонажі, як от Вістан, навіть уже натякають на крихкість миру, побудованого на забутті: «Хіба вашого християнського бога так легко підкупити болем, який ви добровільно завдаєте самі собі, й кількома молитвами? Невже йому байдуже, що справедливості так і не відновлено?» [11, с. 161] Зрештою, дивна поведінка Гавейна в підземеллях монастиря, розмови Вістана з Едвіном про помсту й ненависть, все нові й нові туманні спогади Акселя й відкриття, що Едвіна вкусив дракон, – все це змушує напругу дедалі зростати.

У «Не відпускай мене» маємо подібну ситуацію: поступово дізнаємось вже не тільки про постійний контроль над клонами (наприклад, «згідно з правилами, ми не мали права повністю зачиняти двері спальні, коли не спали» [10, с. 80]), а й про цензуру, яка стосується, наприклад, куріння: «Навіть якщо нам демонстрували фотографію відомого письменника або світового лідера з сигаретою в руці, урок після цього припинявся. Ширилися чутки, що деяких класичних книжок (...) у нашій бібліотеці не було, тому що їхні головні герої надто багато курили, а коли вам траплялась сторінка, вирвана з ілюстрованої книжки чи журналу, це тому, що на ній була зображена особа, яка курила» [10, с. 76]. Скоро нам уже буквально говорять, що на всіх вихованців Гейлшема чекає одна й та сама доля: вони були створені, аби бути донорами внутрішніх органів, тож у такій цензурі куріння немає нічого дивного. Проте це відкриття тільки посилює тривогу, яку ми вже почали відчувати: тепер ми спостерігаємо за життям героїв у Гейлшемі, а пізніше в Котеджах, точно знаючи, що вони не матимуть нормальних життів. Дізнаємося про «імовірних я»: «Оскільки

кожного з нас було в якусь мить скопійовано зі звичайної людини, у всіх нас мусить бути десь модель, яка проживає власне життя. Це означало – принаймні теоретично, – що ви могли розшукати особу, за подобою якої вас було створено» [10, с. 149]. Спостерігаємо за невдалими пошуками «ймовірного я» Рут, і тим, як це впливає як на саму Рут, так і на її друзів. Починаємо отримувати якісь підказки щодо того, чому клонів у Гейлшемі так наполегливо заохочували творити: «всі наші роботи – малюнки, поезія, всі ці штуки, мовляв, проявляють наш внутрішній світ» [10, с. 185]. Врешті, дізнаємось більше про те, що відбувається з клонами, коли вони остаточно випускаються зі своїх навчальних закладів – як працює опікунство й донорство. Хоч ми й мали вже багато часу, аби змиритись із долею персонажів, усе ж очікуємо від них якоїсь дії – особливо коли виявляється, що в них є шанс відтермінувати виїмки, зустрівшись із Мадам; отже, як і в «Похованому велетні» ми чекаємо на те, що станеться далі, затамувавши подих, – адже наближаємось до кульмінації.

У «Похованому велетні» чим ближче герої до драконки, тим більше згадують, поки нарешті Вістан вбиває Квериг, й імла остаточно розсіюється. Отже, ми дізнаємось і про минуле Акселя й його участь у війні, і про фундамент миру, якому персонажі так раділи протягом всього роману, і про образи, яких заподіяли одне одному Аксель і Беатрис. Сер Гавейн боїться того, що принесе за собою смерть драконки. Він закликає Вістана подумати, «що може прокинутися на цих землях, щойно її дихання зупиниться, – хай і минуло вже стільки років» [11, с. 296]. Проте Вістан невмолимий – він повторює свій аргумент про необхідність відновлення справедливості: «Якому богові до вподоби, щоби зло залишалося забутим і непокараним?» [11, с. 296] Це – той момент, коли напруга, яку читачі відчували вже віддавна, досягає піку: ми розуміємо, що для майбутнього цього напіввидуманого світу означає відновлення спогадів, вже можемо собі уявити криваве майбутнє, яке наступить на цих землях. Навіть Едвін, який ще не до кінця отямився від впливу Квериг, відчуває це: «Едвінові промайнула дивна думка, що він у ту мить раптом виявився з ніг до голови

вимащений кров'ю (...). Але, опустивши очі, він не побачив на своєму одязі нічого незвичайного, крім бруду і трави» [11, с. 312].

Так само максимально напруженою є сцена в «Не відпускай мене», де міс Емілі розповідає Томмі й Кеті всю правду про клонів і Гейлшем: хоча нам могло здаватися, що ми вже знаємо більшу частину необхідної інформації щодо цього, адже учні Гейлшема й самі знали, що на них чекає, виявляється, що все значно складніше. Тепер ми точно знаємо, що в Гейлшемі вихованці займалися творчістю, аби довести, що в них є душі. З'ясовуємо, що далеко не в кожному закладі для виховання клонів були такі самі умови, в яких зростали Кеті, Рут і Томмі. Ми також дізнаємося, що шансів на відтермінування виїмок немає навіть в учнів цієї особливої школи. Врешті, нам стає відомо, що технологія клонування з'явилась після Другої світової війни, й дозволила лікувати раніше смертельні хвороби, отже мало кого на той момент цікавила моральність створення клонів – спочатку єдине, на чому була зосереджена увага громадськості, - це прорив у медицині, а «на момент, коли люди почали думати про... про учнів, на той час, коли вони звернули увагу на те, як вас вирощували і чи взагалі вас слід було створювати – на той момент було вже занадто пізно. Повернути процес назад було неможливо. Як можна попросити людей, які побачили, що рак – виліковний, як можна попросити їх відмовитися від ліків і повернутись у темні часи?» [10, с. 268]

Нарешті, на п'ятому етапі оповіді ми можемо спостерігати наслідки того, що дізнались персонажі: в «Похованому велетні» це не лише війна, яка вже видніється на горизонті, а й зміна в стосунках Акселя й Беатрис. Вже розуміємо, що біль, про який згадувала героїня протягом всього роману, як би вона не наполягала на протилежному, все ж серйозний, тож їй треба переправитись на острів (потойбічне життя). Звісно, Аксель прагне переправитись разом із нею, адже інакше вони не зможуть вічно бути разом, проте для цього треба пройти випробування човняра: кожен із них має окремо розповісти про своє життя разом. В процесі цього своєрідного опитування розуміємо, що в подружжя було

багато проблем впродовж років, що вони провели разом – як одне з одним, так і з їхнім сином: сварки, невірність, помста... Як каже Аксель, «Господь розуміє, що без темних тіней не було б і цілісного почуття» [11, с. 325], проте човняр вважає інакше: Аксель і Беатрис мають переправитись окремо. Тим не менш, Беатрис вважає, що «без імлі для цих земель можуть настати страшні часи. Та для нас вона розсіялася саме вчасно» [11, с. 328], тож можна припустити, що для неї найважливішим було згадати все те, що вони пережили разом – як було сказано раніше, і хороше, і погане. Акселю лишається тільки змиритись із рішенням човняра.

Підкоряються своїй долі й герої «Не відпускай мене»: після зустрічі з Мадам і міс Емілі Томмі дозволяє собі один єдиний вияв незгоди: кричить, відійшовши від машини, причому звучить це так, що Кеті спочатку думає, що це «якийсь маніяк, що ховається в кущах» [10, с. 279]. Проте після цього Томмі повертається назад до свого центру й готується до наступних виїмок, а Кеті продовжується ним опікуватись – все повертається до норми, якщо в цьому випадку коректно використати це слово. Томмі втрачає мотивацію робити будь-що, адже йому більше немає на що сподіватись. Він навіть ділиться з Кеті тим, як він бачить їх двох: як людей у річці з сильною течією, «які намагаються триматись одне за одного, триматися з усіх сил, але врешті вони виснажуються. Течія надто сильна. Вони мусять одне одного відпустити, роз'єднатися» [10, с. 288]. Отже, як і в «Похованому велетні», вони можуть тільки покійно схилити голови перед своєю долею.

Звісно, певною мірою деякі з цих п'яти етапів зливаються один з одним, їхні межі не завжди легко однозначно визначити. Проте впевнено можна стверджувати, що ці два романи мають подібну композиційну структуру: і в «Не відпускай мене», і в «Похованому велетні» персонажі проходять п'ять своєрідних стадій на своєму шляху до правди про їхній світ, які умовно відповідають експозиції, зав'язці, розвитку дії, кульмінації та розв'язці.

Висновок до розділу 2

У другому розділі роботи ми розглянули спільні риси двох досліджуваних романів Кадзуо Ішігуро: «Не відпускай мене» та «Похований велетень». Оскільки ці риси присутні в обох романах, можна вважати їх такими, які характеризують ідіостиль Кадзуо Ішігуро.

Перший пункт ми присвятили основним темам і мотивам, які можна знайти в обох романах, а саме:

амбівалентність людського становища;
роль недомовленостей у людській комунікації;
міжособистісні взаємини;
пам'ять і пригадування.

Всі чотири теми яскраво представлені як у «Не відпускай мене», так і в «Похованому велетні».

В другому пункті цього розділу йшлося про те, як оповідачі обох романів взаємодіють із читачем, і ми показали, що це виражено в тому, як оповідачі:

звертаються безпосередньо до читача;
апелюють до емпіричного досвіду читача;
створюють враження справжності подій і сеттингу за допомогою нелінійної оповіді тощо.

