

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра літературознавства



**Магістерська робота**

освітньо-науковий ступінь – магістр

на тему: **«ПАМ'ЯТЬ І ЗАБУТТЯ У ТВОРЧОСТІ  
К. ІШГУРО»**

Виконала: студентка 2-го року навчання  
спеціальності:  
*035.01 Філологія (українська мова та  
література);*  
освітньо-наукової програми:  
*Теорія, історія літератури та  
компаративістика*

**Перев'язко Валерія Василівна**

Керівник: Семків Р. А.,  
доцент, кандидат філологічних наук

Рецензент: Мазін Д. М.,  
кандидат філологічних наук

Магістерська робота захищена  
з оцінкою «\_\_\_\_\_»

Секретар ЕК \_\_\_\_\_

«\_\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2021р.

**Київ – 2021**

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. СТУДІЇ ПАМ'ЯТІ: СТАНОВЛЕННЯ ТА КОНЦЕПЦІЇ....	7
1.1 Ностальгія.....	10
1.2 Травма.....	11
1.3 Місця пам'яті.....	14
РОЗДІЛ 2. «ПАМ'ЯТЬ» ЯК КЛЮЧОВА ТЕМА РОМАНІВ КАДЗУО	
ІШІҲУРО.....	16
2.1 «Художник хиткого світу» як спроба виправдатися.....	17
2.2 «Залишок дня» як усвідомлення марності прожитого життя.....	25
2.3 «Коли ми були сиротами» як спроба перебороти травму.....	33
2.4 «Не відпускай мене» як спроба змиритися.....	43
2.5 «Похований велетень» як вибір між пам'яттю та забуттям.....	52
ВИСНОВКИ.....	60
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ .....	64

## ВСТУП

Кадзуо Ішігуро - британський письменник японського походження, автор восьми романів, коротких оповідань та сценаріїв до фільмів, отримав славу ще з початку своєї кар'єри, будучи визнаним одним із найталановитіших молодих письменників Великої Британії. Інтерес до його творчості не вщухає й досі, а через отримання ним Нобелівської премії 2017 року він ще більше зріс. Його романи притаманна ностальгійність та певна інтимність, через що читач завжди відчуває себе близьким другом оповідача, що занурюється у своє минуле.

Ця робота присвячена дослідженню концептів пам'яті та її складових у п'яти романах британського автора: «Художник хиткого світу» (1986), «Залишок дня» (1989), «Коли ми були сиротами» (2000), «Не відпускай мене» (2005), «Похований велетень» (2015). Майже всі з цих романів нині перекладені українською, і лише «Коли ми були сиротами» («When We Were Orphans») доступний для нас лише в оригіналі. Усі романи Кадзуо Ішігуро отримували достатню кількість уваги від критиків та дослідників, але очевидно, що деякі є більш дослідженими. Так, нині найцікавішим для літературознавців його твором є «Похований велетень», літературні та критичні статті щодо якого виходять і досі. Найменш дослідженим, на мою думку, виявився роман «Коли ми були сиротами»: зрозуміло, чому він не викликав таке велике зацікавлення у вітчизняних літературознавців, але в порівнянні з іншими його творами навіть на Заході цьому приділялося менше уваги. Дослідження теми пам'яті у творчості Ішігуро є популярним серед дослідників, адже він сам неодноразово зауважував, що ідея спогадів та забуття для нього є доволі цікавою, і більшість його романів є ретроспективними, що наштовхує дослідника аналізувати текст саме крізь призму студій пам'яті.

Специфіка творчості Кадзуо Ішігуро можна пояснити його походженням: народжений у Японії, він виховувався у Великобританії, тому в його романах поєднується як азійська тематика, так і західний стиль. В інтерв'ю автор і сам зізнавався, що завдяки вихованню знаходиться на межі культур, що й

відбивається на його творчості: «I'm not entirely like English people because I've been brought up by Japanese parents in a Japanese-speaking home. My parents (...) felt responsible for keeping me in touch with Japanese values. I do have a distinct background. I think differently, my perspectives are slightly different» [64].

Почавши із невеликих оповідань, він перейшов на велику прозу, і кожен його роман отримував позитивні відгуки від критиків. Ще замолоду він отримав звання одного з найталановитіших британських авторів-початківців, за свій роман «Залишок дня» він отримав Букерівську премію, а вже 2017 - став лауреатом Нобелівської премії, нині є членом Королівського товариства літератури. Його манера письма тяжіє до реалістичної, а спеціалізується він на романах, оповіданнях, п'єсах та сценаріях для телевізійних стрічок. Всупереч тому, що критики люблять порівнювати його з низкою японських письменників, Ішігуро наголошує на тому, що західна традиція все ж ближча для нього: неодноразово в інтерв'ю він говорить про те, що отримав класичну англійську освіту, закінчив Кентський університет і загалом не настільки близьких до японського мистецтва - тому йому важко асоціювати себе хоч із якимось із великих авторів своєї батьківщини. Проте певні впливи були, автор виділяє таких авторів як Танізакі, Кавабата, Ібусе, Сосекі. Але найбільше на нього вплинули японські фільми, де він міг запам'ятати японські краєвиди, особливо з повоєнних часів - саме того часу, який він здатний пригадати й сам [54, с. 336]. Автор часто привертає багато уваги саме краєвидам у своїх творах, частково виймаючи їх з власних спогадів, а подеколи послуговуючись фільмами.

Для написання теоретичної бази ми використовували есе М. Альббакса «Коллективна та історична пам'ять» [1], «Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті» А. Ассман [2], праці П. Нора, серед них «Проблематика місць пам'яті» та «Теперішнє, нація, пам'ять» [13, 14, 60], статтю М. Балаєва про сучасні тренди в літературних студіях травми [24], дослідженнями К. Карут «Unclaimed experience: trauma, narrative and history» [28] та «Trauma: Explorations in Memory» [29], есе «Nostalgia and its discontents»

С. Бойм [27], послуговувалися збіркою «Cultural memory studies : an international and interdisciplinary handbook» під редакцією А. Ерлл, А. Нюннінг [33] та ін. Для глибшого аналізу романів автора ми послуговувалися статтями та есеями таких зарубіжних дослідниць як С. Біззіні [25], С. Боровська-Жержун [26], К. Чарльвуд [30], Т. Селітріна [17, 18]. Також ми мали змогу використати в роботі напрацювання українських літературознавиць, наприклад О. Бойніцької [3], М. Довганич [5], Н. Жлуктенко [6], Г. Колесник [7], К. Красницької [9], В. Ланової [10], та інших.

### **Мета і завдання дослідження**

Метою роботи є аналіз концепту пам'яті та забуття в п'ятих романах Кадзуо Ішігуро.

Для досягнення поставленої мети розв'язано низку *завдань*.

#### *Завдання:*

- охарактеризувати поняття концепту пам'яті, простежити розвиток цієї теорії, її компоненти та видозміни протягом років;
- визначити в обраних творах вплив цієї теорії;
- визначити основні образи-символи, що стосуються тем пам'яті, ностальгії, меланхолії, забуття, травми;
- визначити, як співвідноситься історія та пам'ять у романах Кадзуо Ішігуро.

