

УДК 82.09

Т. Г. СВЕРБИЛОВА

ВЗАЄМОДІЯ ВІЗУАЛЬНОГО І НАРАТИВНОГО РІВНІВ У СУЧАСНОМУ РОМАНІ ДОРОГИ («Інтернат» Сергія Жадана і «Похований велетень» Кадзуо Ішігуро)

У статті використовуються методики поєднання наративного та інтермедіального підходів до літератури, системні елементи візуальних мистецтв, зокрема кіно, що мало вплив на романи Ішігуро і Жадана не тільки як одне з питомих джерел, але й як елемент поетики. Розглядаються внутрішня фокалізація і прийоми монтажу, техніки поєднання сцен в структурі романів при переходах від описів сюжетних подій до опіричної оповіді. Розриви поєднуються з використанням таких засобів монтажу, як наплив, затемнення і витіснення.

Ключові слова: Жадан «Інтернат», Ішігуро «Похований велетень», роман дороги, наратологія, інтермедіальність, кіномонтаж, фокалізація.

Онтологічна інтермедіальність, за Є. Шрьотером [18], у літературі розуміється як наявність певних спільних системних рис у різних медіа, що завжди існують у співвідношеннях до інших медіа. Дослідник вважає, що немає окремих медіа, а лише інтермедіальні зв'язки, що постійно здійснюються. З іншого боку, це – процес створення певної синтетичної метамови тексту, перекодування стратегій інших мистецтв для функціонування цілісного художнього образу. Традиційний жанр роману дороги трансформується, згідно з цією тенденцією, на синкретичний текст, де використовуються системні елементи візуальних мистецтв, зокрема кіно. Поєднання наративного та інтермедіального підходів до літератури щодалі стає однією з найактуальніших тенденцій сучасної як наратології так і теорії і практики інтермедіальності. Ще В. Вольф стверджував, що наративність потребує уточнення у межах інтермедіальності як інтермедіальна наратологія [19, с. 23-104].

Сучасна проза початку ХХІ століття свідчить про все більше інтермедіальне проникнення в літературу принципів та технік кіно таких, як монтаж, наплив, затемнення, зміна планів, наближення, перебивання, паралельний монтаж, окуляризація (за Ф. Жостом) та інші. А. Базен вважав, що нові форми сприйняття і такі способи бачення, як крупний план, такі структури оповіді, як монтаж, допомогли романістам оновити свої технічні прийоми [1, с. 252-279]. Одною з головних рис кінематографізму в літературі є застосування композиційних прийомів монтажу, монтажної техніки поєднання сцен у композиції твору. В художній літературі термін «монтаж» почав позначати засо-

би побудови тексту, при яких переважає дискретність зображення, його фрагментація. Монтаж у літературному тексті усвідомлюється як розрив безперервності комунікації, безпосереднє звернення до когнітивно-рецептивних можливостей реципієнта, інтелектуалізація твору.

Літературний кінематографізм базується на концепті візуалізації, тобто тому художньому засобі, що дозволяє відображати художню картину світу за допомогою інструментарію візуальних мистецтв або ж спільного для двох чи більше мистецтв інструментарію. Інколи візуалізація існує в межах певних аналогічних або відповідних жанрів. Так, жанровим відповідником відомого в кінематографії ХХ столітті жанру Road Movie – «роуд муві» – в літературі є Road Novel – «роман дороги». Термін існує у принаймні у двох значеннях. По-перше, у вузькому значенні це американський автомобільний роман втечі як визволення, що бере початок від роману Дж. Керуака «В дорозі» (1957) і існує у зв'язку з культурою бітників та її пізніших трансформацій. Так, Ендрю Гросс вважає його автомобільною версією мандрівного роману [14]. За висловом Тіма Лотта, цей роман «багато в чому є саме шаблоном дорожнього роману – авантюрного, амбіційного, епізодичного та (також центральна частина багатьох дорожніх романів) бунтівного чи контркультурного за темою» [16].

Деякі дослідники продовжують генезу американського роману дороги до 1930-х років, і пов'язують його виникнення з реакцією на Велику Депресію [17, с. 179]. Так, у Cambridge History of American Literature розділ про роман дороги

називається «На дорозі і поза нею», зміст терміну дуже розширюється, включає в себе значний ряд попередників і послідовників, як-то роман В. Набокова «Лоліта», що дуже далеко відходить від первинного значення, але наразі дуже часто розглядається саме так [12]. Стосовно ж роману Керуака зазначається, що його роман «був більш важливим як міф, як культурний маркер контркультури, ніж як роман» [17, с. 183]. Роман дороги останніх років досліджується у несподіваних параметрах: у межах гендерного підходу, квір-літератури тощо. Переосмислюється постать героя – надаються права жінкам, маргінальним групам, трансгендеру, жанр пов'язується з питанням гендерної ідентичності. Підривається сам канон роману дороги, що розглядається поза межами гетеросексуальної маскуліності і свободи [13].

