

УДК 821.111-312.6.09“198”К.Ішігуро:791

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/fpl.2019.132.2930>

ФЕНОМЕН ЛІТЕРАТУРНОЇ КІНЕМАТОГРАФІЧНОСТІ У РОМАНІ КАДЗУО ІШІГУРО “ЗАЛИШОК ДНЯ”

Ярина Опрісник

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, м. Львів, Україна, 79000
yarynaoprisnyk@gmail.com*

У статті здійснено спробу дослідити явище літературної кінематографічності через означення естетичних засад та методів мистецтва кінематографа, які можуть бути використані як наративні прийоми в літературному творі. На прикладі роману Кадзуо Ішігуро “Залишок дня” (1989) у статті розкрито низку “кінематографічних” художніх ефектів, які змушують читача сприймати текст у площині чуттєвих образів та просторово-часових зміщень, а також мотивують до поглибленої інтерпретації його художньо-емоційного смислу. Особливу увагу в статті зосереджено на таких наративних прийомах у романі Ішігуро, як аудіовізуальність, лаконічність, емоційна стриманість викладу, монтажність та стрибки хронотопу (флешбеки), що в сукупності робить естетичний ефект, який справляє даний твір, аналогічним до продуктів кінематографа.

Ключові слова: інтермедіальність, літературна кінематографічність, кіномова, аудіовізуальність, кадр, план, монтаж, флешбеки, Кадзуо Ішігуро.

Вступ. Постійна динаміка людського світосприйняття і пошук нових засобів художнього вираження призвели до утвердження в сучасному мистецькому просторі явища інтермедіальності, тобто запозичення та імітування прийомів одного виду мистецтва іншим, що не тільки розширює арсенал виражальних засобів, а й трансформує рецептивні моделі адресатів художнього повідомлення. Одним із проявів цієї тенденції є феномен літературної кінематографічності, який, з одного боку, передбачає активне використання письменниками кінематографічних прийомів у своїх творах, а з іншого – формує у читачів-реципієнтів якісно інше, гібридне сприйняття літературного тексту. Яскравим прикладом кінематографічної поетики в художній літературі є проза Кадзуо Ішігуро – відомого британського письменника японського походження, творчий доробок якого займає чільне місце в сучасному літературному дискурсі. Твори Ішігуро доволі часто досліджують з погляду їх психологічної та мультикультурної тематики і значно рідше – із наративної та стилістичної перспектив. Саме тому всебічне дослідження феномена літературної кінематографічності в творах Ішігуро є особливо актуальним, адже воно дає змогу виявити у них такі художньо-естетичні тенденції, що набувають дедалі більшого поширення в сучасній літературі. **Мета статті** – дослідити та означити феномен літературної кінематографічності як один із найяскравіших проявів інтермедіальності в сучасному художньому просторі і простежити систему кінематографічних ефектів та наративних прийомів у романі Кадзуо Ішігуро “Залишок дня”.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Особливості мови кіно та шляхи її інтермедіальної взаємодії з художніми творами все частіше стають предметом вивчення у літературознавстві. Літературна кінематографічність як особливий різновид інтермедіальності більшою чи меншою мірою властива для всіх творів літератури, зокрема й для тих, що були написані до появи кінематографу. Фактично, кінематограф є своєрідною кристалізованою формою візуалізації художніх образів, що лежить в основі сприйняття будь-якого літературного твору. Спільним для цих двох мистецтв є повідомлення-образ, який передається характерними для них засобами – описовою мовою в літературі та аудіовізуальним рядом у кіно. Згідно з Ю. Лотманом, на відміну від літератури, наратив у кінематографі “будується не зі слів, а з послідовності іконічних знаків, в ньому найбільш яскраво виявляються деякі глибинні закономірності всякого наративного тексту” [3, с. 48]. Однак все частіше літературознавці звертають увагу на літературні твори, відзначені високою “кінематографічністю”, де автор ніби імітує естетичні прийоми кінематографа, змушуючи читача мимоволі сприймати художній текст як фільм. Формування такої тенденції дослідниця І. Мартьянова пов’язує з тим, що “кіно, змінивши мовну компетенцію автора і читача, вплинуло на їх прагматикон, впровадило в їх свідомість кінематографічні фрейми сприйняття дійсності” [5, с. 138]. Для того, щоб зрозуміти феномен літературної кінематографічності, варто передусім визначити і проаналізувати основні прийоми та техніки мистецтва кінематографа і те, яким чином вони можуть бути задіяні у художньому творі.