*Об'єктом* дослідження обрано романи «Художник хиткого світу» (1986), «Залишок дня» (1989), «Коли ми були сиротами» (2000), «Не відпускай мене» (2005), «Похований велетень» (2015) Кадзуо Ішігуро.

*Предметом* дослідження є пам'ять і забуття у творчості Кадзуо Ішігуро.

*Методи дослідження.* Основою для дослідження стали студії пам'яті та травми. Для всебічного аналізу в цій роботі ми використовували історико-культурний метод під час характеристики сюжетів романів та виокремлення образів-символів, які схарактеризують концепцію пам'яті у творах. Важливими для нас були формальний та постструктуралістський аналізи, адже задля

віднайдення основних тем необхідно було розкласти романи на компоненти. Частково послуговувалися біографічним методом, оскільки мультикультурний досвід Кадзуо Ішігуро безумовно відбився на його творчості.

*Структура дослідження.* Робота складається із теоретичного та практичного розділів. У першому розділі ми коротко окреслюємо моделі та концепти студії пам'яті з усіма найважливішими для нас у цій роботі компонентами: ностальгією, травмою, індивідуальною, культурною та колективною пам'яттю, самоідентичністю, історією та місцями пам'яті. Ми говоримо про історію розвитку цього напрямку в літературознавстві, але маємо зазначити, що він і досі активно розвивається, тож в цій методиці досі є достатньо лакун. Другий розділ ділиться на п'ять підрозділів: у кожному із них ми досліджуємо окремий роман у контексті студій пам'яті. Ми приділяємо увагу розвитку та вираженню персонажів: їхньому ставленню до минулого, манеру їхньої оповіді, їхню травмованість та способи пережити травми. Також у кожному романі ми виділяємо образи, які є місцями пам'яті для кожної розповіді; і намагаємося зрозуміти, яким чином певна історична реальність зображується у свідомості героїв.

## Студії пам'яті: становлення та концепції

Феномен дослідження «пам'яті» - явище, яке актуалізувалося з початку XX століття, притаманне для декількох галузей: історії, соціології, психології, культурології, політології тощо. Моріс Альбвакс був першим, хто детально і систематично описав ідею пам'яті. Він створив концепт соціальних рамок пам'яті, у якому деталізував ідею про те, що індивідуальна пам'ять створена і буде завжди підлягати соціокультурному контексту, або його рамкам. Таким чином ми включаємо в цей термін широкий спектр феноменів: від індивідуальної пам'яті в соціальних контактах до колективної пам'яті, національної пам'яті з її винайденими традиціями до місць пам'яті.

Моріс Альбвакс розрізняє два види пам'яті: індивідуальну (внутрішню, автобіографічну) та колективну (зовнішню, історичну). Індивідуальна пам'ять - це досвід, пережитий особисто нами, а проте така пам'ять все ж не може бути повноцінною без впливу соціуму. Це приводить нас до факту, що пам'ять не може бути абсолютно індивідуальною, а завжди спадково сформована завдяки колективному контекстові. Наприклад, часто індивідуальна пам'ять спирається на колективну, аби уточнити або доповнити той чи інший спогад, актуалізувати його. Для того, щоб реконструювати свій власний спогад, індивіду часто доводиться звертатися до чужих спогадів. «Колективна пам'ять обертається навколо індивідуальних пам'ятей, але не змішується з ними. Вона розвивається за власними законами, і навіть якщо в неї проходять деякі індивідуальні спогади, вони видозмінюються, щойно поміщаються в ціле, яке вже не є свідомістю особистості» (*пер мій - В. П.*) [1]. Суспільні групи не пам'ятають буквально, а швидше реконструюють спільне минуле, яке несе в собі подібність з процесами індивідуальної пам'яті, наприклад вибірковість та зміну перспективи у створенні версії минулого, зважаючи на актуальні знання та потреби.

Аляйда Ассман пропрацьовує термін культурної пам'яті, який означає динамічне знання про минуле, що буде втілюватися та передаватися через

культурні медіуми. Широким розумінням культурної пам'яті є розігрування теперішнього та минулого в соціокультурному контексті. Культурну пам'ять дослідниця протиставляє комунікативній, яка не є закріпленою формально та часозмінною. Культурну пам'ять можна поділити на два рівні: перший рівень пам'яті пов'язаний із біологічною пам'яттю; другий рівень пам'яті стосується символічного порядку, медіа, інституцій та практик, завдяки яким соціальні групи утворюють минуле, яке вони ділять між собою. Пам'ять у другому випадку вживається метафорично, адже спільноти не здатні власне пам'ятати, вони швидше реконструюють минуле. Немає такої речі як докультурна індивідуальна пам'ять, як немає колективної та культурної пам'яті, що відірвані від індивідів та зображені виключно в медіа та певних інституціях. Так само як соціокультурні контакти формують індивідуальні спогади, пам'ять, репрезентована в медіа та інституціях, має бути актуалізованою особами, членами суспільства, які пам'ятають речі зі спільного минулого. «Глибинна структура пам'яті з її внутрішнім обміном між актуалізованими і неактуалізованими елементами є умовою можливості зміни і оновлення у структурі свідомості, що без заднього тла з його аморфним резервом просто застигла б» [2, с. 147].

Альбвас говорить про опозицію між історією та пам'яттю. Історія є феноменом абстрактним та мертвим: автор порівнює її з цвинтарем. У той час пам'ять є чіткою та живою. Вивчення опозиції історії та пам'яті, як правило, супроводжується такими бінарними позиціями як добре та погане, органічне та штучне, живе та мертво, погляд знизу та погляд зверху. Автор наголошує, що колективна пам'ять у жодному разі не збігається з історією. Якщо історія ділиться на чіткі періоди, які мають свої кінці та свої початки, то в колективній пам'яті немає подібних кордонів. Минуле не стоїть в опозиції до теперішнього, їх не можна порівняти, адже минулого зараз уже не існує. Якщо в історії кожна особа та подія записані - вони видаються реальними, то з пам'яті вони можуть зникнути: з одного боку, суспільна група здатна пам'ятати про події попередніх поколінь, але з іншого боку, з часом певні події та особистості все ж



стираються, адже зникають покоління, які власне були сучасниками того чи іншого феномену, а, отже, для групи він стає не таким важливим для пам'ятання. Історію можна уявити як універсальну пам'ять людства. Але Альбвас зауважує, що універсальної пам'яті не існує, є лише колективна, яка зберігається у свідомості групи, обмеженої в просторі та часі. Таким чином ми розуміємо, що є множина колективних пам'ятей, які неможливо зібрати воедино, адже вони розпорошені по різних групах, просторах та часах [1].

Детально пропрацьовує очевидну різницю між пам'яттю та історією П'єр Нора у своїй статті «Проблематика місць пам'яті» [12]. Він наводить такі опозиції:

- 1) пам'ять - це життя, носіями якого завжди є живі соціальні групи, вона здатна до розвитку; історія - завжди проблематична та неповна реконструкція минулого, якого вже нема;
- 2) пам'ять - завжди актуальний феномен, зв'язок із вічним справжнім; історія ж лише репрезентація минулого;
- 3) пам'ять відбирає лише ті факти, які є зручними, вона здатна відкидати певні події та факти; історія закликає до критичного аналізу;
- 4) пам'ять поміщає спогад в зону священного; для історії він є прозаїчним;
- 5) пам'ять породжується певною соціальною групою, історія ж належить усім та нікому водночас, є універсальною;
- 6) пам'ять - це абсолютне, а історія - відносне [12, с. 20].