Всі ці риси виконують у двох романах подібні функції: допомагають читачеві почуватися ближчим до персонажів, подій та світу роману, а також акцентують увагу на їхніх центральних темах.

Насамкінець у другому розділі ми дослідили й порівняли структуру «Не відпускай мене» та «Похованого велетня», й визначили, що в обох романах можна умовно виділити п'ять етапів оповіді, які відповідають стандартним структурним компонентам: експозиції, зав'язці, розвитку дії, кульмінації, розв'язці, проте в обох романах в центрі – не події, а шлях героїв до правди.

РОЗДІЛ 3. УНІКАЛЬНІ ЖАНРОВІ, ТЕМАТИЧНІ ТА ПОЕТИКАЛЬНІ РИСИ РОМАНІВ «НЕ ВІДПУСКАЙ МЕНЕ» ТА «ПОХОВАНИЙ ВЕЛЕТЕНЬ»

3.1. Жанрово-тематичні особливості романів

Попри те, що, як зазначалось раніше, сам Кадзуо Ішігуро не вважає жанрові особливості своїх романів тим, чому треба приділяти найбільшу увагу в їх аналізі, неможливо заперечувати, що й «Не відпускай мене», і «Похований велетень» – це тексти, цікаві значною мірою саме своєю жанровою природою. Окрім того, на нашу думку, проаналізувавши те, як автор використовує й поєднує, певним чином інтерпретує ті чи інші жанри, можемо наблизитись до розуміння суті романів, їхніх головних ідей.

У «Не відпускай мене» поєднані такі жанри як антиутопія, наукова фантастика та вигадана автобіографія. Саме ці три жанри ми вважаємо основою цього роману, отже розгляньмо, яку роль кожен із них відіграє в системі особливостей даної історії.

Певно, найяскравіше в цьому романі зчитується антиутопічний компонент – саме тому, як було показано в першому пункті першого розділу, багато дослідників звертають увагу саме на нього. Автори антиутопій наголошують на негативних тенденціях розвитку суспільства, інколи майже доводячи ці тенденції до абсурду в своїх творах, гіперболізуючи їх. Отже, існування клонів у світі «Не відпускай мене» – не просто наукова фантастика (хоча про це також ітиметься трохи згодом), це насамперед відображення тих рис сучасного суспільства, які міг спостерігати автор на момент написання роману. Як було сказано раніше, класичні утопії часто зображують тоталітарні держави й існування людини в них; це відображає страхи письменників

двадцятого століття, ті тривожні тенденції, на які вони вважали важливим звертати увагу своїх читачів. За аналогією, Ішігуро прагне наголосити на особливостях розвитку сучасного суспільства за допомогою цієї історії про клонів, яких створено лише як тимчасові сосуди для необхідних для «звичайних» людей органів.

Найочевидніша антиутопічна риса роману – це саме дихотомія життя клонів і «нормальних» людей, питання людяності – хто може (сміє?) називати себе людиною, а хто ні; кого інші вважатимуть за людину, а до кого можуть ставитись майже як до неістоти. І головне – як людство допустило, що певні люди з'являються на світ без жодного шансу на майбутнє?

Цікавою особливістю «Не відпускай мене» в контексті жанру антиутопії є те, що всі ці запитання ставлять самі собі читачі – не герої роману. Як ми зазначали вище, персонажі цього роману відрізняються від героїв багатьох інших антиутопій – особливо класичних – своєю пасивністю. Вони не роблять нічого, аби якимось змінити свою безнадійну реальність – не намагаються тікати, бунтувати абощо. Проте ця зовнішня пасивність – це лише наслідок пасивності внутрішньої: майже до самого кінця роману ми не бачимо серед клонів не лише пориву діяти, аби протистояти системі, але навіть усвідомлення її несправедливості. Учні Гейлшема, хоч і тішать себе час від часу фантазіями про те, як у майбутньому стануть акторами, або працюватимуть в офісі, добре знають, що на них чекає, і приймають це як даність. Справжній жах їхнього становища з точки зору читача – в тому, що вони навіть не усвідомлюють, чому те, що з ними роблять, – неправильно. Ми можемо бачити це ззовні, але вони перебувають в епіцентрі цієї системи, тож не мають жодного шансу розгледіти її злочинну суть. Неможливо зрозуміти, що щось неправильно, якщо не знаєш, що буває інакше; побачити й адекватно оцінити своє положення можна лише поглянувши на нього зі сторони – й саме це клонам абсолютно недоступно. Їх можуть навчати вирішувати квадратні рівняння, демонструвати карти й фото різних графств Англії, заохочувати читати Джеймса Джойса... Проте все це не

має жодного значення, якщо вони жодним чином не можуть застосувати свої знання. «Нормальні» життя для них апріорі недоступні, вони ніколи не матимуть шасну подивитись на певні речі під іншим кутом, по-справжньому проаналізувати свої життя й життя людей навколо – то чого в такому випадку варта ця освіта заради освіти?

Міс Емілі каже вже дорослим Кеті й Томмі: «Ви не стали б такими, якими є сьогодні, якби ми вас не захищали. Ви не розчинялись би у навчанні, не втрачали б себе у малюванні і письмі. Як би ви могли робити це, якби знали, що на вас чекає? Ви сказали б, що це не має сенсу, і *хіба ми могли б із вами сперечатись?*» (курсив наш – Я. О.) [10, с. 274] З одного боку, можна сказати, що життя учнів Гейлшема були більш наповненими завдяки творчості, читанню, навчанню тощо. Однак водночас усі ці зусилля з боку вихователів, аби навчити клонів речей, які апріорі ніколи їм не знадобляться, виглядають як відволікаючий маневр, замилювання очей: врешті-решт, це все справді не має сенсу.

Навіть якщо міс Емілі та інші прагнули чимось допомогти клонам, принаймні скрасити їхні короткі життя, вони лише лікували симптоми. Справжнє джерело хвороби вже неможливо було знищити: «Хоч як би незручно почувались люди через ваше [клонів] існування, набагато важливішим виявилось усвідомлення, що їхні власні діти, їхні чоловіки і дружини, батьки, друзі не помруть від раку, від захворювання рухового нейрона, від серцевих хвороб» [10, с. 269]. Звичайні люди, на відміну від клонів, мали як інформацію, так і систему цінностей, аби оцінити ситуацію й усвідомити, наскільки вона неправильна. Проте тут людська несправедливість прийшла на зміну несправедливості світовій: хоча немає нічого «чесного» в тому, що клони мають народжуватись і помирати, лише аби рятувати інших людей, також нечесно те, що чиясь дитина помирає від невиліковної хвороби. Чи морально вирощувати повноцінних людей лише для того, аби не надати їм жодних людських прав, а натомість використати як сировину? З нейтральної позиції спостерігача існує

лише одна відповідь, і вона негативна. Проте для людей у романі ця моральна дилема звелася майже до тваринних інстинктів: захистити своїх близьких будь-якою ціною. Отже, немає нічого дивного в тому, що хоча дехто й висловлював заперечення щодо такої ціни виживання й здоров'я деяких людей, більшість усе ж це прийняли, хоч і мали піти на компроміс із власною совістю: «протягом тривалого часу люди воліли вірити в те, що ці органи з'являються нізвідки, щонайбільше – виростають посеред якогось вакууму» [10, с. 268].

Навіть сам факт того, що ми – якщо, звісно, будемо абсолютно чесними з собою – можемо поставити себе на місце «нормальних» людей із роману й зрозуміти (навіть якщо не підтримати) їхню мотивацію, свідчить про те, що цей фантастичний сюжет – не такий уже й фантастичний. Ставлення людства до клонів («Вони тебе не ненавидять, не бажають тобі жодної кривди, але тим не менше їх пересмикує від самої думки про тебе – про те, звідки ти взявся у цьому світі і навіщо» [10, с. 42].) відображає те, як ми вміємо запліщувати очі, коли це зручно, й ігнорувати страждання інших, брехати собі й займатись тим, що англійською влучно називають “mental gymnastics”, аби тільки не дивитись наслідкам своїх дій в обличчя.

Отже, як і автори антиутопій минулого, Ішігуро наголошує на певних рисах людства, які вважає небезпечними. В класичних антутопіях дуже часто акцентовано увагу на тому, як у суспільстві зникає людяність – не в останню чергу тому, що тоталітарні режими, про які йшлося авторам у двадцятому столітті, це заохочують: перш за все відданість державі, потім – партії, роботі... і в останню чергу – одне одному; такі режими вбивають горизонтальні зв'язки між людьми. Кадзуо Ішігуро в своєму романі показує таку саму смерть людяності, хоча й із інших причин. Спільним лишається те, що людина постає не як апріорі вище за всі інші форми життя створіння, а як істота, яка *може* бути вищою, лише якщо докладатиме для цього свідомих зусиль, навіть якщо інколи це означає йти проти течії, ухвалювати складні рішення, чимось жертвувати тощо.

В «Не відпускай мене» також наявні й інші мотиви, без яких не можна уявити собі антиутопію: вже згадані раніше цензура й контроль. Цензура стосується всього того, що може нашкодити здоров'ю клонів, – проте клони вже знають, що на них чекає, а отже можуть зрозуміти, чому вихователі так наполягають на тому, що куріння – це погано, й навіть не показують учням фото людей, які палять. Отже, хоча цензура присутня в цьому романі так само, як і в класичних антиутопіях, її мета – не обов'язково приховати щось надважливе, що могло б фундаментально змінити погляди чи поведінку персонажів: учні й так знають, що куріння – це погано, як і чому для них так важливо берегти своє фізичне здоров'я.