У кінематографі спілкування із глядачами відбувається за допомогою “кіно мови” – низки виражальних засобів, що втілюють собою складне поєднання словесного тексту, візуальних образів та дії. Базовим носієм значення у кіномові є кадр – мінімальна смислова одиниця, яка є еквівалентом слова в природній мові. Як стверджує Ю. Лотман, у кінематографі “кадр отримує свободу, яка притаманна слову: його можна виокремити, поєднати з іншими кадрами за законами смислової, а не природної суміжності, використовувати у переносному – метафоричному і метонімічному – сенсі” [3, с. 17]. Отож, інформація, яку передає глядачеві кожен окремий кадр, виходить далеко за межі безпосередньо даних чуттєвих образів, адже художні смисли кінофільму генеруються в першу чергу через взаємодію зі свідомістю та емоціями глядача-інтерпретатора.

Головна особливість кіномови – її динамічна аудіовізуальність, коли адресат самостійно інтерпретує те, що бачить і чує. Це уподібнює кінематограф до людського сприйняття реального світу. Умберто Еко слушно ілюструє цей процес так: “я переводжу погляд, піднімаю руку, міняю позу, сміюся, танцюю, б’юся на кулаках, і всі ці дії водночас є актами комунікації, за допомогою яких я щось говорю іншим” [2, с. 102]. Однак таку реалістичність кінематографа треба вважати умовною, адже кінорежисер як митець оперує низкою художніх прийомів побудови сюжету, метафоричності, свідомої маніпуляції з повідомленням і висвітленням у ньому найсуттєвішого, що робить кіно власне художньою реальністю, а не міметичним відтворенням дійсності. Так, окрім базових технологій аудіовізуальності, у кінематографі існують спеціальні мистецькі прийоми, якими режисер творить певний художній смисл та керує сприйняттям глядача. Це, по-перше, різноманітні візуальні ефекти, а саме розмивання, накладання, наплив, гра світла і тіней, чорно-білий екран, збільшення або зменшення насиченості кольорів,

використання фокусу та розпливчастого фону; по-друге, це власне кінематографічні прийоми конструювання сюжету, такі, як розкриття психології персонажів через дії та діалоги, поділ на кадри та сцени, монтаж, зміна кутів та перспективи, плани різної крупності, стрибки хронотопу, стоп-кадр, сповільнена або прискорена зйомка тощо.

Методологія дослідження. Хоча практично вся художня література є до певної міри кінематографічною, у деяких літературних творах можна відзначити “концентровану” кінематографічність, яка здійснюється через свідоме або несвідоме імітування письменником мистецьких прийомів кінематографа. Отже, методом зіставлення наративних принципів обох мистецтв і шляхів їх інтермедіальної взаємодії у кінематографічному літературному творі уможлиблюється встановлення його особливого смислогенеруючого та рецептивного ефекту на читача. Першою очевидною ознакою кінематографічного тексту є його підкреслена візуальність, коли автор здебільшого описує різні аспекти історії в площині їх чуттєвого сприйняття, намагаючись “надати письму властивостей аудіовізуального ряду, змінити механізм сприйняття читача, зробивши його частково не просто читачем, а глядачем тексту” [1, с. 9]. Порівняно із традиційними літературними описами візуальних образів, для власне кінематографічного художнього тексту характерна “підвищена щільність лексем зорового сприйняття” [5, с. 137], які мотивують читача не лише відтворювати ці образи в уяві, а й самостійно реконструювати їх метафоричний, прихований зміст.