Варто також зазначити про соціальну (суспільну пам'ять), якій присвячує свою працю «Як суспільства пам'ятають» П. Коннертон. Він наголошує на тому, що такою пам'яттю можна маніпулювати – і саме це грає на руку державним установам. Так, верхівка влади здатна вирішувати, що соціуму потрібно пам'ятати, а що – віддати забуттю. Цей вид влади виступає інструментом влади: «Коли велика держава хоче позбавити маленьку країну її національної свідомості, вона застосовує метод «організованого забуття»» [8].

Пам'ять - це один зі способів звертання до минулого, який містить в собі такі концепти як міф, релігійна пам'ять, політична історія, травма, місця пам'яті

та пам'ять поколінь. Далі детальніше поговоримо про певні феномени, які є актуальними для цієї роботи.

### Ностальгія

Світлана Бойм розглядає ностальгію не як явище індивідуальне, а його радше соціальне виявлення. Вона називає її симптомом доби, емоцією історії. Ностальгія – це не просто туга за чимось, а результат нового розуміння часу. Авторка наголошує на тому, що ностальгія – це не сум за місцем, а власне туга за часом: за нашим дитинством, власними вигадками, фантазіями. Бойм визначає ностальгію як бунт проти сучасного визначення часу як часу історії та прогресу. Дослідниця протиставляє ностальгію меланхолії, яка задивлена сама в себе та може бути лише індивідуальною. Ностальгія ж не лише ретроспективна, а може виконувати й проспективні функції: «Фантазії про минуле, зумовлені потребами теперішнього, здійснюють прямий вплив на реальності майбутнього. Ця обставина робить нас відповідальними за наші ностальгійні вигадки» (*пер. мій - П. В.*) [27, с. 8].

Авторка підмічає факт парадоксальності сучасної ностальгії, яка може як єднати людей, групи, нації, так і роз'єднувати їх. Розкладаючи слово, вона пояснює, що якщо частина «*algia*» (туга) об'єднує людей, то «*nostos*» (повернення додому) навпаки може роз'єднати, викликавши суперечки. Себто активні дії можуть зруйнувати атмосферу взаєморозуміння, яке досягається під час колективної туги. Загалом небезпека ностальгії в тому, що занурюючись у неї, можна переплутати свій справжній дім та дім вигаданий, викривлений нашою власною уявою. Крім того, саме колективна ностальгія, як правило, виступає рушійним механізмом різноманітних революцій.

Колективна ностальгія завжди виконує важливу ідентифікаційну функцію. Бойм як індивідуальну, так і колективну ностальгію ділить на два види: відновлювальну (*restorative*) і рефлексійну (*reflexive*). Розгляньмо детальніше на різницю між цими двома видами.

*Відновлювальна ностальгія:*

- 1) акцентує на *nostos* («поверненні додому»), пропонує відреставрувати втрачений дім, заповнити лакуни в пам'яті;
- 2) мислиться як істина і традиція;
- 3) стимулює національні пробудження;
- 4) основними сюжетами є повернення додому та конспірація;
- 5) сприймає себе абсолютно серйозно;

#### *Рефлексійна ностальгія:*

- 1) акцентує на *algia* «пошуку»; відкладає повернення додому, говорить про недосконалість пам'яті, нечіткість спогадів;
- 2) проговорює суперечності сучасності, амбівалентна;
- 3) орієнтована на індивідуальний наратив, більше стосується індивідуальної та культурної пам'ятей;
- 4) деталі важливіші за символи;
- 5) буває іронічною та смішною.

По суті, незважаючи на деталізацію цього концепту, він не так сильно змінився, залишившись доволі парадоксальним. Ностальгія у будь-якому разі, переносному чи прямому, - сум за домівкою або ж навпаки стомленість від неї і бажання витворити інший, уявний дім.

### **Травма**

Поняття травми є доволі складним, адже трактується по-різному: як ментальна хвороба, як набір симптомів, як історична або індивідуальна подія. Таким чином цей термін стає чи не універсальним, про що казала дослідниця Кеті Карут: «Феномен травми, здається, став всеохопним, але сталося це якраз тому, що травма підводить нас до меж нашого розуміння» [28, с. 4].

Студії травми вивчають вплив травми в літературі та соціумі, аналізуючи її психологічну, риторичну та культурну важливість. Вперше вивчення травми розвинулося в 90-х роках і було засноване на вченні Зигмунда Фрейда, яке врешті розвинуло модель травми як екстремального досвіду, що кидає виклик

обмеженням мови та навіть повністю руйнує її сенс. Таким чином ця модель сигналізує, що страждання неможливо репрезентувати та вербалізувати. Зовсім скоро з'явилися нові розуміння травматичного досвіду, як множинності: перша модель не зникла, а стала лише одним із видів травми.

Як уже було сказано, студії травми вирости із вчення Фрейда, який ще в «Дослідженні істерії» трактував травматичну істерію як щось, що розвивається із репресованого, раніше пережитого, сексуального насильства. Фрейд і Броєр наголошували, що сам досвід травматичним не був, а став таким у процесі згадування. Травматичний епізод можна досягнути лише через певний проміжок очікування відкладеної дії, яка затримує наслідки та сенс того, що сталося [38, с. 192].

Ключовими ідеями Фрейда щодо теорії травми є те, що травматичний досвід повторюється нав'язливо, розділяє психіку, впливає на пам'ять інакше, ніж інші переживання, не може бути відчутим одразу, а лише в оповідальному відтворенні минулого. Саме на них побудовані студії травми, що досліджують, як саме травма впливає на пам'ять та ідентичність індивіда.

Конкретніше концепція розробляється вже в 90х такими дослідницями як Кеті Карут [28, 29], Шошана Фельман [37], Джофрі Гартман [41]. Ця перша хвиля критики пояснювала травму як нерепрезентативну подію, яка виявила внутрішню суперечність між мовою і досвідом.

Авторка праці «Травма: Дослідження пам'яті» Кеті Карут зауважує, що саме поняття травми актуалізувалося після катастрофи через в'єтнамську війну; воно виникло фрагментованим, а пізніше розвивалося в психіатричній галузі. Вона трактує травму як щось таке, що неможливо пояснити; як подію, якої немає у свідомості, вона знаходиться лише в позасвідомому, тож лінгвістичними засобами пояснити її неможливо. Дослідниця вважає, що суб'єкт не усвідомлює, що він травмується під час певної події, це розуміння приходить пізніше – і більше не відпускає [29]. Травма врешті розділяє свідомість людини та руйнує її зсередини, але пояснити мовними засобами це неможливо.

Скоро опозиційно до традиційної моделі Карут була витворена плюралістична модель травми, яка відходить від ідеї про неможливість висловити травму, а зосереджується на культурних аспектах травми і різноманіттю оповідального висловлення. Дослідниками цієї моделі виступають Енн Цветковіч, Грег Фортер, Емі Гангерфорд, Наомі Мандель [53].