Приблизно така сама ситуація й із контролем у романі: тоді як у антиутопіях двадцятого століття держава контролює кожен рівень людського життя, й, зрештою, відбирає в персонажів будь-яку свободу, в «Не відпускай мене» контроль і постійне відчуття героїв, що хтось за ними спостерігає, або підслуховує їх (навіть після випуску з Гейлшема, в Норфолку, де їх ніхто не знає, Кеті й Томмі відчувають потребу ховатись: «Повз нас проходили дві жінки з собаками на повідках, і, *хоча це було абсолютною дурницею*, ми замовкли, аж доки вони піднялися схилом достатньо високо для того, щоб нас не чути» (курсив наш – Я. О.) [10, с. 194]), не має на меті виявити зародки потенційного бунту чи чогось подібного – клони про це й не задумуються, тому що, як було сказано вище, не бачать ні необхідності, ні ймовірності успіху таких дій.

Отже, в «Не відпускай мене» присутні в усіх антиутопіях контроль і цензура здаються майже чимось зайвим, ніби люди, які придумали, як виховувати клонів у Гейлшемі, трохи «перестарались», або ж застосували до нової ситуації давно вивчені, не актуальні в цьому випадку уроки. Як ми вже зазначали, справжній злочинний геній цієї системи – в тому, що вона представлена клонам як єдина можлива. Ці поверхневі прояви контролю й цензури, які ми можемо зчитати разом із героями, – ніщо в порівнянні з тим ефектом, який на них має ізоляція й, відповідно, невігластво. Отже, справжня

суть цих традиційних антутопічних рис у романі Ішігуро – в тому, що персонажі, знезброєні відвертістю вихователів щодо виїмок та інших особливостей долі клонів, навіть не здогадуються, що насправді від них приховують просту істину: так не має бути. Знову бачимо ту саму тактику, що й в освіті клонів: знання без знань, ілюзія правди.

Ще багато можна було б сказати про «Не відпускай мене» в контексті жанру антиутопії, проте не менш цікавим є те, як у цьому романі використано науково-фантастичні елементи.

«Не відпускай мене» – однозначно не «тверда» наукова фантастика. Насправді такі спекулятивні елементи як, наприклад, технологія клонування в романі навіть не пояснюються. Як ми писали раніше, в центрі історії залишаються люди. Клонування – лише інструмент, за допомогою якого Ішігуро привертає увагу до важливих для нього проблем. Автор вирішив писати про героїв роману як про клонів лише тому, що «почув по радіо обговорення досягнень у біотехнологіях» [27], проте почалась ця історія задовго до того – коли він придумав своїх персонажів-учнів. Тож чи можна вважати цей роман науково-фантастичним? На нашу думку, так. Як мінімум тому, що в ньому, як зазвичай у науковій фантастиці, уява письменника поєднана з елементами наукового прогресу.

Також ми дійшли до висновку, що саме тема прогресу в «Не відпускай мене» найбільш чітко вказує на те, що це – науково-фантастичний роман. Саме науковий прогрес є каталізатором головного конфлікту роману: прогрес проти моралі. Кадзуо Ішігуро не змальовує футуристичних світів, які так часто можна побачити як у науковій фантастиці загалом, так і в антиутопіях; він поміщає своїх персонажів у минуле, тим самим ніби натякаючи, що протистояння наукового розвитку й людських цінностей – це не справа далекого майбутнього, а повсякденна реальність як для нас, так і для попередніх поколінь. Письменник наголошує: «Я не хотів писати нічого, що можна було б сплутати з

«пророцтвом». Я радше хотів написати історію, в якій кожен читач міг би знайти відлуння власного життя» [27].

Прогрес – справді доволі амбівалентне явище. З одного боку, розвиток технологій допомагає людям у найрізноманітніших сферах життя; з іншого – інколи той самий розвиток залишає певних людей без роботи або становить небезпеку для життя. Так, прикладом наукового прориву, про який людство майже одразу пошкодувало, безумовно, є атомна бомба, проте далеко не завжди можна так легко однозначно назвати певний винахід «хорошим» чи «поганим»: наприклад, Інтернет може бути як негативним явищем, так і позитивним, залежно від того, хто й для чого ним користується. В «Не відпускай мене» ставки цього нового відкриття – дуже високі. Хіба не всі ми хотіли б, аби медицина нарешті досягла рівня, на якому ми могли б лікувати хвороби, які зараз означають неминучу смерть? Тож яку ціну ми як людство були б готові за це заплатити? Чого вартий прогрес, якщо він масово забирає людські життя – навіть якщо рятує інші? Ці та подібні запитання в романі актуалізує саме науково-фантастична складова.

Окрім цього, особливо в розмові міс Емілі з Кеті й Томмі, бачимо, що в «Не відпускай мене» створено – хоч і не футуристичний – дещо інакший світ, зі своєю культурою, політикою, наукою тощо; така собі альтернативна історія. Хоч особливості цього світу зображені доволі схематично, й у жодному разі не є фокусом роману, вони все ж додають глибини й реалістичності історії. Це виявляється в тому, що нам повідомляють чіткі часові рамки, коли виникла технологія клонування («після війни, на початку п'ятдесятих, коли так швидко почали відбуватись нові наукові прориви» [10, с. 268]), причини й передумови її виникнення, політичні й культурні наслідки. Міс Емілі згадує, наприклад, про «той жакливий телевізійний серіал» [10, с. 270], який, хоча ми нічого більше про нього не знаємо, як розуміємо з контексту, демонізував клонів, тим самим створюючи в людей хибне уявлення про них, дозволяючи їм зневажати людські життя, не відчуваючи за це провини. Також згадано про протести, які

відбувались, коли ця технологія тільки з'явилась. Ми також маємо згадку про вченого, який своїми амбіціями також нашкодив репутації клонів: «Він хотів запропонувати людям можливість народжувати дітей із посиленими характеристиками. Підвищеним рівнем інтелекту, спортивними талантами тощо» [10, с. 269]. Отже, Ішігуро доволі правдоподібно змальовує картину суспільства, в якому з'являється нове – контroversійне – явище: люди це обговорюють, це відбивається на поп-культурі, громадському житті, політиці тощо. Можна провести паралелі з тим, як у наш час точаться дискусії про штучний інтелект. За допомогою цих на перший погляд незначних деталей письменник створює ілюзію реальності як технології клонування, так і всіх тих питань, які її існування піднімає.

Антиутопією й науково-фантастичним романом «Не відпускай мене» можна вважати, якщо розглядати загальний план тем і поетики даного твору. Водночас у ньому існує й особистий, більш камерний аспект, який, можливо, відіграє навіть важливішу роль у романі. «Не відпускай мене» є автобіографією Кеті: вона оповідає історію свого життя, перш за все концентруючись на подіях, які певним чином вплинули на неї. Вона не всезнаюча нейтральна оповідачка; вона часто висловлює свої думки або почуття щодо інших персонажів, розповідає те, про що знає, й спекулює щодо невідомого.

Кеті пише про своє дитинство й юність із позиції дорослої людини. Вона пригадує певні речі, проте на спогади не завжди можна цілком покластися – як ми писали раніше, інколи вони неточні, а то й хибні. Це навіть не завжди стосується важливих деталей. Інколи Кеті концентрується на дрібницях, що підсилює відчуття того, що це – автобіографія справжньої людини (наприклад, «Ми просто неба, нам тепло, бо світить сонце, тож це, мабуть, пісочниця на ігровій території ясель, але також можливо, що це пісок на майданчику для стрибків на краю Північного спортивного поля» [10, с. 53]). Інколи Кеті ставить під сумнів свої реакції на дії інших персонажів, переосмислює те, що тоді сталося, з нової точки зору («Чому я того дня поставилась до Мойри Б. так

вороже, коли насправді вона була моїм природним союзником?» [10, с. 62]). Це робить її оповідь дуже природною, реалістичною.

Найвагомішим аргументом на користь того, що найважливішим аспектом роману є саме історія Кеті й близьких їй людей, ми вважаємо походження назви твору: «Never Let Me Go» – це назва пісні вигаданої співачки Джуді Бріджвотер. Ця пісня стає для нашої оповідачки важливою через те, що вона інтерпретує її як історію про «жінку, яка ціле своє життя страшенно хотіла мати дітей, але їй сказали, що вона ніколи не зможе народити. Тоді стається якесь диво, і в жінки з'являється дитя, вона тримає його дуже близько, ходить туди-сюди і співає: «Моє серденько, тільки не відпускай мене...» – частково тому, що вона дуже щаслива, але також і тому, що боїться чогось поганого, боїться, що дитина захворіє або що її від жінки заберуть» [10, с. 79]. Кеті визнає, що всю пісню складно інтерпретувати так, проте її улюблена частина викликає в неї саме такі асоціації. Тож назвою роману є щось дуже важливе для головної героїні; так само справжня людина, пишучи свою автобіографію, могла б обрати слова зі своєї улюбленої пісні чи книги.