Не менш важливими в сюжеті фільму та, відповідно, кінематографічного літературного твору є й питомо театральні засоби передання художнього повідомлення, такі, як дія, невербальна мова та діалог. Але коли в кінематографі вони є базовими композиційними елементами з огляду на технічну специфіку цього мистецтва, то кінематографічний текст здебільшого цілеспрямовано позбавлений детальних описів того, що не можна безпосередньо побачити або почути. Відтак, внутрішній світ персонажів розкривається не через описи їхніх думок та почуттів, а опосередковано – через дії, жести, міміку і діалоги з іншими людьми.

Ще один важливий прояв літературної кінематографічності простежується в еліптичній, фрагментованій структурі наративу, яка своїм художнім ефектом нагадує композиційні прийоми монтажу і розкадрування в кіно. Техніка монтажного поєднання сцен у кінематографі полягає в тому, щоб змусити глядача сприймати розрізнені кадри як цілісний художній світ, де порядок поєднаних фрагментів диктується певним наративним та естетичним задумом. Застосовуючи принцип монтажу в літературному творі, письменник аналогічним чином керує читацьким сприйняттям, “створюючи несподівані перекидання в просторі, стискаючи або розтягуючи час тексту, варіюючи ракурси і плани зображення” [5, с. 138]. Як і під час перегляду фільму, завдання читача полягає в тому, щоб реконструювати хронологію сцен і причинно-наслідкові зв’язки між різними подіями, інтегрувавши їх у “вище смислове ціле” [3, с. 42] та самостійно заповнивши сірі плями.

Монтажність літературного твору проявляється також через особливі наративні техніки конструювання його темпоральності – із характерними для кінематографа еліптичними переходами, часовими викривленнями, флешбеками, прискореним або сповільненим темпом подій. Згідно з Ю. Лотманом, така “здатність [кінематографа]

до нерівномірності, довільного стискання і розтягнення, є передумовою виникнення художнього часу”, який “відчувається глядачем як художня енергія, напруга і смислова насиченість” [3, с. 65]. Подібно до режисера кінофільму, автор кінематографічного тексту довільно монтує та перетасовує різні сцени і часові пласти у сюжеті твору, прискорює або сповільнює хід подій так, щоб досягти необхідного художнього ефекту. Водночас плин часу в кінематографічному тексті створює ілюзію безперервності, адже навіть описи людей, речей та явищ у ньому, як правило, не переривають хід історії, а стають частиною дії, проходячи крізь призму сприйняття персонажів [9, с. 169].

Важливими засобами художності в кінематографі є плани різної крупності та перспектива, за допомогою яких режисер варіює інформативну місткість окремого кадру, довільно спрямовує погляд глядача і наділяє вибрані об’єкти метафоричним смислом. Зокрема, при потребі, оператор може значно наблизити або віддалити камеру від об’єкта, в результаті чого “один і той самий екран може вмістити в себе багатотисячний натовп або деталь обличчя” [4, с. 296]. Згідно з Ю. Лотманом, у літературному творі можна говорити про різницю планів, “якщо послідовні сегменти тексту заповнюються змістом, різко відмінним в кількісному відношенні: різною кількістю персонажів, цілим і частинами, описом предметів великої і малої величини; якщо в якомусь романі в одному розділі описуються події дня, а в іншому – десятки років” [4, с. 296]. У поєднанні з іншими засобами кінематографічності, такі нарративні прийоми значно ускладнюють рецептивну програму читача, змушуючи його візуально відтворювати та прокручувати події у заданому автором темпі.