По-друге, у ширшому значенні, це роман-квест, що бере початок від лицарського роману і роману-пікарески. Таке розуміння відносить витoki роману до більш ранніх часів і надає можливості включити до розгляду більш широкий шар літератури дороги ХХ–ХХІ століття, як її називають в США, принаймні до постапокаліптичного знакового роману Кормака Маккарті «Дорога» (2006, екранізація Дж. Хілкоута 2009). Сучасний роман дороги розвивається скоріше у річищі постапокаліптики Маккарті, де головним мотивом стає втрата і знаходження пам'яті про минуле задля виживання у сучасному, – ніж у річищі роману-втечі на волю Джека Керуака. Серед багатьох типологічних різновидів сучасного роману дороги наявні бодай два: роман-втеча і роман-квест. Серед останніх можна виділити сюжети з необхідним поверненням (або за Толкіном, *There and Back Again* «туди і назад») і сюжети без повернення, умовно *One Way Ticket* – «квиток в один кінець». Такий сюжет роману Ішігуро, адже від початку початку зрозуміло, що старе подружжя, яке вирушає в дорогу, вже ніколи не повернеться у своє село. Сюжет же роману Жадана спершопочатку орієнтований на повернення, адже мета героя – дістатися до міста і забрати додому з інтернату племінника.

Варто зауважити, що цей романний жанр існує не лише в материнській культурі США, де він заявлений дуже вагомо і становить одну з суттєвих гілок художньої прози, але й в інших культурах у певні історичні часи, що потребують історичного переосмислення внутрішніх міграційних процесів. Персонаж роману дороги привласнює у

процесі мандрів чужий простір, і в результаті змінюється сам.

Роман дороги відповідає на суспільні процеси, що змушують людей пересуватися простором у пошуках свого місця і вирішувати власні проблеми саме в дорозі. Український сучасний роман дороги, представлений у творчості С. Жадана, виникає як відображення суспільної реакції на збурення останніх років, пов'язане з війною на Донбасі. Історичні міграції, знаходження завжди в дорозі різних етносів і народів цього завжди прикордонного регіону, що описується у термінах постколоніальної теорії як простір фронтиру, а в самого автора знаходить назву великої порожнечі, – присутні в якості міфу в попередньому романі письменника «Ворошиловград», де виникає тема історичного збурення, транзитного знаходження між минулим та теперішнім.

«Інтернат» Жадана поєднує з романом Ішігуро не тільки жанровий різновид роману дороги, але й мотив повернення пам'яті посеред війни та в антрактах між війною, – і інтермедіальний синтез, де використовуються системні елементи візуальних жанрів, зокрема кіно. Наративний рівень, своєю чергою, будується як зміна наратора на фокалізатора. «Інтернат» зазвичай порівнюють зі знаковою для початку ХХІ століття постапокаліптичною «матричною» дистопією Кормака Маккарті «Дорога» (2006). Утім, дорога у американського письменника – лише в один кінець. Жадан же створює роман-повернення. Та й сам письменник стверджував: «Безумовно, літературні впливи є, але я би згадав, скоріше, епос про Гільгамеша, коли є головний герой, який має пройти крізь царство мертвих і повернутися. <...> В якості одного із джерел впливу я би назвав вестерн з Клінтом Іствудом “Хороший, поганий, злий” – класична стрічка, події якою відбуваються в Америці під час громадянської війни. Є трійка авантюристів, які <...> не помічають війну, ігнорують її, війна є просто обставиною, яку герої фільму не трактують як свою» [4].

Автор неодноразово прояснював також і відсутність в романі авторського мовлення – наративну структуру власного твору, який, за його словами, писався за зразком кіносценарію. Оповідач порівнювався з оператором, який іде із камерою і все фільмує. Всі події показуються через певний об'єктив і читач через нього спостерігає за тим, що відбувається. Оповідь побудована таким чином, що всі оцінки, які даються, – не від імені

автора [4]. Роман Жадана – це квест із поверненням, що його має пройти головний герой – провінційний вчитель української мови з приміської залізничної станції біля міста на Донбасі, котре перетворюється за кілька днів на лінію фронту. Для героя Жадана подорож по цій дорозі ідентична сходженню до царства мертвих і поверненню через ініціацію смерті. Критики одразу назвали роман українською Одиссеєю, позаяк він розповідає про дорогу, подорож і пошук. Утім, в ньому відсутній модус епічності, це приватна історія пересічної людини. Як роман дороги твір одразу був сприйнятий і критикою: «Інтернат» – текстове роуд-муві про дорослішання на тлі війни [6].