Кадзуо Ішігуро каже, що, коли хтось просить ніколи його не відпускати, «він не просто просить неможливого; він повинен знати, навіть коли звертається з цим проханням, що просить чогось, що перевершує будь-чий дар» [33], і тому саме це бажання неможливого, недосяжного лежить у серці роману: особистий план – від найменших аспектів до більш значущих: любов до пісні, її інтерпретація, трагізм життя Кеті як індивіда, її стосунків із іншими людьми (зокрема Томмі, якого вона все ж має відпустити наприкінці історії) тощо – перегукується з загальним планом: безвихідню ситуацію клонів, їхнім відчуттям приреченості й покори – як би вони не прагнули неможливого, воно все ж не може бути реалізовано.

Якщо в «Не відпускай мене» доволі легко виділити домінантний жанр, в «Похованому велетні», на нашу думку, рівнозначними є три жанри: фентезі, історичний роман і роман дороги.

Попри те, що, як ми зазначали в першому розділі, щодо належності «Похованого велетня» до фентезі точаться дискусії, існує багато різновидів даного жанру, про що ішлося вище, тому, хоч ми й не беремося стверджувати, що роман Ішігуро – це високе епічне фентезі, все ж наявність у світі твору драконів, велетнів, огрів, магії та інших фантастичних елементів схиляє нас до того, аби класифікувати його як належний до цього жанру хоча б у широкому його значенні.

До рис роману, що характеризують його як фентезі, належить, окрім зазначеного вище, й природа імли забуття: «Це дихання Квериг стелиться по землі й забирає в нас усі спогади» [11, с. 164]. Імла – це центральний образ роману, метафора ненадійності пам'яті – як особистої, так і колективної. Отже, за допомогою існування міфічних істот і магії в світі роману Ішігуро розкриває основну його тему. Аксель навіть зазначає: «Хоча ми й самі вдосталь натерпілися від імли – так ми з дружиною почали її називати, – проте нам здається, що на нас вона впливає менше, ніж на молодші покоління» [11, с. 64], тим самим вказуючи на те, яке коротке насправді життя в колективній пам'яті, якщо її не культивувати. Якби Вістан не вбив драконку наприкінці роману, за декілька поколінь ніхто б уже не згадав про конфлікти минулого. Кадзуо Ішігуро зазначає, що інколи таке забуття може бути позитивним, адже інакше «іноді люди, покоління, б'ються через щось, що сталося століття тому» [52], проте одразу наголошує на тому, що часто пригнічені спогади теж не приносять спокою: «особливо в Європі, я думаю, а також в Америці, Японії, у нас є проблеми з придушенням спогадів, і суспільство не може знайти гармонії з собою, скажімо, щодо расизму чи того, що сталося під час Другої світової війни. Існує відчуття, що проблеми не вирішені, і це призводить до різних видів напруги» [52].

Також не можна забувати про істоту, яка дала роману назву, й є водночас символом спогадів про темне минуле, які «білими кістками лежать у землі й чекають, аби їх знайшли» [11, с. 296], – похованого велетня. Вже на початку

своїї подорожі Аксель і Беатрис натрапляють на могилу велетня, й остання застерігає свого чоловіка: «Стежка проходить над місцем, де поховано велетня. Для тих, хто нічого про це не знає, то просто звичайнісінький пагорб (...). Потоптати таку могилу – це не принесе нам нічого доброго, байдуже, чи ополудні, чи ні» [11, с. 32]. Тож похований велетень – це все те, що мешканці тодішньої Англії забули через магію Мерліна й дихання драконки. Це всі ті жахіття й втрати, які супроводжували минулу криваву війну. Як і в більшості випадків у цьому романі, символізм доволі прозорий, проте автор обирає саме фантастичні елементи, аби актуалізувати важливі теми: грандіозність того, що на початку роману заховано від персонажів за імлюю забуття, відповідає за масштабами велетню.

Цікаво також те, що дихання Квериг відбирає не лише колективну пам'ять, а й особисту; не тільки негативні спогади, а й позитивні. У фентезійному контексті це можна пояснити тим, що змусити імлу приховувати лише певні види спогадів було б неймовірно складно точки зору магії; отже, проєктуючи це на справжній світ, робимо висновок, що навіть надприродні сили не можуть зробити нас абсолютно щасливими, змусити нас пам'ятати тільки хороше, а, можливо, це й не було б так добре, як може здаватись. Можливо, саме амбівалентність людського становища, про яку нам ішлося раніше, робить нас людьми; важко уявити, якими були б суспільства, в яких усі були б безумовно щасливі. Чи це можливо? Адже й без Вістана дихання драконки поступово зійшло б нанівець, і тоді знов настав би тривожний час, спровокований придушеними раніше спогадами. Велетень лишається гігантським, навіть якщо він похований, і він особливо небезпечний, якщо був похований заживо.

Тож імла, що змушує людей усе забувати, дракони, що вибудовують ментальний зв'язок із тими, кого вкусять, огри, від нападів яких потерпають селяни, тощо – все це елементи фентезі в романі. Проте в «Похованому велетні» також багато історичних аспектів: брити й сакси, сер Гавейн, згадки про Артура

й той факт, що головний герой був із ним знайомий... Фантастичні й історичні елементи разом складають основу сеттингу роману.

Автор наголошує на тому, що йому йдеться перш за все не про фактичну достовірність, а про емоційну цінність певних історичних подій і явищ: «Я б сказав, що ви не багато дізнаєтеся про історію від мене; зверніться до історика. Однак романіст може надати емоційний вимір; ми пропонуємо якусь емоційну правду, якої немає в документальній літературі, якою б ретельно дослідженою та задокументованою вона не була» [30]. Тож не варто намагатись дізнатись більше про короля Артура й його лицарів із роману Ішігуро; в певному сенсі вони – такі самі фантастичні, як дракони чи велетні. Проте сам вибір розповісти цю історію в історичному сеттингу підкреслює тему історії й колективної пам'яті. Те, що автор не приділяє аж такої уваги фактам, перегукується із ідеєю відносності історії: інколи нам важко цілком осягнути навіть те, що відбувається в світі зараз, отже як ми можемо стверджувати, що знаємо, як розгортались події століття тому? Історія – це наука, яка покладається на безліч незначних деталей, аби з них скласти більшу картину; щодо багатьох речей можна лише спекулювати. Саме тому історична точність не має такої ж ваги для роману, як те, як на нас впливає змальоване. Наприклад, човняр, домівка якого була зруйнована під час війни, ніколи не існував; тим не менш, його історія закликає нас замислитись про ціну тих боїв, які вже скоро відновляться на цих землях: «Тут було безліч красивих картин і скарбів, добрих і мудрих слуг. Отам була бенкетна зала. (...) цей дім пережив на своєму віку дні війни, коли багато будинків, схожих на цей, було спалено дотла, й від них залишилися тільки насипи» [11, с. 45]. Ми можемо зрозуміти й відчувати тугу човняра за домом, і це для нас як читачів значно реальніше, ніж могла б бути будь-яка героїчна оповідь про справжніх історичних постатей. Звісно, в історичному романі далека історія стає чимось близьким і доступним.

Навіть образи й дії вже знайомих нам легендарних героїв у «Похованому велетні» своєрідно переосмислені, яскравим прикладом чого є персонаж сера

Гавейна. Він постає як старий і втомлений лицар, який продовжує виконувати свій обов'язок попри те, що гріхи його минулого дедалі більше його гнітять. Сер Гавейн у романі доволі далекий від того, що спадає на думку, коли думаємо про стереотипний образ лицаря: так, він відважний і вправний, проте його також турбує когнітивний дисонанс, який спричиняють його минулі «подвиги». З одного боку він визнає, що вони з Артуром чинили бійню («Насмілюся сказати, пане, що ціла наша країна є старим місцем поховання. Гарна зелена долина. Молодий гай, на який так приємно дивитися навесні. Копніть землю, зовсім неглибоко, – і з-під ромашок і жовтцю проступлять мерці» [11, с. 181]), з іншого – й далі намагається переконати себе, що змусити всіх про неї забути було правильним вибором («хіба Артурова рація не стає дедалі очевиднішою з кожним роком? Хіба не в мирний час ви всі жили і зустріли свою старість?» [11, с. 225]). Отже, й традиційні для історичного роману ще з часів його засновників лицарі в даному романі зображені перш за все як люди, зі своїми недоліками й жалями, а не герої в блискучих обладунках.

Головний герой роману – Аксель також брав безпосередню участь у легендарних подіях разом із сером Гавейном і Артуром. Проте ми маємо про це лише окремі згадки ближче до кінця роману – це не є його фокусом. Знову ж таки, навіть якщо Аксель і був одним із лицарів, які служили Артуру, найважливішими для Ішігуро є його абсолютно людські – не ідеалізовано героїчні – риси: його кохання до дружини, відносини з сином...

Звісно, також доречно буде відзначити, як тісно переплетені історичні й фентезійні елементи в романі. Як вже було згадано вище, вони разом формують унікальний сеттинг, який здається водночас близьким і далеким, реалістичним і фантастичним. Скажімо, імла забуття є прямим наслідком дій Артура й його воїнів, проте її не існувало б без магії й драконки. Постійна загроза з боку фантастичних огрів перегукується з придушеними спогадами про справжню війну, що нависають як над бритами, так і над саксами. Врешті, в цьому світі

буквально існують велетні, проте велетень, що от-от прокинеться – це також символ повернення історичної пам'яті й потенційної помсти.