Результати дослідження та їхнє обґрунтування. Яскравим прикладом комплексного використання згаданих кінематографічних прийомів у літературному творі є роман Кадзуо Ішігуро “Залишок дня”, який, володіючи унікальною нарративною структурою та ідейно-художніми особливостями, демонструє спільне для всієї творчості Ішігуро розкриття психології та пам’яті людини через кінематографічну поетику. Роман Ішігуро “Залишок дня” вийшов друком у 1989 році і є третім за рахунком романом письменника. Оповідь у творі ведеться від імені головного персонажа – дворецького Стівенса, який практично все життя прослужив у англійському маєтку Дарлінгтон-Голл. У 1956 році Стівенс вирушає у шестиденну автомобільну мандрівку Англією, під час якої поринає у спогади про події в маєтку в 1920–1930-х роках, про свого батька, який також був дворецьким, і про складні стосунки зі своєю колишньою колегою міс Кентон. Як і в попередніх романах Ішігуро, головною ідеєю та центром авторської уваги у “Залишку дня” є проблема людської пам’яті, а особливо те, як людина може хибно інтерпретувати власні спогади, підсвідомо уникаючи правди, яка за ними ховається. Таким чином, уся нарративна стратегія роману полягає в тому, що прихована за текстом правда розкривається читачеві опосередковано, “через слова наратора, який сам не здатен її побачити” [7].

З огляду на стильові особливості та тематику, роман “Залишок дня” традиційно вважається “найбільш англійським романом” Ішігуро. Порівняно з двома попередніми його творами, події в яких відбуваються в Японії, цей роман значно рідше досліджується крізь призму японського походження письменника. Проте, хоча й менш очевидні на перший погляд, такі естетичні прояви “японськості”, як лаконічність композиції,

візуальна спрямованість та емоційна стриманість викладу залишаються одними із визначальних ознак ідіостилю Ішігуро. І хоча сам письменник наголошує на тематичній та культурній універсальності своїх творів, він усе ж остаточно не заперечує їх японську естетику: “Я завжди усвідомлював, що японське є лише якоюсь поверхневою частиною моєї творчості, <...> чимось, що внесене в неї заради технічних ефектів” [6, с. 23]. Одним із таких ефектів, зокрема, є поглиблений символізм візуальних та звукових образів, що становить важливу частину кінематографічної поетики романів Ішігуро.

Кінематографічна аудіовізуальність у романі “Залишок дня” проявляється через розмаїття візуальних образів та звуків, які функціонують не лише як базові декорації обстановки та фону, а й як додаткові смислотворчі конструкти, що несуть зі собою певний символічний, метафоричний і психоемоційний зміст. Окрім колоритних описів пейзажів, обстановки та зовнішності персонажів, роман багатий на візуальні метафори, приміром, такі коментарі, як: “*I had become blind to the obvious*” [8, с. 5] та “*I could gain little idea of what was around me*” [8, с. 117]. Численні посилання на туман у романі (“*the mist rising from the river*” [8, с. 47]; “*a mist was rolling across my path*” [8, с. 160]; “*the great expanse of fog*” [8, с. 152]) також є символічними і, ймовірно, вказують на психологічну схильність Стівенса до самоцензури і самообману. В іншому прикладі його “меланхолійне сприйняття з погляду старості підсумовує усе його життя, сповнене ілюзій та самообману” [11, с. 70]: “*And yet it was not a happy feeling to be up there on a lonely hill, looking over a gate at the lights coming on in a distant village, the daylight all but faded, and the mist growing ever thicker*” [8, с. 162]. Окрім того, закладені через чуттєві образи художні смисли у творі часто додатково підсилюються за допомогою низки спеціальних аудіовізуальних ефектів, властивих для кінематографа. Зокрема, в романі було виявлено такі візуальні ефекти, за допомогою яких автор наділяє різні образи та сцени додатковими смисловими рівнями:

1) ефект розмивання, який присутній у низці сцен, де Стівенс бачить щось нечітко і розпливчато через такі перешкоди, як погане освітлення, туман або дим: “*the light outside was still very pale and something of a mist was affecting my view*” [8, с. 47]; “*through the clouds of tobacco smoke*” [8, с. 87]; “*in the pool of grey light*” [8, с. 232]. Такий візуальний ефект допомагає читачу відчувати приховані розгубленість і тривогу Стівенса, а також натякає на нечіткість його спогадів і недостовірність його розповіді;