Ішігуро в своєму романі про колективну пам'ять, травмовану війною і геноцидом, так само, як і Жадан, пишучи про війну, хотів уникнути літературщини, але не впасти у публіцистичність. І тому англійський письменник вдається до форми фентезі, імітуючи форму фентезі, – зовсім поза фентезі, – з ограми, ельфами і драконами, з традиційним для фентезі квестом, – насправді створюючи притчу. Він постійно повторює, що бажав осмислити історичний досвід колективної травми повоєнної Франції, сучасних Боснії, Америки, Японії, дезінтеграції Югославії чи Близького Сходу, але реалістична оповідь могла б вийти надто політизованою [11]. Тому видається обмеженим підхід до цього твору виключно як до белетризованого опису темних віків історії Англії, хоча одним із джерел роману, поряд з епосом про Гільгамеша, як і у Сергія Жадана, – була лицарська поема XIV століття про часи короля Артура «Сір Гавейн і Зелений Лицар». Так само обмежене віднесення твору до жанру фентезі – як експерименту на території Толкіна, попри те, що нарис Толкіна 1953 року теж присвячений цій середньовічній поемі. Ці дві жанрові помилки характерні для частини критиків роману.

Важливим є також і те, що обидва автори називають джерелом своїх романів твори кіномистецтва, фільми – спагетті-вестерн Сержо Леоне для Жадана – і західні фільми 1950-х років, а також антисамурайський фільм Масакі Кобаясі «Харакірі» (1962) – для Ішігуро, як і попередні антивоєнні фільми цього режисера, де аналізувався вплив на людину обставин вибору під час війни. Герой «Харакірі» – заручник військового кодексу честі, який вже виглядає застарілим у пізнішу епоху. Гуманізм нової доби протиставлений обов'язку самураїв.

Варто згадати ще одне літературне джерело, яке пов'язане з мотивом подорожі через війну і вплинуло на сюжет фільму Сержо Леоне, згаданого Жаданом як одне з джерел свого роману. Це роман французького письменника Л.-Ф. Селіна «Подорож на край ночі» (1932), який був знаковим свого часу і вплинув на мистецтво наступних років. Герой цього роману і водночас оповідач подорожує крізь битви Першої світової війни як сторонній, хоча бере участь у військових операціях, як і герої вестерну. Вони не вважають війну своєю, сприймають її відсторонено. Один із двох сценаристів вестерну – Вінченцоне – захоплювався романом Селіна, і вплив його дуже помітний у фільмі. Для героя Жадана війна теж не усвідомлюється як своя, він не цікавиться політикою і подорожує дорогами війни лише з власною приватною метою. Отже, матриця «не-своєї війни» – достатньо усталена у мистецтві ХХ століття. Жадан, прихильник знакового фільму Сержо Леоне, розвиває на новому тлі традиційну модель, але принципово видозмінює її: не своя війна врешті стає своєю.

Так само і феномен повернення пам'яті у романі Ішігуро перетворює староанглійський епос і традиційне фентезі з ограми, ельфами і драконами – на сучасну філософську притчу про когнітивні можливості забуття і згадування. Події війни часів короля Артура і геноцид саксів поступово проступають з напівзабутого минулого, що немовби не має стосунку до теперішнього часу, – і захоплюють персонажів, подружжя старих німецьких селян-бритів, які виявляються причетними до минулої війни, що колись була своєю. Не-їхня стара війна починає визначати не тільки колективну травмовану пам'ять, але й персональну пам'ять двох люблячих людей. Архетипний сюжет про Філемона і Бавкіду перетворюється на зовсім не ідилічну історію зрад і розлучень, сховану у глибинах пам'яті.

Кіномистецтво мало вплив на романи Ішігуро і Жадана не тільки як одне з питомих джерел створення, але й як елемент поетики. Наративний рівень обох романів, що відповідає дієгезису, поєднується і взаємодіє з візуальним рівнем, що відповідає мімезису. Варто зазначити, що термін сучасної наратології «дієгезис», що бере початок з Аристотеля і Платона, актуалізований Ж. Женеттом [5, с. 166], і вживається як історія, що оповідається наратором, – функціонує також в теорії кіно ХХ століття. Типологія наративного і дескриптивного за Ж. Женеттом, і дієгетичного – існуючого

як в історії, так і в самій оповіді, – та недієгетичного наратора, що існує лише в екзигезисі, тобто в самій оповіді, за В. Шмідом [10], може бути спільним алгоритмом для літератури і кіно.

Спільний з теорією кіно і ще один питомий термін наратології – фокалізація, запропонований Ж. Женеттом і застосований Ф. Жостом до теорії кіно як окуляризація («Камера – око. Між фільмом і романом», 1987). Ж. Женетт у «Фігурах III» виділяв нульову, внутрішню і зовнішню фокалізацію. Внутрішня фокалізація може бути фіксованою, переміною і множинною, тобто належати лише одному персонажу, змінювати персонажа чи оповідати ту ж саму подію з точки зору різних персонажів. [5, с. 391-393]. «Вибір фокалізації, – зазначає Женетт, – не залишається неодмінно постійним протягом всієї розповіді, і змінна внутрішня фокалізація (формула досить гнучка) застосовна не до всього тексту <...> Формула фокалізації не завжди відноситься до всього тексту твору, але швидше до певного наративного сегменту, який може бути досить коротким» [5, с. 392-393].