Врешті, про «Похованого велетня» неможливо говорити, не згадавши про подорож, яка є основою роману на декількох рівнях. Дорога, в яку вирушають Аксель і Беатрис, аби відшукати сина є ніби кістяком твору, навколо цієї подорожі вибудовується все решта: саме завдяки ній герої зустрічають інших персонажів, поступово дізнаються дедалі більше про імлу тощо. Тож «Похований велетень» – це ще й дорожній роман.

Рішення Акселя й Беатрис вирушити в дорогу є каталізатором усіх подальших подій. Водночас подорож стає не просто способом дістатись до певного місця (адже подружжя на початку роману навіть не знає, куди саме йти) – саме перебування в дорозі є важливим елементом історії. Як персонажі цінують утрачені спогади, які символізують усе їхнє життя разом, тобто їхній життєвий шлях, так і їхній шлях від свого села до місця призначення є цінним для читачів сам по собі.

Подорож головних героїв, утім, є не лише фізичним переміщенням із точки А в точку Б – вона також відбувається на метафоричному рівні. Роман описує не лише їхній шлях від свого села до різних куточків країни, а й дорогу від забуття до пригадування: «Наші спогади не зникли назавжди, вони просто десь загубились. (...) Ми знайдемо їх знову, хай нам і доведеться збирати їх по одному. Хіба не тому ми вирушили в цю подорож? Варто нашому синові постати перед нами, як до нас неодмінно почнуть повертатися спогади» [11, с. 49].

Можливо, найцікавішим у тому, як письменник реалізує мотив дороги, є те, як – попри те, що Аксель і Беатрис мають на думці чітку мету – знайти сина, – насправді ця подорож не має однозначного кінцевого пункту. Ним для Беатрис стає її переправлення на острів – бо тоді закінчується її життя, її власна подорож. Проте загалом у путь персонажі вирушають із певною метою, але без остаточного місця, якого мають досягнути. Це ніби підтверджує думку про те,

що найважливішим є саме шлях, а не його кінцевий пункт: так само як, наприклад, подружнє життя Акселя й Беатрис і всі ті щасливі (й не дуже) миті, що вони одне з одним розділили, важливіше за те, що врешті вони не змогли переправитись на острів разом.

Отже, хоча обидва романи характеризуються поліжанризмом, жанри, використані в кожному з них для розкриття їхніх основних тем, відрізняються: в «Не відпускай мене» автор розкриває проблематику твору за допомогою жанрів антиутопії, наукової фантастики та вигаданої автобіографії, тоді як у «Похованому велетні» цю функцію виконують фентезі, історичний роман та роман дороги. Письменник обирає ті риси наведених жанрів, які якнайбільш ефективно слугують розкриттю тем романів, не дозволяючи водночас жанровим рамкам сковувати його творчу свободу.

3.2. Нарація й фокалізація у творах

У романі «Не відпускай мене» лише одна гомодієгетична оповідачка – головна героїня Кеті. Очевидно, вона також є фокалізаторкою твору – ми дивимось на всі описані події її очима. Як ми вже писали раніше, це дозволяє нам почуватись ближчими до персонажів, ми більш схильні їм співчувати. На нашу думку, це також вказує на те, що в даному романі не так важливий сюжет, зовнішні події, як переживання героїв. Якби автор хотів показати історію з різних боків, він міг би додати ще декількох оповідачів, проте Ішігуро повністю довіряє оповідь Кеті. Отже, попри глобальний шар роману – антиутопічну реальність створення клонів як постачальників органів, – «Не відпускай мене» – це перш за все камерна історія про одну людину й її емоції, враження, зв'язки з іншими. Окрім того, в романі всього декілька справді важливих персонажів:

оповідь обертається навколо Кеті, Рут і Томмі, тож нам достатньо й однієї перспективи, аби описати ці взаємини.

Характер оповіді в романі поєднує міметичні й дієгетичні риси. Інколи Кеті доволі детально переказує певні події й дозволяє читачам робити власні висновки щодо них, проте переважає все ж дієгезис. З огляду на те, що оповідь ведеться від першої особи, частіше за все найприроднішим рішенням для Кеті є просто сказати, як вона почувалась чи що думала у той чи інший момент, замість того, аби якимось чином показувати (наприклад, «На вершині пагорба дув сильний вітер, і, пам'ятаю, мене це неабияк здивувало, тому що сидячи на траві, я цього не помічала» [10, с. 85]).

Саме через це поєднання переважно дієгетичної оповіді й наявності лише однієї оповідачки – Кеті – Ішігуро досягає, на нашу думку, цього ефекту автобіографії: героїня просто оповідає про своє життя й те, чим воно було наповнене, й це є найважливішим. Саме тому ми можемо відносно спокійно сприймати те, що всі ці учні, яких бачимо на сторінках роману – насправді не більше ніж донори органів для зовнішнього світу. Кеті не загострює на цьому увагу – для неї це просто об'єктивна реальність, про яку їй було відомо завжди. Через те, що ми бачимо все крізь призму її сприйняття, ми також ніби приймаємо це як даність.

У «Похованому велетні» оповідь і фокалізація – значно більш різноманітні. Оповідь переважно ведеться від третьої особи, гетеродієгетичним всезнаючим наратором, хоча він рідко втручається в опис подій і думок персонажів, аби продемонструвати свої знання як про світ роману, так і про наш (хіба що в тих випадках, коли звертається до читача, про які ми писали вище). Переважно фокалізаторами є персонажі роману, в декількох розділах вони є й оповідачами (виділено курсивом):

розділи 1-3 – Аксель;

розділ 4 – Едвін;

розділи 5-7 – Аксель;

розділ 8 – Едвін;

розділ 9 – сер Гавейн (від першої особи, переважно теперішній час);

розділ 10 – Едвін;

розділ 11 – Аксель;

розділ 12 – Едвін;

розділ 13 – Аксель;

розділ 14 – сер Гавейн (так само, як і розділ 9);

розділ 15 – Аксель;

розділ 16 – Едвін;

розділ 17 – човняр (перша особа – тож спочатку ми не знаємо, хто є оповідачем; теперішній час).

Як можемо бачити, у восьми розділах із сімнадцяти фокалізатором є Аксель. Врешті-решт, він – головний герой роману, саме його стосунки з Беатрис і власним минулим лежать в основі твору. Цікаво, що немає жодного розділу, в якому фокалізаторкою була б Беатрис. Можливо, так само як у «Не відпускай мене» для оповіді цієї особистої історії Ішігуро вважає доречним задіяти лише одну перспективу. Можливо, таке рішення підкреслює різницю в тому, як вони (не) пам'ятають своє життя разом: ми бачимо лише спогади й емоції Акселя, а про те, що пригадує Беатрис дізнаємось лише тоді, коли вона вирішує про це сказати.

Ще в п'яти розділах фокалізатор – Едвін. Він пропонує унікальний погляд на події, який відрізняється не лише від Акселевого (як мінімум тому що Едвін – сакс, на відміну від подружжя), а й від бачення будь-кого з персонажів: через драконячий укусу Едвіна тягне до Квериг («тепер у хлопчиковій крові визріватиме бажання поєднатися з драконкою. І, навпаки, будь-яку драконку, котра опиниться настільки близько, щоби відчути його запах, несамовито тягнутиме до нього» [11, с. 184]), поклик якої здається йому голосом матері. Тож, хоча спочатку це для нас як читачів не є очевидним, з часом розуміємо, що можемо відстежувати наближення героїв до драконки, стежачи за думками й

реакціями Едвіна. Окрім цього, саме Едвіну найбільше розповідає Вістан. Із глав Едвіна дізнаємось, як Вістан насправді відчувається щодо бритів і їхньої минулої війни з його власним народом. Також Едвіну Вістан довіряє свою особисту трагедію, подібну до тої, яку пережив сам хлопець: матерів їх обох було викрадено. Отже, глави, в яких фокалізатором є Едвін, дозволяють нам краще зрозуміти мотивацію як самого Едвіна, так і Вістана, а також природу конфлікту між бритами й саксами.

Дев'ятий і чотирнадцятий розділи – марення Гавейна: в цих главах ми дізнаємось більше про те, що насправді брити під проводом Артура вчинили з саксами: «їхні жінки, діти й літні люди, котрі залишилися геть незахищеними, після того як ми дали клятву їх не зачіпати, всі безжально вбиті нашими ж руками! Навіть найменші немовлята» [11, с. 223]. Отже, ці глави слугують для надання читачам інформації про минуле, яку не мають іще навіть більшість персонажів.

Проте ці розділи також написані від першої особи, що змушує нас почуватись ближчими до легендарного лицаря. Тоді як у інших главах ми бачимо тільки його обурення (аж занадто сильне й нав'язливе, що вже змушує нас щось підозрювати) від «натяків» Беатрис («На що це ви натякаєте, принцесо? Черепа немовлят? Я воював із чоловіками, з вельзевулами, з драконами. Та вбивати немовлят? Як ви смієте, пані?» [11, с. 184]), у мареннях Гавейна дізнаємося, чому він так різко реагує на будь-яку згадку про вбивство дітей: «Убивця дітей... Але мене там не було, а навіть якби і був, то хіба я міг би собі дозволити сперечатися з великим королем, котрий до того всього ще й доводиться мені дядьком?» [11, с. 225]. Безумовно, у цих розділах зображений внутрішній світ сера Гавейна, який гуманізує його в наших очах. Як ми зазначали раніше, він так само має свої моменти непевності («І чи, кажучи це, він і справді кинув на мене дивний погляд, чи мені те наснилося?» [11, с. 275]) й свої жалі, як будь-хто інший. Його «героїчне» минуле лишило на його психіці сліди, про які зазвичай не йдеться в лицарських романах.