Тепер дія травми на особистість і пам'ять визначається як взаємодія зовнішніх та внутрішніх сил, а також індивідуальних рис характеру та культурних факторів. Завдяки цьому легше досліджувати не лише індивідуальну травму, але й колективну. До того ж саме в цій моделі з'являється ідея про те, що травма необов'язково чинить руйнівну дію на свідомість людини [53].

Новітні дослідження студій пам'яті розглядають цей концепт у соціокультурних зв'язках, послуговуючись створеними раніше моделями. Мішель Балаєв говорить про травму як емоційну відповідь особи на шоківу подію, що змушує людину переосмислити себе та своє ставлення до соціуму [24, с. 150]. Калі Тал у своїй праці «Worlds of Hurt» пише так: «Травма здійснюється в пороговому стані, поза межами «нормального» людського досвіду, і суб'єкт у корені позбавлений ґрунту. Вірогідна репрезентація травми не може бути створена без відтворення події, яка її спровокувала, оскільки, за своїм визначенням, травма лежить за рамками «нормального» сприйняття» (*пер. мій – В. П.*) [49]. Американський соціолог Кай Еріксон визначає термін «колективної» травми, яка здатна притлумити відчуття належності до колективу в індивідах. Завдяки йому з'являється феномен «травмованих спільнот», себто за його теорією «травма здатна створити спільноту» (*пер. мій - П. В.*) [34, с. 231]. Джеффри Александер говорить про пережиту колективом культурну травму, яка виникає лише в тому випадку, якщо суспільство змушують пережити якусь жахливу подію, що залишає в їхній свідомості жахливий спогад і через це змінює їхню ідентичність. Ця травма має змусити відчути приналежність індивідуумів до певної спільноти, віднайти свою ідентичність – і саме це принесе їм дискомфорт [21, с. 255].

Загалом це вчення перебуває в процесі активного розвитку, запозичуючи ідеї з постколоніалізму, феміністичної теорії, квір-критики, екокритики і т.д. У цій роботі ми дослідимо, як травма зображується в літературі, як її намагаються проговорити, а також знайдемо ті самі події, які врешті її спровокували.

### **Місця пам'яті**

Теорію про місця пам'яті вперше представив П'єр Нора у своїй роботі під назвою «*Les lieux de mémoire*», де описав місця пам'яті у Франції та французькій історії. За концепцією автора колективна пам'ять концентрується в певних осередках - *lieux de mémoire*. «Місця пам'яті народжуються та живуть завдяки почуттю, що спонтанної пам'яті не існує, а отже необхідно створювати архіви, святкувати річниці, організовувати святкування, виголошувати надгробні промови, нотаріально завіряти акти, тому що такі операції не є природними» (*пер мій - В. П.*) [12, с. 26]. Тобто функція місць пам'яті полягає в збереженні колективної пам'яті, створення ж місць пам'яті є запорукою створення групової ідентичності. Місця – це поняття символічне, ними можуть стати люди, предмети, книги, будівлі і т.д.

Теорію П'єра Нора пізніше осмислив Фрітьоф Шенк, який зауважив, що існування у свідомості місць пам'яті є ознакою формування національної ідентичності та ідеології, «ми-груп». Науковець пропонує вивчати зміну історичного самопізнання та колективної свідомості на прикладі змін «місць пам'яті» нації, таких видів змін він налічує три:

- 1) деякі «місця пам'яті» можуть бути забуті або витіснені з пам'яті;
- 2) забуті «місця пам'яті» знов актуалізуються;
- 3) *lieux de memoire*, які постійно мали й мають своє місце в колективній пам'яті [20].

Дослідниця Аляйда Ассман у своїй праці «Простори спогаду» дала таке визначення цьому концепту: «Пам'ятне місце – це те, що залишається від того, що більше не існує. Аби продовжуватися й зберігати своє значення, історія має оповідатися, тож оповідь заміняє втрачене середовище. Пам'ятні місця – це розкидані фрагменти втрачених і зруйнованих життєвих зв'язків. Адже з

руйнацією місця його історія не припиняється; воно зберігає в собі матеріальні рештки, які стають елементами розповідей, а разом з тим вихідними точками нових культурних спогадів. Та, однак, ці місця потребують пояснення; їхнє значення має бути виявлене додатково через мовне передання» [2, с. 238]. Авторка чіткіше ділить пам'ятні місця на види, наприклад, вона говорить про місця поколінь та місця спогадів; міфічні ландшафти та священні місця; травматичні місця.

Ідея П'єра Нора дуже швидко поширилася європейськими теренами, хоча й сам автор наголошував, що *lieux de memoire* найкраще розкриваються саме на французьких теренах. Попри критику цього проєкту Тоні Джадтом, теорію стали широко використовувати для виокремлення власних пам'ятних місць представники інших національностей. Проте загалом ця теорія досі є не опрацьованою достатньо чітко та є однією з найменш теоретизованих концептів в студіях пам'яті, оскільки вона пропонує досліджувати доволі широкий спектр феноменів від власне місць в буквальному сенсі до презентації в медіа, ритуалів, спільних вірувань.

## **«Пам'ять» як ключова тема романів Кадзуо Ішігуро**

У творчості Кадзуо Ішігуро категорія пам'яті відіграє надзвичайно важливу роль, адже саме концепти спогадів та забуття є центральними в усіх його романах. Його протагоністи ведуть свої оповіді, використовуючи потік свідомості, який дозволяє показати їхню подорож власними спогадами: подеколи розмитими, інколи маніпульованими, або ж надзвичайно чіткими (як здається героям) через пережиту ними колись травму. Проте на першому плані все ж виступає проблема ненадійності пам'яті та непевності спогадів, що призводить до труднощів розуміти самих себе. Цікаво, що хоч і більшість романів автора написані в західній традиції, але тема Японії так само його не полишає, хоча й він не намагається показати країну реалістично: «I just invent a Japan which serves my needs. And I put that Japan together out of little scraps, out of memories, out of speculation, out of imagination» [54, с. 341]. Образ Японії в Ішігуро такий самий недостовірний, як і спогади його протагоністів.

Ми конкретно розглянемо, як саме в усіх романах розкриваються такі концепти як пам'ять, забуття, ностальгія, травма та місця пам'яті. До того ж в усіх романах британського автора проявляється опозиція історії та пам'яті, і ми звернемо увагу на те, як реальні або навіть вигадані історичні події відображаються у свідомості кожного героя. У чотирьох із п'яти романах протагоністи є власне оповідачами: це Масудзі Оно з «Художника хиткого світу», містер Стівенс з «Залишку дня», Крістофер Бенкс з «Коли ми були сиротами», Кеті Х. з «Не відпускай мене». Лише в одному романі серед аналізованих нами (і загалом усіх романів Ішігуро) розповідь йде від третьої особи, і ракурс змінюється тричі: ми маємо змогу оцінити історію з трьох точок зору, що допомагає нам зрозуміти ситуацію ширше. Ми аналізуватимемо романи автора в порядку їхнього виходу у світ, відмічаючи основні тематичні та ідейні зміни, які переживає творчість письменника протягом років.