Жіль Дельоз писав: «Взявши за основу літературознавчу концепцію “фокалізації”, чийм автором є Женетт, Франсуа Жост розрізняє три можливих типи окуляризації: внутрішню, коли камера наче займає місце очей персонажа; зовнішню, коли вона наче приходить ззовні або грає самостійну роль; і “нульову”, коли вона наче зникає, виділяючи те, що вона показує» [2, с. 492].

Внутрішня окуляризація, до якої належать романи Ішігуро і Жадана, відбувається тоді, коли наратор оповідає лише те, що може знати у даний момент персонаж, чийми очима реципієнт дивиться на події оповіді. В романі Ішігуро присутній як перемінний фокалізатор, так і множинний. В романі Жадана перемінний фокалізатор, він же – «я-наратор» – племінник головного героя Сашко, який бере на себе оповідь після символічної екзистенційної зустрічі Паші зі смертю.

У романі Ішігуро виникає недієгетичний «я-наратор» («як я вже казав...») [6, с. 13], який супроводжує дію від початку початку, коментуючи легендарні міфічні події VI століття з сучасного погляду, і зникає він лише наприкінці, поступаючи місцем сакральному наратору – човняру-перевізнику на острів мертвих, фігура якого виникає на початку оповіді лише як персонаж у зруйнованій римській віллі і згодом не пізнається персонажами у фіналі. Роль фокалізатора змінюється: основний фокалізатор – старий Аксель, який посту-

пово пригадує власне минуле, його змінює в ролі фокалізатора Едвін, підліток-сакс, а також у снах Гавейна наратором стає саме цей персонаж. Це множинна фокалізація, позаяк події передаються спочатку з точки зору Акселя, а потім – з точки зору хлопця. Гавейн розповідає ту ж саму історію, що і Аксель. Розділи, де різні персонажі виступають фокалізатором, становлять паралельну дію до основного сюжету, своєрідне перебивання про інші події, яких не було в основному сюжеті, події, також ускладнені прийомом врізки-переривання – напівміфічним спогадом про біографічне минуле Едвіна, а також автобіографічною нарацією сера Гавейна. Зціплення врізки і сюжету – це визначання особливого призначення Едвіна в оповіді, як і снів сера Гавейна.

Том Холланд, маючи на увазі фрагментарність роману, вважає, що письменник «грає з розривами та швами. Вони призначені для показу. Перехрещення літературних впливів в прозі Ішігуро, подібно до спогадів у затухаючому розумі: фрагменти, що протистоять руйнуванню» [15].

Позиція, точка зору Акселя як фокалізатора, яскраво виявляється у сцені бою Вістана зі старим воїном-бритом [6, с. 135-149], де розвиток подій наближений до зміни кінематографічних планів, а окуляризація відбувається виключно як втілення просторової позиції Акселя, так званий прийом «камера-око». Старий Аксель, вважаючи себе простим селянином, оцінює цей бій з професійної військової точки зору і починає згадувати своє лицарське минуле як одного з найближчих лицарів Артура.

Виразно спостерігається також дискретна присутність в оповіді і сучасного недієгетичного «я-наратора», його експресивні звернення до читача, поєднують часові шари минулого і сучасного. Така множинність фокалізації надає можливості членувати текст на мізансцени, де ракурс камери-ока щоразу змінюється і події розглядаються з різних точок зору.

У романі Жадана немає такого недієгетичного «я-наратора», і функція фокалізатора перенесена майже до кінця на головного героя – шкільного вчителя на великій залізничній станції недалеко від міста, де відбуваються події. Утім, романи об'єднує не тільки мотив дороги, якою простують герої, здійснюючи свою локальну мету, що поступово переноситься на спільну історію пам'яті, пригадування та відповідальності, – і не тільки безліч схожих символічних деталей цих подоро-

жей, як-от перебування у зруйнованих будинках, зустрічі на шляху, що повторюються, і персонажі, що зникають назавжди у невідомому напрямку, фінальна зміна наратора, що стає конче суттєвою для наративної модальності текстів, – але й складна взаємодія наративності і візуальності, що в прозі ідентифікується як аналог кінематографічних прийомів. Тут варто позначити елементи кіномонтажу в структурі романів при переходах від описів сюжетних подій на дорозі – до оніричної дійсності снів, марень і спогадів. Переходи до оніричної оповіді відбуваються з використанням подібних, аналогових кіномонтажу засобів, таких, як наплив, затемнення і витіснення.