2) гра світла і тіней, що різко контрастують і змінюють одне одного, як це відбувається в такому прикладі: “*eyes struggling to cope with the sudden contrasts of bright sunlight and deep shade*” [8, с. 120]. В іншому прикладі автор демонструє виняткову увагу до деталей, вимальовуючи складну, об’ємну картину, де тіні та різні джерела світла змішуються і взаємопереливаються, створюючи особливу атмосферу вечора у вітальні: “*much of the room was in darkness, and the two gentlemen were sitting side by side midway down the table <...> within the pool of light cast by the candles on the table and the crackling hearth opposite*” [8, с. 72]. У ще одній сцені за допомогою контрасту кольорів автор досягає ефекту калейдоскопу та динамічності, змальовуючи великий натовп гостей у маєтку: “*room appeared to be a forest of black dinner jackets, grey hair and cigar smoke*” [8, с. 106];

3) використання ефектів фокусу та перспективи, які допомагають зосередити особливу увагу на конкретному предметі чи явищі, як бачимо з поданого прикладу: “*From the library doors, one has an unbroken view right across the entrance hall to the main doors <...> in virtually the central spot of the otherwise empty and highly polished floor, lay the dustpan Miss Kenton had alluded to*” [8, с. 55]. У цьому прикладі помітно, що автор зображує сцену таким чином, щоб усі лінії поступово “спрямовували” погляд читача до предмету в центрі фокусу, тим самим надаючи йому особливого значення. Іншим прикладом фокусування уваги на певному об’єкті є ефект розпливчастого фону: “*all I could see of her was her profile outlined against a pale and empty background*” [8, с. 154], де увага Стівенса сконцентрована на профілі міс Кентон, тоді як все навколо неї він бачить розмитим;

4) акцент на деталях зовнішності та міміки персонажів через укрупнення плану, як це відбувається у прикладі, де Стівенс звертає увагу на риси обличчя свого батька: “*I noticed all the more the effect of the pale light coming into the room and the way it lit up the edges of my father’s craggy, lined, still awesome features*” [8, с. 64]. В іншому прикладі описано деталі зовнішності, міміку і жести Міс Кентон, які власне й розкривають її особистість: “*She had maintained, too, her old way of holding her head in a manner that verged on the defiant. Of course, with the bleak light falling on her face, I could hardly help but notice the lines that had appeared here and there*” [8, с. 232]. Характерно, що в обох прикладах автор не просто описує зовнішність цих персонажів, а й додатково звертає увагу на особливий ефект від світла, яке падає на їхнє обличчя, що також натякає на методи кінематографа;

5) ефект панорами, або широкий план, де погляд головного героя, мов об’єктив камери, повільно рухається за лінією горизонту, виокремлюючи віддалені обриси та об’єкти: “*the skyline was broken here and there by the shapes of barns and farmhouses some way away over the fields*” [8, с. 160].

Аудіоефекти та символізм звуків також є частим явищем у романі Ішігуро, прикладом чого слугують численні звукові образи, описи яких вказують на розташування та відстань від об’єкта звуку або звертають увагу на різноманітні фонові звуки. Прикладами фонових звуків у романі є звуки природи (“*sound of summer all around one*” [8, с. 26]; “*the rain splashing on the pavements*” [8, с. 211]) і автомобілів (“*somewhere above my head the unmistakable sounds of motor cars*” [8, с. 85]; “*the sound of motor cars pulling up in the courtyard*” [8, с. 217]), які контрастують між собою, накладаючись на мінливі настрої наратора. Також доволі часто в романі використані звуки, джерелом яких є люди в маєтку Дарлінгтон-Голл; зазвичай ці звуки описані таким чином, щоб показати, що люди в спогадах Стівенса є невід’ємною (і навіть інструментальною) складовою маєтку, чимось, що наповнює його стіни рухом і життям: “*hammering noise echoing from somewhere distant, and an occasional coughing in a room to the back of the house*” [8, с. 47]; “*his voice as calm and gentle as usual, somehow resounding with intensity around those great walls*” [8, с. 73]; “*all those small sounds of restlessness that betray that an audience’s attention has been lost grew steadily around the room*” [8, с. 99].