### **«Художник хиткого світу» як спроба виправдатися**

У своєму другому романі «Художник хиткого світу» Кадзуо Ішігуро змальовує частково вигаданим ним самим образ повоєнної Японії: події відбуваються у вигаданому місті, яке переживає наслідки Другої світової війни. В інтерв'ю письменник зізнавався, що не хотів змальовувати історії в його рідному Нагасакі через те, що читачі одразу проведуть паралель з атомним бомбардуванням, чого йому зовсім не хотілося [54, с. 340]. Це роман про вже літнього художника Масудзі Оно, який стикається із жорсткою післявоєнною реальністю: він живе в напівзруйнованому після бомбардувань будинку, війна забрала в нього дружину й сина, а нове покоління критикує його позицію у воєнні часи. Читач зазирає в минуле Оно крізь його призму: протагоніст не бачить нічого поганого у своїх діях, неодноразово наголошуючи на тому, що минуле залишилося в минулому, і тоді в нього не було іншого вибору, як не підтримувати режим воєнного часу. Роман, по суті, ґрунтується на щоденнику, який протагоніст веде з жовтня 1948 року до червня 1950 року, а основний сюжет крутиться навколо процесу заручин його доньки. Саме через це минуле виринає з новою силою, адже його репутація здатна завадити молодшій дочці Норіко вийти вдало заміж. Це є поштовхом переосмислити свої погляди та віднайти мужність у визнанні своїх помилок, що він врешті, хоч і частково, але робить. Протягом історії ми можемо спостерігати його зіткнення з молодим поколінням, яке не боїться вголос засуджувати помилки старшого. Наприклад, розмовляючи з потенційним нареченим доньки Міяке, пан Оно вислуховує від того історію про президента його компанії, який наклав на себе руки і таким чином, за словами юнака, зробив величезну послугу працівникам: «Our President clearly felt responsible for certain undertakings we were involved in during the war. Two senior men were already dismissed by the Americans, but our President obviously felt it was not enough. His act was an apology on behalf of us all to the

families of those killed in the war» [44]. Оно це складно зрозуміти, йому видається, що подібні «вибачення» не є адекватними, і він не може зрозуміти, як людей, що колись просто керувалися патріотичними почуттями, нині можна називати воєнними злочинцями. Для молодого ж покоління, якому доводиться наново розбудовувати країну та починати все спочатку усі ті «патріоти» видаються руйнівниками держави і справжніми злочинцями. Єдиний шанс для виживання це пристосування до американської влади, що означає зречення власного минулого. Шінтаро, учень Оно, влаштовуючись на роботу, просить свого сенсея, аби той, даючи рекомендацію, згадав у листі, що чоловік не мав жодного стосунку до створення афіш у часи «китайської кризи». Протагоніст сприймає це прохання гостро, знов не розуміючи, чому його учень просто не може прийняти свого минулого: тоді ж його афіші мали величезний успіх та він заслужив чималу повагу завдяки своїй участі у кампаній. Зрозуміло, що для Оно такі роздуми є доволі простими: він уже вийшов на пенсію та не має переживати за своє майбутнє, тож зрозуміти проблеми молодших він вже не здатний. Проте в його роздумах є певна гідність: на думку Оно, кожна людина повинна перш за все визнати свої помилки, а не заперечувати їх. Врешті-решт він здатний озвучити це вголос, прямо під час міай (зустрічі з родиною нареченого доньки) – засвідчити власні помилки та сором. Лише коли він нарешті проговорює все, що накопало, розуміє, що саме цього йому не вистачало. Так, безумовно, це вдарило по його гідності, але, навіть якщо йому вже не варто турбуватися за власне майбутнє, він усе ж живе в теперішньому, яке вимагає правди. І він обирає не тікати від минулого, а безстрашно його прийняти - і врешті рухатися далі: «Having said this, I must say I find it hard to understand how any man who values his self-respect would wish for long to avoid responsibility for his past deeds; it may not always be in easy thing, but there is certainly a satisfaction and dignity to be gained in coming to terms with the mistakes one has made in the course of one's life. In any case, there is surely no great shame in mistakes made in the best of faith. It is surely a thing far more shameful to be unable or unwilling to acknowledge them» [44]. Він упевнений, що людина буде набагато

щасливішою після визнання своїх помилок, тож до кінця критикує Шінтаро за обраний ним шлях заперечення. Проте він і досі травмований: щодня нова реальність нагадує йому про помилки минулого, які він так довго не хотів визнавати, вважаючи себе жертвою. Навіть після своєї промови під час міай, частина його досі вірить в те, що насправді він ніколи нічого поганого не зробив. Оно до кінця не здатний досягнути усю величину власної травми, тому що надто сильно загрузнув у минулому, з яким остаточно попрощатися він уже в цьому віці не здатний.

Образом утримування минулого постає «квартал утіхи» - розважальна частина міста, у якій до війни кипіло життя. Після бомбардувань більшість ресторанів та барів закрилася, і чи не єдиним місцем, куди можна прийти, залишився заклад пані Кавакамі, яка категорично відмовлялася їхати геть. «Мігі-Хідарі» - це місце пам'яті для покоління Оно, а особливо його колег. Саме тут у найкращі часи вони збиралися за розмовами про мистецтво та майбутнє країни, хоча в політиці майже нічого не тямили. Вони настільки часто тут бували, що для їхньої компанії хазяйка виділила особистий столик. Оно бачив своїми очима, як із невеличкої забігайлівки виріс пристойний бар, він змінювався разом із цим місцем, і, ймовірно, саме тому приходив сюди навіть після війни: хоча й відвідувачів тут майже не залишилося, і бізнес був на грані краху. Господиня, пані Кавакамі, так само до кінця протривала від'їзду та продажу закладу: цьому місцю вона віддала свої найкращі роки, і навіть розуміння того, що від колишнього «кварталу утіхи» не залишилося майже нічого не могло переконати її відмовитися від бару. Наприкінці роману, коли пан Оно нарешті визнає власні помилки, під час наступного візиту до бару він усе ж радить пані Кавакамі продати його. Пропозиція надійшла їй уже давно і висіла над головою, як дамоклів меч: до того ж навколо вже давно розбудовувалися офісні будівлі, які не залишали маленькому бару шансу:

«"You know, Obasan, you really must think seriously about accepting this offer and moving elsewhere now. It's a great opportunity."

“But I’ve been here so long,” she said, and waved a hand to clear the smoke from her cigarette.

“You could open a fine new place, Obasan. In the Kitabashi district, or even in Honcho. You can be sure I’ll drop in whenever I’m passing by”» [44].

Саме цей поштовх від останнього клієнта врешті змусив жінку продати будівлю та залишити минуле в минулому: уже наступного року на місці «Мігі-Хідарі» стояла нова офісна будівля, стираючи із землі докази того, що колись це місце було зовсім інакшим. Місце пам’яті виявилось зруйнованим фактично, але назавжди залишилося в пам’яті цілого покоління – єдиного носія спогадів, які врешті-решт зникнуть із його смертю. Хоч пан Оно і сам радить жінці продати це місце, це не означає, що він дозволить йому зникнути: так, опісля він так само приходить у колишній «квартал утіх», що вже перетворився на сучасний офісний район, та пригадує, яким воно було раніше: і місце із його спогадів видається йому реальнішим, ніж те, що він бачить на власні очі.