У романі Ішігуро роль сцен сну, засинання і пробудження або безсоння головного фокалізатора Акселя та його старої дружини Беатрисі дуже велика, вони символізують поступове пробудження від мороку забуття, котрим окутано свідомість людей. Особливе місце в романі займають марення лицаря Гавейна, де внутрішній фокалізатор виступає в ролі оповідача від першої особи («я-натор»). В середині цих сцен він є фіксованим фокалізатором, у цілому ж сюжеті роману – він перемінний фокалізатор. Сни Гавейна перетинаються з оповіддю Едвіна-фокалізатора і химеричною подорожжю Акселя і Беатрисі рікою, а також снами самої Беатрис, в яких повертається індивідуальна біографічна пам'ять, і історія вічного кохання починає виглядати не такою вже ідилічною. Такі врізки, що відбуваються з погляду історії, що оповідається, невмотивовано, насправді в самій оповіді є глибоко умотивованими, адже саме в цих снах остаточно прояснюються загадки минулого і роль Гавейна і Акселя у вирішальній битві Артура з саксами, як і в геноциді саксів.

В романі Жадана реальна оповідь трьох днів у напівпорожньому місті, що гине, змінюється на оніричні сни героя. Перший сон в бомбосховищі інтернату виникає немовби несподівано. І починається цей чи то сон, чи то марення, від згадки про жінку, з якою простував зруйнованим небезпечним містом, і яка пішла далі шукати свій дім. Внутрішня мова героя який засинає переходить на думки про всіх жителів цього мертвого нічного міста і водночас ідентифікується як авторська нарація:

«Де її дім? Коли вона туди потрапить? Половина з них не має домів: розбрелися довколишніми містами, вибралися звідси безкінечними вагонами, розгубилися світом. <...> Нині тут важко

щось упізнати: помешкання без голосів, вулиці без світла, площі без птахів» [3, с. 125]. Наративний план внутрішнього монологу фокалізується як голос персонажа. Після цього наратив-дієгезис змінюється на міметичне зображення зовнішнього простору за стінами інтернату. Монтажний перехід здійснюється за допомогою еліпсису, схожого на кінематографічний прийом напливу-затемнення, після якого виникає візуальний химеричний образ покинутого будинку інтернату, невідомо, чи це сон Паші чи опис знадвору будинку ночі:

«На пагорбах стоїть сіра важка будівля. Вікна забиті фанерою. На фанері якісь знаки й попередження – про те, що вже скоєно, і про те, що скоєно буде. І що буде всім, хто тут живе, за те, що сталося й станеться. І що буде тим, хто ніколи тут не був. Небо над будівлею низьке й туманне, здається, що туман витягується просто з вікон, здійснюється вгору, закручується у вузли й петлі, тягнеться вітром на південь, до моря. <...> З-поміж дерев до будівлі вибираються безпритульні пси, троє — худі й насторожені» [3, с. 125].

Візуальний ряд цієї сцени будується за законами кінематографічного наближення – від далекого плану до ближнього: пси «бредуть травою, вибридають на ламаний асфальт перед будівлею, приносять до голосів усередині, приносять до запаху безпорадності. Підходять ще ближче, тицяють свої псячі писки в діри у фанері» [3, с. 125-126]. Почуття відчаю і безпорадності в цій сцені належить фокалізатору – головному герою, для якого ця подорож обертається сходженням до пекла не-своєї війни з необхідністю взяти на себе відповідальність не тільки за повернення, але й за усю цю моторошну війну. І завершується сцена резюмуючою дієгетичною авторською нарацією: «Десь під ранок місто починає по-справжньому горіти» [3, с. 126].

Екскурси у минуле героя в тексті загальної оповіді можна порівняти з монтажними вставками класичного кіномистецтва, такими, як паралельний монтаж і перебивання: в них йдеться про речі, яких не було у попередній сцені і не буде у наступній. В них виникають персонажі, яких вже немає на світі, або немає поруч з Пашею в житті – мати, Марина. Ці перебивання урізноманітнюють лінійну послідовність епізодів небезпечної подорожі «туди і назад» – до гинучого міста і з нього додому. Врешті, такі перебивання, як і в кіномонтажі, скорочують лінійний час, маскуючи часовий еліпсис.

Позаяк опис займає лише три доби, то паралельна нарація має бути дуже органічно оформленою.

Приклад врізки до основної нарації – паралельних кадрів – у споминах Паші у переповненій будівлі непрацюючого вокзалу. Перебивання з монтажним переходом типу наплив супроводжується недієгетичною нарацією: «Так, мов у березні. Неспокійно й тривожно. І дихати боляче від розуміння того, що все може бути, все може статися» [3, с. 224]. Тобто все відбувається, як у далекому березні, хоча місяць основної нарації – січень. Наплив – повільна заміна в нарації попереднього монтажного плану наступним, що відбувається за рахунок зменшення змісту одного при одночасному наростанні змісту іншого. Спочатку рецептивний зміст пов'язується з основною нарацією – здається, що Паша вийшов з вокзалу і відчув, що погода у січні – як у березні. Але поступово рецепція замінюється на паралельну нарацію, і повністю переключається на спогади. Врізка-перебивання завершується, створюючи певний ритм, знову згадкою про березень: «Тоді Паша виходив на ганок, сходяв у сад і слухав, як над деревами йде дощ, як він обступає, обвалюється, як чіпляється за тонкі яблуневі гілки, падає йому під ноги — так, як може падати лише в березні» [3, с. 229-230]. А повернення до основної нарації починається з опису дощу: «Паша стоїть на чорному пероні й зауважує, що дощ, почавшись із ночі, не думає припинятися...» [3, с. 230].