Особливо цікавим у романі є повторюваний акцент на звуках, джерело яких знаходиться “позаду” головного персонажа. Примітно, що здебільшого джерелом цих

звуків є міс Кентон або група інших персонажів, що, ймовірно, додатково натякає на самотність та відстороненість самого Стівенса: 1) *“I heard Miss Kenton say softly behind me”* [8, с. 104]; *“I gave a laugh, but behind me Miss Kenton remained silent”* [8, с. 152]; *“behind me, Miss Kenton’s footsteps came to a sudden halt”* [8, с. 218]; 2) *“There was a loud burst of laughter behind me”* [8, с. 105]; *“behind me, the drumming of numerous footsteps”* [8, с. 231]; *“thongs of people laughing and chatting behind me”* [8, с. 244].

Ще один прояв кінематографічності в романі – це розкриття наратора через дію і низька емоційність тексту як наративний прийом. Коли у літературних творах цілком природно описувати почуття та емоції персонажів, Ішігуро здебільшого уникає подібних описів, використовуючи натомість метод рухомого зображення. Окремі емоції персонажів відображають вирази їхніх облич (*“for a moment, she looked a little upset”* [8, с. 54]; *“some residue of my bewilderment, not to say shock, remained detectable in my expression”* [8, с. 15]), однак здебільшого наратор взагалі про них не говорить, змушуючи читача самостійно уявляти думки та почуття персонажів. Зокрема, у романі Стівенс-наратор приховує свої справжні почуття до міс Кентон, свої емоції через смерть батька і зв’язок його колишнього роботодавця із нацистами. Натомість, він чимало розповідає про нюанси своєї роботи і професійну гідність, а справжню історію читач дізнається лише через дрібні натяки у вигляді невербальної мови персонажів та небагатослівних діалогів між ними. Розглянувши її детальніше, можна також відзначити, що Стівенс водночас займає позицію глядача й актора у власному житті, оскільки, як перший, він здебільшого говорить про себе беземоційно та відсторонено, а як другий – все життя виконує роль “ідеального дворецького” (*“A butler of any quality must be seen to inhabit his role, utterly and fully”* [8, с. 169]), яка стає штучним центром його наративу, тоді як насправді за його історією ховаються його власні неусвідомлені емоції.

Для роману “Залишок дня” також характерна висока фрагментованість та почленованість оповіді, що відтворює техніку кінематографічного монтажу. На схематичному рівні структура роману складається із прологу та шести розділів, кожен з яких відповідає одному дню із подорожі Стівенса. Однак із розгортанням сюжету теперішнє Стівенса поступово відходить на задній план, а ядром наративу стають його спогади, які герой інстинктивно намагається зрозуміти та переосмислити. Таким чином, монтажність у романі безпосередньо пов’язана із численними стрибками хронотопу, адже фокус історії Стівенса постійно переміщується між його теперішнім у 1956 році та флешбеками про події у 1920–1930-х роках. Водночас навіть ці два основні просторово-часові виміри в романі не є повністю лінійними, оскільки Стівенс-наратор періодично відволікається від своєї розповіді і довільно перемішує хронологію спогадів за принципом асоціативності. Серед інших кінематографічних прийомів маніпуляції із простором та часом можна відзначити прискорене прокручування деяких подій такими фразами, як *“over the past few months”* [8, с. 5], *“during this time”* [8, с. 11], *“over the following days”* [8, с. 88]. Примітно також, що доволі часто сам Стівенс ловить себе на тому, що занадто заглибився у спогади, і намагається повернути наратив назад у теперішнє за допомогою фраз: *“However, let me return to my original thread”* [8, с. 19]; *“But I am digressing”* [8, с. 51]; *“But I drift”* [8, с. 138]; *“But I see I have become somewhat lost in these old memories”* [8, с. 159], але згодом вкотре виявляється безсилим перед

своїми спогадами і знову “повертається” в минуле. Варто зазначити, що такі фрази радше притаманні усному дискурсу; в цьому випадку, вони нагадують про діалогічну та суб’єктивну природу наративу Стівенса, а також частково змушують читача сприймати його розповідь як закадровий голос у кіно, де оповідач “розповідає” свою історію не послідовно і продумано, а за принципом мимовільних асоціацій та спроби встановити контакт зі своїми слухачами.