Ще одним важливим місцем пам’яті постає будинок Масудзі, який він купив до війни в родини колись визначного художника Акіри Сугімури. Протагоніст приділяє час розповіді про довгий процес покупки, через який ми розуміємо, яке саме значення має ця будівля не лише для нашого героя, але й для колишніх власників. Родина Сугімури влаштувала справжнє випробування претендентам на покупку, а подеколи сама зверталася до достойних, на їхню думку, людей із пропозицією купити цей дім. Для них не була важливою ціна: пан Оно зізнається, що був здивований, наскільки дешево родина збула дім; доньки великого художника бажали у першу чергу, аби новий господар будинку була гідною людиною, а гроші не грали для них великої ролі.

Саме через це, за їхніми словами, вони проводять «аукціон престижу»: сімейство Сугімура провело ціле розслідування щодо походження та творчих успіхів своїх претендентів, урешті зупинившись саме на кандидатурі Масудзі Оно – вже видатного на той час художника. Неодноразово в романах Ішігуро з’являються концепти статусу, престижу та гідності, які підживлюються колективною пам’яттю та пам’яттю родин. У цьому випадку ці поняття

змішуються із ностальгійністю, яка штовхає доньок художника збути будинок у надійні руки, аби він продовжував існувати. Так, зустрівшись після війни з однією з них, Оно зауважує, що тій було байдуже на його повоєнні втрати: жінку цікавив лише стан будинку, а не здоров'я чи виживання його поселенців. Якщо спершу протагоніста це роздратовало, то, побачивши те, як Сугімура дивиться на дім, він втратив рештки роздратування: йому стало зрозуміло, що жінка досі утримується за будинок свого дитинства, який став для неї єдиним місцем пам'яті після смерті більшої частини її родини: «The bulk of the bomb damage had been to this section of the house, and as we surveyed it from the garden I could see Miss Sugimura was close to tears. By this point, I had lost all my earlier sense of irritation with the old woman and I reassured her as best I could that the damage would be repaired at the first opportunity, and the house would be once more as her father had built it» [44]. Навіть знаючи, що вона ніколи не повернеться в цей дім, думка про те, що він залишатиметься й далі таким самим, яким і був раніше, робить її щасливою. Але читачеві, та й панові Оно, зрозуміло, що будинок вже змінився: він зруйнований так само, як і світ до війни, і, відновившись, буде вже зовсім інакшим, лише в пам'яті сімейства Сугімура залишаючись колишнім.

Цей роман – історія змін, із якими стикається протагоніст та увесь світ, випробування на готовність прийняти та зрозуміти себе в новій реальності. Світ постає, як фенікс, із руїн – але він тепер невпізнаваний. Місця пам'яті руйнуються, або разюче змінюються, і стимулюють зміни ще більші: у менталітеті та навіть ідентичності. Роман «Художник хиткого світу» зображає Масудзі Оно як типового японця-імперіаліста, для котрого патріотизмом є логічне слідування політиці чинної влади та мріям про розширення імперії. Познайомившись з Мацудою в часи війни, він пристає до його ідей про повернення величі Імператорові та Імперії, хоча й насправді не розуміється на політиці: «Our Emperor is our rightful leader, and yet what in reality has become of things? Power has been grasped from him by these businessmen and their politicians. Listen, Ono, Japan is no longer a backward country of peasant farmers. We are now a

mighty nation, capable of matching any of the Western nations. In the Asian hemisphere, Japan stands like a giant amidst cripples and dwarfs. And yet we allow our people to grow more and more desperate, our little children to die of malnutrition. Meanwhile, the businessmen get richer and the politicians forever make excuses and chatter. Can you imagine any of the Western powers allowing such a situation? They would surely have taken action long ago» [44]. Він вірить, що всі його дії спрямовані на допомогу японському народові, який загруз у безвиході, тож до останнього не сумнівається в активній діяльності пропаганди. Безумовно, нині його бере сором за деякі його вчинки: наслідок одного із них має серйозну загрозу для майбутнього його доньки. Так, під час війни він доніс на одного зі своїх учнів у Комітет з непатріотичної діяльності: його наміри були, як він зараз пригадує, зовсім не злі, йому просто хотілося, аби з Куродою просто поговорили – а як результат, чоловіка врешті запроторили до в'язниці. Ймовірно, саме спроба зустрічі із Куродою підштовхнула пана Оно найбільше до розуміння своєї провини та часткового прийняття її. Зі своїм учнем він так і не зміг зустрітися, адже той категорично відмовився бачитися із чоловіком, через якого так багато вистраждав, вочевидь, саме з образом Суїдзі Оно в чоловіка асоціюється його травматичний досвід, який він не здатний забути. А самого Оно подібна відмова шокує: він справді вірив, що зуміє спокійно поговорити з Куродою та досягти взаєморозуміння. Цей епізод розкрив очі героєві на минуле ще більше, хоча й сам він не до кінця це зрозумів: для нас ця річ була очевидною, але ми маємо не забувати, що протягом усього свого життя пан Оно намагався віктимізувати себе, тож йому так важко сприйняти те, що й від його рук постраждали інші.

Нині на його очах традиційна Японія руйнується, та всі намагаються підлаштуватися під американців, що для Оно видається трохи абсурдним: «And I've no doubt your new leaders are the most capable of men. But tell me, Taro, don't you worry at times we might be a little too hasty in following the Americans? I would be the first to agree many of the old ways must now be erased for ever, but don't you think sometimes some good things are being thrown out with the bad? Indeed,

sometimes Japan has come to look like a small child learning from a strange adult» [44]. Очевидно, що від його слів віє враженою національною гордістю, ще досі підживлюваною ностальгією за минулим. Його онук Ічіро теж піддається західним впливам, захоплюючись ковбоями та американськими фільмами, як би дідусь не намагався розповідати йому про самураїв та інших героїв із японської історії. Проте час, коли Масудзі Оно домінував в цій родині давно минув: яскраво це видно в епізоді, де він обіцяє онукові, що вмовить матір дати йому спробувати sake. У типово патріархальній родині Оно, як він звик із дитинства, усе вирішували чоловіки – і бажання навіть дев'ятирічного хлопця спробувати алкоголь мало б бути сприйнятим абсолютно серйозно. Так було з дідусем та батьком протагоніста, так було і з ним самим: врешті ж він натикається на опір та повне ігнорування його слів. Постарівши та переживши події війни, він втратив свій тиранізм та полагіднішав, як любить говорити його молодша донька Норіко. На його очах розбудовувалися новітні сім'ї: його старша донька Сецуко здатна протистояти його бажанням (малий Ічіро так і не куштує бажаного sake, яке йому обіцяв дід), його молодша Норіко після одруження переїжджає жити з чоловіком у невеличку квартиру в новій багатоповерхівці – зовсім інакшій, ніж їхній великий та просторий дім, що утримує в собі пам'ять цілих поколінь.