Нарешті, ще одна монтажна врізка паралельної нарації з напливом стосується чи не найголовнішого спогаду героя про екзистенційну подію його отроцтва, коли він відійшов в снігах далеко від дому і втікав від зграї бродячих псів, рятуючись від смерті. Цей сюжет виникає поступово, спочатку як неформлені спогади, і лише у фіналі нарації від героя-фокалізатора вся історія повністю прояснюється. Уві сні Паша бредє снігом, намагаючись вибратися, що він робив цілий день. Але поступово за допомогою монтажного напливу стає зрозумілим, що бачить він зовсім інший загрозливий сніг далекого дитинства, коли втікав від смерті: «Хоча як ти від неї втечеш — по такому снігу? <...> Тієї зими довго не було снігу <...> А вже десь перед святами, на Новий рік, пішов сніг. І йшов, не перестаючи, кілька днів поспіль <...> [Він] розуміє, що цей зимовий присмак загибелі, крижане дихання страху та небуття будуть супроводжувати його до самої смерті...» [3, с. 285-290].

Паралельний монтаж сцен-спогадів про цю майже загибель у снігах, що виникають напливом від основної дії, підпорядковані певному ритму, що створюється завдяки кільцевій згадці про сніг. Остаточний смисл цього екзистенційного спогаду стає зрозумілим наприкінці роману перед фінальною зміною фокалізатора на дієгетичного наратора від першої особи – тринадцятирічного Сашка, який і завершує оповідь. Паша присутній при смерті молодого пораненого бійця, якому він допомагає під час операції і який бере на себе пашину смерть. Виникає монтажний наплив: Паша все набирає і набирає на прохання помираючого хлопця, номер на телефоні: «Хто-небудь, візьміть трубку! Чому ніхто не відповідає, де ви всі? Де бодай хтось? Де ви? Нікого немає, нікого не чути. Нікого не шкода. <...> Відчуває, що смерть оминає його, відступає, переходить на іншого. Гудки розчиняються, час витікає, повітря розріджується. Вже нічого не виправиш, нікого не врятуєш. Шося тягнеться сніговими полями. Довкола стільки білого, наче всі інші кольори зникли, залишився тільки білий. <...> Світла стає все більше, воно заливає собою все довкола, його стає так багато, воно виповнює собою все. Так, ніби життя складається лише зі світла, так, ніби в цьому світі зовсім немає місця для смерті» [3, с. 322-325].

Загадкове зникнення всіх тих, з ким Паша провів ці три дні (Віра, інші попутники в місті, перші чергові на вокзалі, провідник, Ніна, фізрук, дівчисько з інтернату) – натякає на вірогідну чи очевидну їх загибель у мертвому місті: чотири дірки від куль на пальто фізрука, шуба з одірваним рукавом, що, можливо, належала Вірі, під лавочкою біля незнайомого будинку, – прояснює внутрішні слова Паші: «Нікого немає, нікого не чути. Нікого не шкода» [3, с. 323]. Кожен залишається самотнім перед обличчям смерті.

Паралельний монтаж з врізками-перебиваннями складає суттєву рису також і роману Ішігуро. Так, перша частина роману переривається у сцені поразки у бою старого воїна-брити, а друга частина починається зі сцени ночівлі у келії монастиря і безсоння Акселя. Потім йде перебивання, і в ньому завершується історія з похованням старого воїна-брити, вбитого Вістаном. Перебивання здійснюється за допомогою поєднувальної фрази – згадки Акселя про те, як вправно хлопчик Едвін копав землю. Але окуляризація з точки зору Акселя зберігається, і це підкреслюється навіть кінематографічним словом «ракурс», з якого Аксель

дивиться на сера Гавейна і помічає його ворожість до сакса Вістана, що, суперечить лагідності старого, натякає на його особливу місію, яку він приховує. Перебивання оформлюється як згадка Акселя, і допомагає наступній деталізації його спогадів про своє забуте лицарське минуле.

Власне, мета автора – поступове прояснення головного питання в романі: що краще: зберігати мир і спокій завдяки забуттю кривавої війни – чи «подивитися в обличчя минулому» [6, с. 183], повернувши пам'ять – тобто вбивши драконку Квиріг, яка напускає на землю імлу – морок забуття. Спогади про минуле призведуть до нової війни – реваншу саксів, яких війна Артура прирєкла на геноцид.