Висновки. Отже, творчий доробок сучасного британського письменника Кадзуо Ішігуро, як бачимо, слугує прикладом активного використання засобів кінематографічності у літературному творі. Зокрема, його роману “Залишок дня” властива особлива насиченість чуттєвими образами, візуальними метафорами і символами, які вимагають поглибленої інтерпретації читача. Серед засобів кінематографічності в романі чільне місце займають такі спеціальні візуальні ефекти як розмивання та контраст світла і темряви, за допомогою яких автор дає змогу читачу відчути емоційний стан персонажа-нاراتора, а також натякає на недостовірність його спогадів та наративу. Крім того, за допомогою ефектів фокусу та розмитого фону, автор спрямовує погляд та увагу читача на певний об’єкт, що має особливе емоційне значення для протагоніста. Ще одним важливим засобом кінематографічності в романі є деталізовані описи зовнішності та невербальної мови персонажів, що є аналогом крупного плану в кіно; у кінематографічному літературному творі зовнішність та поведінка людей стають пріоритетними для розкриття їхньої психології, на противагу більш традиційному для літератури безпосередньому опису їхніх почуттів. Не менш важливе значення у кінематографічній поетиці роману Ішігуро належить звукам, оскільки за їхньою допомогою автор наповнює текст додатковими деталями та символами, що сприяють динамізації описаних сцен і розкривають їх сприйняття наратором. Розповідь у романі ведеться від імені емоційно відстороненого персонажа, який за допомогою флешбеків у сцени із власного минулого розкриває свої справжні переживання та почуття. Окрім того, роман “Залишок дня” можна охарактеризувати як еліптичний та фрагментований, що є аналогом кінематографічного монтажу, а його складна і пластична просторово-часова побудова вимагає від читача вміння самостійно реконструювати хронологічні зв’язки між розрізненими сценами та подіями, що є основоположним для сприйняття кінематографічного повідомлення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Асеева О. А. Феномен литературной кинематографичности в современном литературном процессе / О. А. Асеева // Вестник Ульяновского государственного технического университета. – 2010. – № 3. – С.8–11.
2. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Умберто Эко. – Москва : Петрополис, 1998. – 432 с.
3. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллин : Эсти Раамат, 1973. – 76 с.
4. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Об искусстве. – Санкт-Петербург : “Искусство – СПб”, 1998. – С.14–285.

5. Мартянова И. А. Кинематографичность современного текста на материале русской прозы / И. А. Мартянова // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2017. – № 1. – С.136–141.
6. Bigsby C. In Conversation with Kazuo Ishiguro / Christopher Bigsby // Conversations with Kazuo Ishiguro. – Univ. Press of Mississippi, 2008. – P.15–26.
7. Bryson B. Between two worlds [Electronic resource] / Bill Bryson. – Access mode : <https://www.nytimes.com/1990/04/29/magazine/between-two-worlds.html>
8. Ishiguro K. The Remains of the Day / Kazuo Ishiguro. – New York : Knopf Doubleday Publishing Group, 2010. – 256 p.
9. Ivaldi F. The “Rebound Effect”: Formal and Structural Influences of Cinema on Italian Literature / Ivaldi Federica // Primerjalna Knjizevnost. – 2014. – 37(2). – P.165–180.
10. Manea C. Remarks on Kazuo Ishiguro’s Style in The Remains of the Day / Constantin Manea // Language and Literature – European Landmarks of Identity. – 2015. – 17. – P. 106–111.
11. Shaffer B. W. Understanding Kazuo Ishiguro / Brian W. Shaffer. – Columbia : University of South Carolina Press, 1998. – 174 p.