У маренні Гавейна також чергуються теперішній і минулий часи: минулий для спогадів, теперішній – для того, що відбувається зараз, на відміну від решти роману, написаного в минулому часі. Такий саме прийом використано і в останньому розділі, який оповідає човняр. Очевидно, коли події описані як те, що відбувається прямо зараз, вони читаються вже не як далека історія, а як щось, на що ще можна повпливати. Так, коли човняр розповідає про те, як Аксель і Беатрис намагаються переправитись на острів разом, навіть коли розуміємо, що човняр ухвалив своє рішення, і воно негативне, – ми все ще маємо відчуття, що це ще може змінитись, що Аксель от-от зробить щось, що змусить його передумати. Такий ефект досягнуто, на нашу думку, саме за допомогою використання теперішнього часу в цьому розділі.

Човняр також, як ми вже згадували, оповідає ці події від першої особи, проте – на відміну від розділів сера Гавейна – в цьому випадку це рішення відіграє наступну роль: на початку розділу ми не знаємо, хто зараз оповідає історію, і це викликає водночас інтерес і напругу. Ми також спостерігаємо за вимушеним розставанням Акселя й Беатрис крізь призму сприйняття човняра, зі сторони; ми також знаємо – через те, що човняр сам розповідає про цей епізод, – що він не робить це через те, що хоче нашкодити подружжю абощо. Він символізує невмолиму долю, всі ті речі в людському житті, на які ми не можемо впливати: в цьому випадку – втрату близької людини.

Окрім постійної зміни фокалізації в «Похованому велетні» також цікава ситуація з міметичною й дієгетичною оповіддю. Є сцени, які доволі детально описані, або ж «драматизовані» – наприклад, битви Вістана з солдатом чи драконкою. Натомість більша частина роману все ж має дієгетичну природу: нам дуже багато просто переповідають. Важливим інструментом дієгезису в цьому романі є пряма мова.

Отже, у «Похованому велетні» типи нарації й фокалізації – більш різноманітні, ніж у «Не відпускай мене», що зумовлено, на нашу думку, тим, що історія, яку автор змальовує в останньому романі значно більш камерна, ніж

глобальні події в «Похованому велетні», пов'язані з конфліктом між народами й колективною пам'яттю.

3.3. Пряма мова як інструмент дієгетичної оповіді

У романі «Не відпускай мене» головним видом мовлення є внутрішнє: Кеті пригадує певні події, рефлексує щодо них, обмірковує, чому вона чи інші вчинили так чи інакше в певній ситуації тощо. Хоч Кеті і звертається часом напряду до читачів, як було згадано раніше, фокус роману – на внутрішньому світі героїні.

Натомість найбільш важливу й детальну інформацію про клонування ми отримуємо дієгетичним способом – через розмову міс Емілі з Кеті й Томмі. Ця розмова – майже монолог міс Емілі, з короткими й рідкісними репліками з боку її колишніх учнів або Мадам, який триває декілька сторінок. Хоча, звичайно, протягом всього роману ми отримуємо інформацію про певні події з розмов персонажів, все ж провідну роль у оповіді відіграють перекази Кеті (зрештою, це цілком природно для твору, що написаний як вигадана автобіографія: частіше за все конкретні розмови й слова забуваються, залишаючи тільки спогади про загальний настрій чи тему розмови), тоді як у цій сцені про все дізнаємось із прямої мови: походження клонів, розвиток і занепад руху за їхні права, скандали й поп-культурні явища, пов'язані з існуванням клонів, а також причину, з якої учні Гейлшема займались творчістю.

Так як єдиною оповідачкою є Кеті – одна з учнів, клонів – вона не може знати того, про що розповідає міс Емілі, а отже без такої кількості прямої мови в цій сцені ми – читачі – просто не мали б доступу до цієї інформації. Окрім цього, як ми зазначали раніше, в цьому монологі присутні згадки про безліч явищ, які допомагають створити враження реальності світу роману. Отже, усі ці

деталі, що наводить міс Емілі, змушують нас замислитись про те, наскільки насправді ми досі не знали про суспільство, яке вирішило продукувати клонів як донорів, – навіть попри те, що ця сцена розташована ближче до кінця роману. Проте це не так уже й дивно, адже, знову ж таки, фокус роману – на особистих життях героїв, а не устрої цього антиутопічного світу.

У «Похованому велетні», на відміну від «Не відпускай мене», дуже багато прямої мови. Вона виконує в цьому романі провідну функцію, коли йдеться про дієгетичну оповідь: як про загальний аспект твору – колективна пам'ять, конфлікт між народами, так і особистий – спогади героїв про спільне життя, сила дружби й кохання.

Саме з прямої мови ми дізнаємося всі найважливіші деталі роману. Герої дуже багато розмовляють про імлу, й поступово ми з'ясовуємо все нові деталі про неї – завжди через діалоги персонажів: «Диво дивне, що світ забуває про людей і про події, які відбувалися тільки вчора чи передучора. Наче нас усіх спіткала якась недуга» [11, с. 19]; «це все – драконка Квериг, яка бродить цими вершинами. Вона є причиною імлі, про яку ви кажете» [11, с. 164] і т. ін. За допомогою прямої мови ми дізнаємось і про переправу на острів, яку можливо здійснити разом, тільки якщо кохання пари достатньо сильне («Таке буває – не заперечуватиму, – та саме тому, коли на переправу чекають чоловік і дружина чи навіть неодружена закохана пара, нашим обов'язком є ретельно їх допитати» [11, с. 44]), і про біль Беатрис, який є тривожним знаком, хоча вона й намагається вдавати, що в ньому немає нічого серйозного («Та я просто час від часу відчуваю легку слабкість» [11, с. 51]).

Це цікава риса: хоча про більшість минулих подій, почуттів героїв тощо ми дізнаємося з розмов персонажів, інколи вони брешуть, а отже – оскільки пряма мова є для читачів основним джерелом інформації – цю оповідь можна вважати ненадійною, хоча тут і не йдеться про одного конкретного оповідача.

Так само з прямої мови ми дізнаємось про ставлення Вістана до бритів: спочатку він каже: «Хоча сам я і сакс, але до Артурового імені ставлюся з

повагою» [11, с. 113]. Проте згодом починає в розмові з сером Гавейном натякати на злочини Артура й його війська, а пізніше в романі вже більш відкрито говорить про помсту з Едвіном, поки нарешті не закликає його ненавидіти всіх бритів. Нарешті, саме оповідь Аксея про спільне життя з дружиною проливає світло на те, які саме спогади подружжя весь цей час намагались повернути, адже човняр визначає, чи може пара переправитись на острів разом, шляхом своєрідного інтерв'ю.

На нашу думку, в романі, що присвячений темі пам'яті, пригадування й забуття, дуже доречно приділити так багато уваги саме розмовам персонажів, адже це відсилає нас до дописемних часів, коли єдиним способом пам'ятати щось і передавати ці спогади й знання наступним поколінням була усна оповідь.

Тож, як і у випадку з фокалізацією, застосування прямої мови як інструмента дієгетичної оповіді в «Похованому велетні» – більш яскраво виражене, ніж у «Не відпускай мене», адже в історії Кеті розмови відіграють далеко не таку важливу роль, як переживання героїні. В «Похованому велетні», натомість, саме за допомогою прямої мови читачі отримують більшу частину інформації – зокрема й про внутрішній світ героїв.

Висновок до розділу 3

У розділі проаналізовано риси романів «Не відпускай мене» та «Похований велетень», що визначають художню специфіку кожного з цих творів, і водночас не виступають маркерами загальної авторської поетики Кадзуо Ішігуро.

Перш за все ми розглянули жанрову природу кожного роману. Роман «Не відпускай мене», на нашу думку, має риси таких жанрів:

- антиутопії – вона виступає як основний жанр роману;
- наукової фантастики – жанру, прояви якого в романі інколи зливаються з проявами антиутопії, тож його теж можна назвати основним;
- вигаданої автобіографії – жанру, який можна застосувати до особистого плану роману: історії Кеті та її взаємин із іншими.

У «Похованому велетні» однаковою мірою представлено три жанри:

- фентезі – всі ті фантастичні елементи, які слугують символами для реальних проблем, які піднімає автор;
- історичний роман – присутність у романі справжніх історичних чи напівлегендарних постатей, загальний історичний сеттинг;
- роман дороги – подорож, що лежить в основі сюжету й розвитку персонажів і їхніх стосунків.

У ході аналізу особливостей оповіді й оповідачів у досліджуваних романах, явища фокалізацію в них, ми дійшли висновку, що у «Не відпускай мене» є єдина оповідачка (й відповідно фокалізаторка) – гомодієгетична, тоді як у «Похованому велетні» присутні як гетеродієгетичний всезнаючий оповідач, так і окремі гомодієгетичні оповідачі; окрім того, фокалізаторами в цьому романі є чотири різні персонажі.