Наприкінці роману Масудзі Оно не опирається цим змінам, але й не йде на їхньому повідку, залишаючи цей новий світ молоді. Він знов занурюється в ностальгійні спогади про кращі часи, поки його знайомі з минулого полишають цей світ – йому тільки це й залишається в останні роки життя: «Of course, at times, when I remember those brightly-lit bars and all those people gathered beneath the lamps, laughing a little more boisterously perhaps than those young men yesterday, but with much the same goodheartedness, I feel a certain nostalgia for the past and the district as it used to be. But to see how our city has been rebuilt, how things have recovered so rapidly over these years, fills me with genuine gladness. Our nation, it seems, whatever mistakes it may have made in the past, has now another chance to make a better go of things. One can only wish these young people well»

[44]. Він до кінця не позбавляється звички виставляти себе жертвою, або швидше не бачить у цьому сенсу: звичний для нього світ з кінцями пішов у минуле, він виявився захитким для Оно, аби зазирати в майбутнє. Тож він обирає провести свої останні дні в компанії спогадів, у яких він досі знаний художник, якого поважають всі його учні та колеги. Де досі живий той, старий світ, у якому він народився та виріс, який йому неймовірно звичний та рідний. Масудзі Оно продовжить нести в собі ностальгію, бажання повернутися в той час, якого повернути вже не можна, прекрасно знаючи, що минуле не таке вже й ідеальне, яким йому видається зараз. Проте зізнатися в цьому собі йому занадто складно.



### **«Залишок дня» як усвідомлення марності прожитого життя**

У романі «Залишок дня» дворецький Стівенс осмислює все своє життя протягом кількадечної подорожі південно-західною Англією, уперше залишаючи Дарлінгтон-Голл, у якому служив майже все своє життя. Безумовно, ця мандрівка є метафорою: протагоніст не просто відкриває для себе свою країну, він проходить дорогу власних спогадів, намагаючись зрозуміти самого себе. Через його історію проходить чимало ідей: індивідуальна пам'ять тісно пов'язана з ностальгією та національною ідентичністю. Сама назва роману вже натякає на глибоку його ностальгійність: головний герой прожив більшу частину свого життя, йому залишається зовсім трохи і необхідно зрозуміти, як провести цей «залишок дня». У кінці роману це метафорично порівнюється із вечором: «The evening's the best part of the day. You've done your day's work. Now you can put your feet up and enjoy it» [47]. Не так оптимістично подібна думка звучить в листі міс Кентон, який підштовхує Стівенса до подорожі: «She begins one sentence: 'Although I have no idea how I shall usefully fill the remainder of my life ...' And again, elsewhere, she writes: 'The rest of my life stretches out as an emptiness before me» [47]. Стівенс сприймає ці слова жінки насправжки і саме через них врешті налаштовується на свою першу мандрівку за кордони маєтку, якому присвятив усе своє життя. На його думку, жінка насправді засумувала за Дарлінгтон-Голлом, і саме це мала на увазі, пишучи про пустку, яка запанувала в її житті. Для жінки ж насправді ці думки виявилися скороминущими, під час зустрічі із дворецьким міс Кентон не могла повірити, що написала подібну

дурницю. Вона яскраво контрастує зі Стівенсом, адже не дозволяє собі довго сумувати за тим, чого вже не повернути, чітко проводить межу між минулим та теперішнім, розуміючи, що постійно озиратися немає сенсу: «Oh dear. Well, perhaps there are some days when I feel like that. But they pass quickly enough. Let me assure you, Mr Stevens, my life does not stretch out emptily before me. For one thing, we are looking forward to the grandchild. The first of a few perhaps» [47]. Вона здатна визнати своє минуле з усіма його помилками та печалями, у той час як Стівенс постійно намагається перекрутити власні спогади та виправдатися. Про це й поговоримо далі.

Роман є ретроспективним, і як зазначає Н. Жлуктенко: «Ішігуро начебто керується уроками прустівського асоціативного письма. Стівенсова свідомість сфокусована на міс Кентон подібно до того, як думки героя Пруста спрямовані «на Сванову сторону». Ішігуро насичує оповідь дескриптивними елементами, в його творі, як і в романі Пруста, є місце пейзажам, жанровим сценам, ліричним відступам та історичним екскурсам. Автор «Залишку дня» монтує ретроспективу, відштовхуючись від вражень героя – зорових, тактильних, чуттєвих» [6, с. 89].

Як ми вже казали раніше, ностальгійністю просякнутий весь роман: надворі нова епоха після закінчення Другої світової війни, аристократизм, до якого так звикнув Стівенс, врешті-решт зникає, проте сам герой ще не готовий це прийняти остаточно. Хоч як часто він запевняє читача у своїй готовності до оновлення, пристосування до сучасності, а проте думає та існує він у довоєнному періоді. А втім нас усе ж може обдурити його прагматичність на початку: «Now naturally, like many of us, I have a reluctance to change too much of the old ways. But there is no virtue at all in clinging as some do to tradition merely for its own sake. In this age of electricity and modern heating systems, there is no need at all to employ the sorts of numbers necessary even a generation ago» [47]. Зі сторони справді видається, що він готовий змінюватися: дворецький мирно сприймає покупку Дарлінгтон-Голлу американцем містером Фаррадеєм, з розумінням підлаштовується під дивакувацтва нового господаря та змінює

уклад у маєткові. Але всередині він залишається таким самим: далі роздумує про величність імперії, про значення ідеального дворецького, про його прекрасного попереднього господаря, лорда Дарлінгтона, ідеалізуючи його та відмовляючись мислити критично. І саме він вважає, що, аби налагодити порядок у Дарлінгтон-Голлі, необхідно повернути колишню економку міс Кентон - саме тоді все буде добре. *Буде так, як і було раніше.* «Not that a staff shortage is not significant in itself; but if Miss Kenton were indeed to return to Darlington Hall, such little slips, I am sure, would become a thing of the past» [47].

Готуючись до своєї подорожі, він думає лише про те, що має мати вигляд достойний Дарлінгтон-Голлу: мусить підтримувати статус, навіть знаходячись далеко від нього серед людей, які потенційно навіть не знатимуть, як виглядає сам маєток. У романі Дарлінгтон-Голл виступає очевидним місцем пам'яті: це осердя старої Британії – величної та статусної. Оповідь роману відбувається 1956 року, у час, коли Великобританія втратила колишню велич та силу на світовій арені, але Стівенс ігнорує реальність, намагаючись утримувати маєток у тому самому вигляді, у якому він був у кращі свої часи. Він тяжко переживає втрату персоналу та сам факт того, що деякі кімнати доводиться тримати закритими, але все ж не здається. Тільки це все ж неможливо, і подеколи він допускає помилок, які раніше б видавалися неприпустимими: наприклад, сервірує стіл недочищеним сріблом, що сильно б'є по його гідності.