REFERENCES

1. Aseeva O. A. Fenomen literaturnoj kinematografichnosti v sovremennom literaturnom processe [The phenomenon of literary cinematography in the contemporary literary process] / O. A. Aseeva // Vestnik Ul'yanovskogo gosudarstvennogo texnicheskogo universiteta. – 2010. – № 3. – S. 8–11.
2. Eko U. Otsutstvuyushhaya struktura. Vvedenie v semiologiyu [The Absent Structure. Introduction to Semiotics] / Umberto Eko. – Moskva : Petropolis, 1998. – 432 s.
3. Lotman Y. M. Semiotika kino i problemy kinoestetiki [Semiotics of cinema and problems of cinema aesthetics] / Y. M. Lotman. – Tallinn : Eesti Raamat, 1973. – 76 s.
4. Lotman Y. M. Struktura hudozhestvennogo teksta [The structure of the artistic text] / Y. M. Lotman // Ob iskusstve. – Sankt-Peterburg : “Iskusstvo – SPB”, 1998. – S. 14–285.
5. Mart'yanova Y. A. Kinematografichnost sovremennogo teksta na materiale russkoj prozy [Cinematography of a modern text based on the material of Russian prose] / Y. A. Mart'yanova // Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. – 2017. – № 1. – S.136–141.
6. Bigsby C. In Conversation with Kazuo Ishiguro / Christopher Bigsby // Conversations with Kazuo Ishiguro. – Univ. Press of Mississippi, 2008. – P.15–26.
7. Bryson B. Between two worlds [Electronic resource] / Bill Bryson. – Access mode : <https://www.nytimes.com/1990/04/29/magazine/between-two-worlds.html>
8. Ishiguro K. The Remains of the Day / Kazuo Ishiguro. – New York : Knopf Doubleday Publishing Group, 2010. – 256 p.
9. Ivaldi F. The “Rebound Effect”: Formal and Structural Influences of Cinema on Italian Literature / Ivaldi Federica // Primerjalna Knjizevnost. – 2014. – 37(2). – P.165–180.
10. Manea C. Remarks on Kazuo Ishiguro’s Style in The Remains of the Day / Constantin Manea // Language and Literature–European Landmarks of Identity. – 2015. – 17. – P.106–111.
11. Shaffer B. W. Understanding Kazuo Ishiguro / Brian W. Shaffer. – Columbia : University of South Carolina Press, 1998. – 174 p.

Стаття надійшла до редколегії 04.11.2019

Прийнята до друку 26.11.2019

**THE PHENOMENON OF LITERARY CINEMATOGRAPHY
IN KAZUO ISHIGURO'S NOVEL
"THE REMAINS OF THE DAY"****Yaryna Oprisnyk**

*Ivan Franko National University of Lviv,
1, Universytetska Str., Lviv, Ukraine, 79000
yarynaoprisnyk@gmail.com*

One of the common forms of intermediality in contemporary art is a phenomenon of literary cinematography, when writers borrow and imitate the artistic techniques and aesthetics of cinema in their literary works. This article attempts at investigating the phenomenon of literary cinematography by outlining cinematographic aesthetic principles and methods that can be used as narrative techniques in a literary work. Kazuo Ishiguro is a known contemporary British writer of Japanese origin, whose novels are vivid examples of cinematography in literature. Therefore, through the analysis of Ishiguro's novel "The Remains of the Day" (1989), the article covers a series of "cinematographic" artistic effects that make the reader perceive the literary text in terms of sensory images and spatio-temporal displacements and stimulate the in-depth interpretation of its artistic and emotional meaning. In particular, special attention is paid to such means of literary cinematography in Ishiguro's novel as the domination of dialogues and non-verbal language of the characters over the direct descriptions of their psycho-emotional processes; audially- and visually-oriented narrative and the enhanced symbolism of sensory images; and a variety of special visual effects, such as blurring of the picture, contrasts of light and darkness, the effect of focus, and different shot sizes, which together provide the novel with additional levels of figurative meaning and make readers perceive it like a film. In addition, the paper also highlights the inherently cinematographic techniques for constructing temporality that are present in the novel, which forces the reader to independently make connections between the scattered scenes and images. Among such techniques, there are montage, sudden shifts of chronotope, flashbacks, and speeding up or slowing down time in accordance with the author's intention, all of which are actively employed in Ishiguro's novel.

Key words: intermediality, literary cinematography, cinema language, audio-visuality, frame, shot, montage, flashbacks, Kazuo Ishiguro.