На перший погляд здається, що мотив пам'яті і згадування і в романі Жадана існує лише як індивідуальна пам'ять людини, яка живе в обставинах «не своєї війни», поступово розуміючи необхідність визначення своєї позиції в екстремальних умовах постійної втечі від смерті. Але письменник мав а увазі певне узагальнення, адже йдеться саме про відповідальність кожного за цю війну.

Конкретизація протиборчих сил конфлікту для героя-вчителя української мови, далекого від політики, відбувається за допомогою розрізнення чи не розрізнення різних мов, що ховаються в романі за літературною мовою автора. І це мовне різноманіття – візитна картка Донбасу. Тут є літературна українська, якою Паша розмовляє лише на уроках, штучно-радянська літературно-бюрократична російська, якою розмовляє фізрук, далі донецький суржик, тобто суміш російської і української, з обценною лексикою у мешканців селища, де знаходиться інтернат, далі розмовна українська в українських військових з інших регіонів, далі розмовна російська України з власною акцентуацією і фонематикою, далі розмовна російська чужих прибульців-росіян, які ідентифікуються лише за інакшою російською мовою, переповненою обценною лексикою, нарешті літературна бюрократична російська мова військових з Росії. Мова стає ідентифікатором спільноти і не потребує ані

шевронів, які Паша не розрізняє, ані прапорів, з яких Паша знає лише той, що в нього в паспорті. Неоднозначність і невизначеність ідентичності персонажів – це не тільки фокалізація з боку головного героя, відстороненого від дійсності, але й принципова риса авторської нарації. Видається, що узагальнення автора в романі поступаються оповіді про екзистенційний досвід окремої людини, яка наприкінці приходиться до висновку про свою укоріненість до цієї землі, до свого дому, до своєї родини, на відміну від випадкових гостей, яким люди нецікаві.

В романі Ішігуро цей екзистенційний індивідуальний досвід – повернення пам'яті – виявляється не тільки милостивим, але й роз'єднуючим, руйнівним. Щодо історичної колективної пам'яті, то її повернення просто катастрофічне. Запевнивши читача протягом усього роману, що загальне забуття минулої війни внаслідок легендарної імли є великою бідою для всіх людей, автор поступово переконує нас у протилежному – лише забуття рятувало від нової ще більшої війни, від застарілої колективної ненависті, що актуалізувалася від помсти, від задоволення відчуття реваншу і необхідності реваншу за втрачене, що навіки роз'єднає дружні – завдяки забуттю – народи саксів і бритів, щоб прокласти шлях до майбутнього завоювання: «Ця земля, край за краєм, стане новою країною – країною саксів, – де від вашого народу не залишиться і сліду...» [6, с. 347]. Дуже сучасно звучить попередження, котре в цій історії належить наратору-фокалізатору Акселю, але насправді в самій оповіді про історію належить наратору-автору: «Хто знає, що станеться, коли гострі язика заримують давні образи зі свіжим прагненням землі і завоювань?» [6, с. 347].

В. Портніков писав про цей роман, який вважав надзвичайно сучасним з погляду проблематики: «Для людей, обтяжених взаємною ненавистю, відкриття пам'яті і самої здатності пам'ятати може обернутися куди більшою катастрофою, ніж безпам'ятство» [8].

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Базен А. Кинематографический реализм и итальянская школа эпохи Освобождения // А. Базен. Что такое кино? Сборник статей. М. : Искусство, 1972.
2. Делез Ж. Кино: Кино 1. Образ-движения; Кино 2. Образ-время / Ж. Делез; пер. с фр. Б. Скура-това. – М. : Ad Marginem, 2004. – 624 с.

3. Жадан С. Интернат [Текст]: роман / Сергій Жадан. – Чернівці: Меридіан Черновіц, 2017. – 336 с.
4. Жадан С. Цю війну не помістиш в жодну літературу [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://rozmova.wordpress.com/2017/10/31/serhij-zhadan-8/#more-24026>

5. Женетт, Жерар. Фигуры. В 2-х томах. Том 1-2. – М. : Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. – 944 с.

6. Ішігуро Кадзуо. Похований велетень [Текст]: роман / Кадзуо Ішігуро; переклад з англ. Тетяни Савчинської. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2018. – 376 с.

7. Кухар А. З нами стався «Інтернат» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2017/09/05/z-nami-stavsya-internat/>

8. Портников В. Японец написав роман о людях, очень похожих на нас. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://strana.ua/opinions/17628-ya-ponec-napisal-roman-o-lyudyah-ochen-pohozhih-nas.html>

9. Стасіневич Є. «Інтернат» Жадана: дорога до тихого дому [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.chytomo.com/news/internat-zhadana-doroga-do-tixogo-domu>

10. Шмид В. Нарратология. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с. – (Studia philologica).