Було досліджено функцію прямої мови в дієгетичній оповіді обох романів. З'ясовано, що в «Не відпускай мене» пряма мова хоч і грає певну роль в оповіді,

ця роль зовсім не така значна, як у «Похованому велетні», де пряма мова переважає над так званими «словами автора» й, отже, виконує функцію ознайомлення читача з майже всіма подіями, почуттями персонажів тощо. У романі «Не відпускай мене» таке значення пряма мова має лише в одній сцені.

ВИСНОВКИ

У роботі було проведено аналіз жанрово-поетикальних особливостей прози Кадзуо Ішігуро, твори якого є популярним предметом дослідження як серед вітчизняних, так і серед зарубіжних літературознавців.

Насамперед ми проаналізували вже існуючу літературу за темою, оглянули десятки наукових робіт, написаних за романами Кадзуо Ішігуро «Не відпускай мене» й «Похований велетень» і встановили наступні тенденції: багатьох науковців цікавить жанрова природа романів Ішігуро; ці романи часто досліджують крізь призму їхніх поетикальних особливостей; з точки зору жанрової приналежності «Не відпускай мене» найчастіше сприймають як антиутопію, а «Похованого велетня» – як фентезі; науковці погоджуються, що теми романів нерозривно переплетені з тим, як реалізована оповідь, який жанр обрано тощо.

У першому розділі нами було систематизовано інформацію про ключові для подальшого аналізу поняття. Поетику ми визначили як сукупність художніх особливостей певного літературного напрямку, твору, письма певного автора або що, що пов'язує це поняття також із концепціями стилю загалом та ідіостилу зокрема. За дефініцію жанру нами була прийнята наступна: цілісність теми, стилю й композиції, яка визначає своєрідну групу творів. Синтез жанрів, або ж поліжанризм – це застосування декількох жанрів для оповіді однієї й тієї самої історії.

Антиутопія – жанр, що зображує небезпечні наслідки розвитку (або – залежно від точки зору – деградації) суспільства; наукова фантастика – жанр, що передбачає поєднання елементів наукового прогресу з художньою вигадкою автора; вигадана автобіографія – оповідь про життя вигаданої людини, ніби розказана нею самою; фентезі, подібно до наукової фантастики, поєднує художню уяву з уже існуючими мотивами – на цей раз магічними,

надприродними; історичний роман – жанр, у якому сполучено вигадку й історичні факти; роман дороги – роман, в основі якого лежить подорож із однієї точки в іншу – як фізична, так і духовна.

Міметичний та дієгетичний види оповіді відрізняються один від одного тим, що мімезис характеризується демонстрацією подій, а дієгезис – переказом про них; фокалізація – це призма, крізь яку ми сприймаємо історію, фокалізатором відповідно є персонаж, очима якого ми бачимо події; наратори бувають драматизованими чи такими, що втручаються, гетеродієгетичними чи гомодієгетичними.

У роботі ми спочатку розглянули риси, які можна відшукати в обох романах – характеристики особистої авторської поетики Кадзуо Ішігуро, а саме: спільні теми, взаємодія наратора з читачем, композиційна структура обох історій.

Серед тем, які присутні в обох романах визначено такі: амбівалентність людського становища, що виражена в неоднозначності цінності життя клонів у «Не відпускай мене» й прагненні героїв повернути собі як позитивні, так і негативні спогади в «Похованому велетні»; роль недомовленостей у людській комунікації, що однаково яскраво виражена в обох творах; взаємини між людьми, а саме кохання, дружба, ворожнеча, дискримінація, ненависть, відданість тощо; пам'ять і пригадування, що особливо чітко зчитується в «Похованому велетні», проте також є дуже важливим мотивом і в «Не відпускай мене».

Особливості взаємодії оповідача з читачем полягають у тому, що наратори обох романів звертаються безпосередньо до читача, апелюють до його емпіричного досвіду, створюють враження реальності подій і сеттингу. Всі ці прийоми заохочують читача почуватись ближчим до персонажів романів: співчувати клонам у «Не відпускай мене» й навіть ставити себе на їхнє місце, й скорочувати дистанцію між героями й читачем, яку створює історично-фентезійний сеттинг у «Похованому велетні».

У композиційній структурі обох романів можна виділити п'ять стандартних елементів композиції: експозицію, зав'язку, розвиток дії, кульмінацію, розв'язку. Проте їхня особливість полягає в тому, що кожен етап оповіді відповідає не стільки подіям, скільки стадіям, які переживають персонажі на шляху до певної істини, яка існує в світі роману. Так, у «Не відпускай мене» цією істиною є правда про появу й роль клонів, тоді як у «Похованому велетні» це особливості історії взаємодії двох народів – саксів і бритів, і природа імлі забуття.

У третьому розділі роботи досліджено жанрові особливості кожного з романів. Художні риси антиутопії, наукової фантастики й автобіографії постають визначальними для роману «Не відпускай мене»; художні риси фентезі, історичного роману й роману дороги характеризують роман «Похований велетень».

Проведений аналіз довів, що жанрові характеристики романів тісно пов'язані з їхніми основними темами. Тема дегуманізації в романі «Не відпускай мене» розкрита за допомогою елементів наукової фантастики (технологія клонування, можлива завдяки науковому прогресу), антиутопії (неетичне й негуманне використання живих істот у якості судин для запасних органів) та автобіографії (головна героїня розповідає історію свого життя та інших клонів, що підкреслює їхнє безвихідне становище і наскільки воно нормалізоване у суспільстві). Тема особистої й колективної пам'яті є центральною в «Похованому велетні». Її розкриттю слугують елементи фентезі (найбільш яскраво – драконка Квериг, дихання якої забирає спогади), історичного роману (справжні історичні постаті й конфлікти підкреслюють реальність і актуальність проблеми), роману дороги (персонажі, разом із буквальною подорожжю, здійснюють метафоричну подорож від забуття до пригадування й мають зіштовхнутись з її наслідками).

Ми також охарактеризували природу оповіді в кожному з романів. У «Не відпускай мене» виступає одна гомодієгетична оповідачка, вона ж фокалізаторка – Кеті. Це є доречним у контексті історії. У центрі роману постає

життя конкретної людини, щонайбільше – малої групи людей, а не структура й мораль суспільства загалом. У «Похованому велетні» є як гетеродієгетичний всезнаючий наратор, який за допомогою описаних вище рис оповіді сприяє відчуттю занурення в історію, так і окремі гомодієгетичні оповідачі, що описують окремі ситуації з власної точки зору, й у такий спосіб створюють більш детальну загальну картину. Фокалізація в романі змінюється майже в кожному розділі твору, що також заохочує читача подивитись на ситуацію з різних боків.

Ми розглянули пряму мову як інструмент дієгетичної оповіді у романах Кадзуо Ішігуро й визначили, що в «Похованому велетні» вона відіграє головну роль, адже саме через розмови персонажів ми дізнаємось більшість інформації про події, робимо відкриття щодо природи певних явищ тощо. У «Не відпускай мене» найважливішими лишаються «слова автора» (або, в цьому випадку, слова оповідачки), адже, як уже було зазначено, в центрі – історія Кеті, її досвіди й переживання.

Отже, в ході дослідження нами було виявлено як спільні для двох досліджуваних романів тематичні й поетикальні характеристики, так і жанрові й поетикальні риси, які можемо спостерігати лише в одному з романів, або ж в обох, проте різною мірою.

Результати роботи можуть бути використані в подальших дослідженнях і розширені шляхом пошуку вже визначених спільних художніх особливостей романів «Не відпускай мене» й «Похований велетень» у інших творах автора.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрейчикова О. А. “Не-герої” антиутопії: роман Кадзуо Ішігуро “Не відпускай мене”. *Education and science of today: intersectoral issues and development of sciences*. May 20, 2022. С. 215-220.
2. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / пер. з англ. О. Погинайко; наук. ред. Р. Семків. Київ : Смолоскип, 2008. 360 с.
3. Безкоровайна М. Жанрові особливості наукової фантастики в романі Кадзуо Ішігуро “Не відпускай мене”. *Магістерський науковий вісник*. 2018. № 31. С. 108-109.
4. Бойченко О., Волков А., Зварич І., Іванюк Б., Рихло П. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / голова ред. А. Волков. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 634 с.
5. Буало Н. Мистецтво поетичне / пер. із франц. М. Т. Рильського. Київ : Мистецтво, 1967. 134 с.
6. Верлен П. М. Поетичне мистецтво / пер. із франц. Г. Кочура. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=130> (дата звернення: 21.10.2025).
7. Висоцька Н. О. (Нео)міфологічна “свідомість” штучного інтелекту в технократичній дистопії Кадзуо Ішігуро. *Література в деталях: культурологічний аспект*: матеріали всеукр. наук. конф. Дніпро, 2024. С. 17-20.
8. Гром’як Р. Т., Ковалів Ю. І., Теремко В. ІІ. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром’яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
9. Жлуктенко Н. Ю. Художня семантика просторових деталей в романі Кадзуо Ішігуро “Похований велетень”. *Література в деталях: культурологічний аспект*: матеріали всеукр. наук. конф. Дніпро, 2024. С. 37-40.

- 10.Ішігуро К. Не відпускай мене: роман / пер. з англ. С. Андрухович. Львів: Видавництво Старого Лева, 2016. 336 с.
- 11.Ішігуро К. Похований велетень: роман / пер. з англ. Т. Савчинської. Львів: Видавництво Старого Лева, 2018. 376 с.
- 12.Кобів Й. У. “Поетика” Арістотеля - нев’януча пам’ятка естетичної думки / Арістотель. *Поетика* / пер. зі старогр. Б. Тена. Київ : Мистецтво, 1967. С. 7-36.
- 13.Колесник Г. Пам’ять і забуття в романі Кадзуо Ішігуро “Похований велетень”. *Іноземна філологія*. 2018. № 131. С. 105-114.
- 14.Колкутіна В. В. Внутрішнє мовлення у структурі антиутопії (за романом Кадзуо Ішігуро “Не відпускай мене”). *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2023. № 6/31. С. 171-175.
- 15.Король Л. П. Історичний роман як жанровий різновид: теоретичний аспект. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія: Філологічні науки*. 2013. № 4.11. С. 102-107.
- 16.Кушнірова Т. В. Жанрові особливості роману “Не відпускай мене” Кадзуо Ішігуро. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2017. № 28. С. 71-74.
- 17.Кушнірова Т. В. Інтерпретація категорії “жанр” у сучасному літературознавстві. *Рідний край*. 2009. № 1. С. 108-111.
- 18.Літературознавча енциклопедія / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. 624 с.
- 19.Логвіненко Н. Фентезі як вид фантастичної прози. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2014. № 5. С. 38-40.
- 20.Мастияк В. Сучасні уявлення про фантастику як різновид літератури. *Studia Methodologica* : науковий збірник / гол. О. Лещак; відп. ред. І. Папуша ; редкол.: Є. Адамчик, М. Братасюк, С. Букчин та ін. Тернопіль : ТДПУ, 2002. № 12. С. 93-99.

- 21.Полідорі Дж. В., Стівенсон Р. Л., Шеллі М. Франкенштайн: готичні повісті / пер. з англ. К. Плугатир, А. Нішти, Н. Тисовської. Київ : КМ Books, 2010. 320 с.
- 22.Привалова С. П. Індивідуальний стиль письменника. *Актуальні наукові дослідження в сучасному світі*. 2016. № 2(46). С. 99-104.
- 23.Свербілова Т. Г. Взаємодія візуального і наративного рівнів у сучасному романі дороги (“Інтернат” Сергія Жадана і “Похований велетень” Кадзуо Ішігуро). *Сучасні літературознавчі студії*. 2018. №15. С. 172-180
- 24.Соловійова А. С. Антиутопія як символічна модель суспільства тотальної деперсоналізації. *Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили]*. Серія: Політологія. 2011. Т. 162, № 150. С. 57-63.
- 25.Федух І. С. Жанр антиутопії у постмодерністичному дискурсі. *Актуальні проблеми філології та перекладознавства*. 2015. № 9. С. 180-184.
- 26.Цьох Л. Й. Антиутопія: модель жанру. *Мова і культура*. - 2011. № 14, т. 3. С. 257-264.
- 27.An interview with Kazuo Ishiguro. *BookBrowse*. URL: https://www.bookbrowse.com/author_interviews/full/index.cfm/author_number/477/kazuo-ishiguro (дата звернення: 21.10.2025).
- 28.Borowska-Szerszun S.The giants beneath: Cultural memory and literature in Kazuo Ishiguro’s *The Buried Giant*. *CROSSROADS. A Journal of English Studies*. 2016. № 15. Pp. 30-41.
- 29.Cain S. Writer’s indignation: Kazuo Ishiguro rejects claims of genre snobbery. *The Guardian*. 2015. URL: <https://www.theguardian.com/books/2015/mar/08/kazuo-ishiguro-rebuffs-genre-snobbery> (дата звернення: 21.10.2025).
- 30.Clark A. ‘AI will become very good at manipulating emotions’: Kazuo Ishiguro on the future of fiction and truth. *The Guardian*. 2025. URL: <https://www.theguardian.com/books/2025/mar/08/ai-will-become-very-good-at-manipulating-emotions-kazuo-ishiguro-on-the-future-of-fiction-and-truth> (дата звернення: 21.10.2025).

31. Fairbanks A. H. Ontology and Narrative Technique in Kazuo Ishiguro's 'The Unconsoled'. *Studies in the Novel*. 2013. 45, № 4 Pp. 603-619.
32. Gołębiowska U., Kubasiewicz M. Memory, Myth, and Modernism in Kazuo Ishiguro's *The Buried Giant*. *Modernism Re-visited*. 2019. № 14. Pp. 153-165.
33. Ishiguro K. Kazuo Ishiguro Reflects on *Never Let Me Go*, 20 Years Later. *Literary Hub*. 2025. URL: <https://lithub.com/kazuo-ishiguro-reflects-on-never-let-me-go-20-years-later/> (дата звернення: 21.10.2025).
34. Ishiguro K. Nobel Lecture. NobelPrize.org. URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2017/ishiguro/lecture/> (дата звернення: 21.10.2025).
35. Kazuo Ishiguro – Facts. NobelPrize.org. URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2017/ishiguro/facts/> (дата звернення: 21.10.2025).
36. Kazuo Ishiguro on why the characters in *Never Let Me Go* don't run. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PIYx14nN9Cw> (дата звернення: 21.10.2025).
37. Kite L. Ishiguro explores both the past and the need to outlive it. *Financial Times*. URL: <https://www.ft.com/content/e356779e-a9e5-11e7-ab55-27219df83c97> (дата звернення: 21.10.2025).
38. Kite L. Nobel Prize winner Kazuo Ishiguro: our 2015 interview on his debt to younger writers. *Financial Times*. URL: <https://www.ft.com/content/24786502-c29e-11e4-ad89-00144feab7de> (дата звернення: 21.10.2025).
39. Lott T. The best road novels. *The Guardian*. 2009. URL: <https://www.theguardian.com/books/2009/jan/23/1000-novels-jack-kerouac-road> (дата звернення: 21.10.2025).
40. McDonald K. Days of Past Futures: Kazuo Ishiguro's 'Never Let Me Go' As 'Speculative Memoir'. *Biography*. 2007. Vol. 30, № 1. Pp. 74-83.

41. Mentese Kiryaman D. Corporeality and fragmentation in Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go*. *The Journal of International Social Research*. 2018. Vol. 10 № 53. Pp. 115-119.
42. Miller L. Dragons aside, Ishiguro's "Buried Giant" is not a fantasy novel. *Salon*. 2015. URL: https://www.salon.com/2015/03/02/dragons_aside_ishiguros_buried_giant_is_not_a_fantasy_novel/ (дата звернення: 21.10.2025).
43. Miller M. A., Vernon M. Navigating Wonder: The Medieval Geographies of Kazuo Ishiguro's 'The Buried Giant'. *Arthuriana*. 2018. Vol. 28, № 4. Pp. 68-89.
44. Muttair B. An In-Depth Study of Kazuo Ishiguro's 'Never Let Me Go'. *Thi Qar Arts Journal*. 2024. № 4. Pp. 1-21.
45. Nayar P. The Fiction of Bioethics: Posthumanism in Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go*. *Notes on Contemporary Literature*. 2014. № 44. Pp. 9-12.
46. Nélis N. Kazuo Ishiguro's *The Buried Giant*: A global novel? Legends for a legend. *Sparks and Lustrous Words. Literary Walks, Cultural Pilgrimages: Essays in Honour of Guido Latré*. Louvain, 2019. Pp. 197-211.
47. Rich K. 'Look in the Gutter': Infrastructural Interiority in *Never Let Me Go*. *Modern Fiction Studies*. 2015. 61, № 4. Pp. 631-651.
48. Russell R. R. Ishiguro's *The Buried Giant*: The (Re)turn to Fantasy from *The Remains of the Day*. *The Comparatist*. 2021. № 45. Pp. 300-323.
49. SPIEGEL Interview with Kazuo Ishiguro. SPIEGEL International. 2005. URL: <https://www.spiegel.de/international/spiegel-interview-with-kazuo-ishiguro-i-remain-fascinated-by-memory-a-378173.html> (дата звернення: 21.10.2025).
50. Teo Y. Monuments, unreal spaces and national forgetting: Kazuo Ishiguro's *The Buried Giant* and the abyss of memory. *Textual Practice*. 2022. № 37(4). Pp. 505-526.
51. The Persistence – And Impermanence – Of Memory In 'The Buried Giant'. *NPR*. 2015. URL: <https://www.npr.org/2015/02/28/389530345/the-persistence-and-impermanence-of-memory-in-the-buried-giant> (дата звернення: 21.10.2025).

52. Transcript from an interview with Kazuo Ishiguro. NobelPrize.org. URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2017/ishiguro/158991-kazuo-ishiguro-interview-transcript/> (дата звернення: 21.10.2025).
53. Vichiensing M. The Othering in Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go*. *Advances in Language and Literary Studies*. 2017. № 8(4). Pp. 126-135.
54. Walkowitz R. L. Ishiguro's Floating Worlds. *ELH*. 2001. 68, № 4. Pp. 1049-1076.
55. Warren A., Wellek R. *Theory of Literature*. New York : Harcourt, Brace and Company, 1949. 403 p.
56. Whitehead A. Writing with Care: Kazuo Ishiguro's 'Never Let Me Go'. *Contemporary Literature*. 2011. 52, № 1. Pp. 54-83.