11. Alter, Alexandra. For Kazuo Ishiguro, 'The Buried Giant' Is a Departure // The New York Times. – 2015. – Feb. 19 <https://www.nytimes.com/2015/02/20/books/for-kazuo-ishiguro-the-buried-giant-is-a-departure.html>

12. Delman, Jodi «Lolita» as an American Road Novel [Електронний ресурс]. – Режим доступу до видання : <https://medium.com/@superrabbit/lolita-as-an-american-road-novel-6a2aa60af68d>

13. Gallagher, Allison. The Radical Potential of Queer Road Novels. Looking Beyond the Bro-Canon [Електронний ресурс]. – Режим доступу до видання: <https://lithub.com/the-radical-potential-of-queer-road-novels/>

14. Gross, Andrew S. The Road Novel // The Encyclopedia of Twentieth-Century Fiction

Edited by: Brian W. Shaffer Volume II: Twentieth-Century American Fiction [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.blackwellreference.com/public/tocnode?id=g9781405192446_chunk_g978140519244646_ss1-4

15. Holland, Tom. The Buried Giant review – Kazuo Ishiguro ventures into Tolkien territory // The Guardian. – 2015. – 4 Mar. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.theguardian.com/books/2015/mar/04/the-buried-giant-review-kazuo-ishiguro-tolkien-britain-mythical-past>

16. Lott, Tim. The best road novels [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.theguardian.com/books/2009/jan/23/1000-novels-jack-kerouac-road>

17. On and Off the Road: The Outsider as Young Rebel // The Cambridge History of American Literature: Volume 7, Prose Writing / Cambridge History of American Literature, 8 vols, 1986-2004. – Cambridge University Press, New York and Cambridge; 1999. – Editor S. Bercovitch [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://books.google.com.ua/books?id=61qHhpl3hMC&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=on%20and%20off%20the%20road&f=false

18. Schröter, Jens. «Discourses and Models of Intermediality». CLCWeb: Comparative Literature and Culture 13.3 (2011) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1790&context=clcweb>

19. Wolf W. Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie // Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär / Hrsg. V. Nunning, A. Nunning. Trier: WVT, 2002. S. 23–104.

ANNOTATION

T. SVERBILOVA

INTERACTION OF VISUAL AND NARRATIVE LEVEL IN MODERN ROAD NOVEL (BOARDING SCHOOL BY SERGEI ZHADAN AND THE BURIED GIANT BY KAZUO ISHIGURO)

Methods are used to combine narrative and intermedial approaches to literature, system elements of visual arts, in particular cinema, which influenced the novels of Ishiguro and Zhadan not only as one of the specific sources, but also as an element of poetics. Narrativity needs to be clarified within intermedialism as an intermedial naratology. There is an increasing intermedial penetration of the principles and techniques of cinema into the literature, such as montage, inflow, dimming, change of plans, approaching, interruptions, parallel montage, eclipse. Montage in the literary text is perceived as a rupture of the continuity of communication, a direct appeal to the recipient's cognitive-receptive capabilities, intellectualization of the work.

Among the many typological varieties of the modern road novel there are at least two: novel-escape and romance-quest. Among the latter one can highlight plots with the necessary return (There and Back Again) and plots without a return (One Way Ticket). The last is the story of Ishiguro's novel. The plot of Zhadan's novel initially focused on the return.

These works are similar not only due to the genre type of the road novel, and not only due to the set of similar symbolic details of travels themselves, but also due to the motive of memory retrieval and the type of intermedial synthesis, which uses system elements of the cinema. This is a complex interaction of narrativity and visibility, which is identified in prose as an analogue of cinematic techniques. The internal focalization and techniques of assembly, techniques of the combination of scenes in the structure of novels at transitions from the descriptions of plot events to the onyric tales – dreams and memories – are considered. Gaps are combined with the use of similar to cinema montage methods, such as inflow, blackout and crowding. The narrative level, in turn, is constructed as a change of the focal point.

*The both authors call films as the source of their novels. The narrative level of both novels is combined and interacts with the visual level on the basis of internal focalization. In the Ishiguro's novel there is a non-dietary narrator, which accompanies the action from the very beginning. Sections where different characters act as a focalizers, constitute a parallel action to the main plot, a kind of interruption by other events, which were not in the main plot. This appeals to the reader to combine the time layers of the past and the present. The multiplicity of focalization provides the ability to divide the text into the *mise en scenes*, where the camera-eye angle changes each time and events are viewed from different points of view.*

In Zhadan's novel the function of the focalizer is moved almost to the end by the protagonist. Tours to the past in the text of the general story are compared with the installation inserts of classical cinema art, such as parallel installation and interception: they are talking about things that were not in the previous scene and will not be in the next. These interruptions diversify the linear sequence of episodes. Finally, such interruptions, like in cinemas, shorten linear time, masking the time ellipse. Parallel installation with interlacing inserts is also an essential feature of Ishiguro's novel. The ambiguity and uncertainty of the identity of the characters is not only the focalization on the part of the protagonist, but also the fundamental feature of the author's narration.

Key words: *Zhadan «Internat», Ishiguro «The buried giant», road novel, naratology, intermediality, film montage, focalization.*