Дарлінгтон-Голл у всій своїй красі досі живе в пам'яті Стівенса: він постійно посилається саме на його минулу велич, вірячи, що ці часи рано чи пізно повернуться, якщо він продовжуватиме вміло та старанно виконувати свою роботу. Маєток – це перш за все традиції та статус. Для протагоніста це місце є всім його життям, саме тому на пропозицію містер Фаррадея поїхати та помандрувати Англією він спершу відповідає відмовою: йому не потрібно бачити Британію, адже він був у центрі найважливіших подій, не виходячи із маєтку: «... a reply to the effect that those of our profession, although we did not see a great deal of the country in the sense of touring the countryside and visiting

picturesque sites, did actually ‘see’ more of England than most, placed as we were in houses where the greatest ladies and gentlemen of the land gathered» [47].

З маєтком у Стівенса пов’язане цілковите розуміння власної країни та її політики, адже він ніколи не задумувався про подібні речі самотійно, а переносив усі ідеї від лорда Дарлінгтона та тих самих величних леді та джентльменів, що приїздили в гості. Служіння комусь – це важлива частина ідентичності Стівенса, яка, по суті, передалася йому в спадок від батька. Протягом роману наратор постійно роздумує про те, яким має бути справжній дворецький, звертаючись у цих роздумах до колективного досвіду. Так, для нього завжди були надзвичайно важливими розмови з іншими дворецькими, через які він міг би перейняти досвід та разом подумати, про загадку цієї концепції. У романі згадується організація, яка запрошувала до себе лише найкращих дворецьких країни – спілка Гейза, яка теж є місцем пам’яті для цілого покоління Стівенса. За словами дворецького, вона проіснувала зовсім недовго, маючи великий вплив у 20-х та 30-х роках, але припинила свою активність до Другої світової війни. Вона немовби намагалася задокументувати старі традиції: офіційно описати ідеального дворецького, зібрати серед себе найкращих, виокремити критерії благородних маєтків – та зберегти великобританську гідність. Ця ідея одразу захопила Стівенса, як людину, що так сильно тримається за минуле, отож протягом роману читачеві неодноразово доводиться слухати роздуми героя про організацію, яка давним-давно припинила існувати і чий ідеї вже не є актуальними. Цікаво, що Стівенс усе ж подеколи намагався полемізувати зі спілкою: наприклад, критикував її модель знатних домів як застарілу, адже вважати маєтки комерсантів - не поважними було вже не на часі. Очевидно, що думки героя в цій ситуації є абсолютно тверезими та сучасними на той період, що й логічно, враховуючи, що в той момент він ще був юним та належав до нового покоління.

Різниця між поколіннями також тема, яка звучить чітко в «Залишку дня». До війни Стівенс працював разом зі своїм літнім батьком у Дарлінгтон-Голлі, тож йому неодноразово доводилося порівнювати їхні підходи до роботи. Дуже

цікаво читати, як саме дворецький згадує про нього крізь призму свого прагматичного сприйняття, яке у певному сенсі й викривлює його спогади. Він постійно намагається виправдати і свого батька, і себе, навіть зараз ігноруючи власні помилки. Наприклад, пригадуючи час, коли його батько серйозно заслаб та не був здатний до виконання всієї покладеної на нього роботи, Стівенс досі виправдовує те, що вирішував ігнорувати тривожні дзвіночки, аби зберегти честь Стівенса-старшого, якого вважав поважним дворецьким. Ці часи він пригадує уривками та сам зізнається, що подеколи йому важко пригадати, хто та коли говорив ту чи іншу фразу: «But now that I think further about it, I am not sure Miss Kenton spoke quite so boldly that day. We did, of course, over the years of working closely together come to have some very frank exchanges, but the afternoon I am recalling was still early in our relationship and I cannot see even Miss Kenton having been so forward. I am not sure she could actually have gone so far as to say things like: ‘these errors may be trivial in themselves, but you must yourself realize their larger significance’» [47]. Доволі цікаво, адже більшість інших спогадів він описує надзвичайно детально та впевнено, тож можна зробити висновок, що Стівенс спеціально «забуває» неприємні для нього моменти, адже визнати свої помилки досі для нього є великою потугою. Саме з образом його батька пов’язана не лише модель ідеального дворецького, але й гідності, яку кожен достойний дворецький мусить мати. Для протагоніста гідність – це здатність прислуги ідеально виконувати свою роботу, не відволікаючись на особисті проблеми та переживання. Великий дворецький віддаватиме всього себе господареві та його ідеям, підлаштовуватиметься під будь-які його бажання та показуватиме дива витривалості й терпіння щодо його гостей. Найяскравішою ілюстрацією подібного розуміння концепту гідності Стівенсом є момент смерті його батька: Стівенс-старший зовсім заслаб під час важливої конференції, що проходила в Дарлінгтон-Голлі, і протагоніст не дозволив собі відволікатися навіть на це, продовжуючи прислужувати гостям. Інші слуги в момент смерті літнього чоловіка були поруч із ним, горюючи, а Стівенс заходив до його кімнати лише двічі, поки той лежав у ліжку, не маючи змоги навіть говорити. Зі

спогадів Стівенса не можна здогадатися, яких емоцій в той момент він зазнавав: він оповідає події того дня із притаманною йому прагматичністю та раціональністю, не даючи почуттям просочитися крізь його розповідь. Але все ж один діалог з того епізоду нагадує нам про те, що Стівенс залишався звичайною людиною із емоціями, які інколи неможливо приховати, незважаючи на те, наскільки ти великий дворецький:

‘Stevens, are you all right?’

‘Yes, sir. Perfectly.’

‘You look as though you’re crying.’

I laughed and taking out a handkerchief, quickly wiped my face. ‘I’m very sorry, sir. The strains of a hard day.’ [47].

У теперішньому ж часі Стівенс описує цей момент достатньо профанно, зауважуючи, що пишається своєю поведінкою тоді, адже він зміг довести свою якість як дворецького. Маніпуляція власними спогадами наявна і в його стосунках з міс Кентон: не промовляючи цього вголос, Стівенс усе ж шкодує за тим, що колись відпустив жінку з маєтку та не відмовив їй від заміжжя (очевидно, він прекрасно розумів її натяки і прохання: жінка кохала Стівенса й не хотіла виходити заміж за іншого, але протагоніст настільки застряг у власній фантазії про гідність справжнього дворецького та служіння господареві, що не міг зрадити власних принципів). У своїх розповідях він не прохоплюється ні словом про свої почуття щодо економки, але це очевидно з його радісної реакції на новини про її потенційне розлучення, а потім – розчарування, коли жінка заперечує цю інформацію та говорить, що повернеться до чоловіка. О. Бойніцька зауважує, що саме в цих моментах простежується переплетіння історії особистої та суспільної: протагоніст вигадує свій власний ідеал прислуги, керуючись вказівками та вимогами суспільства того часу, втрачаючи власну ідентичність та утримуючись за свою нову штучну персону. Врешті після смерті лорда Дарлінгтона та відходу попередньої епохи, герой виявляється аутсайдером як з історичного, так і класового погляду [3, с. 76-77].

Саме через спогади Стівенса читач ознайомлюється з важливими політичними подіями: пам'ять та історія в цьому романі наміцно пов'язані, і ми сприймаємо минуле держави через викривлене розуміння героя, який знову ж нічого не мислить у політиці. Лорд Дарлінгтон, обожнюваний господар дворецького, нині вже покійний, різко критикований суспільством у нацистських поглядах під час війни. У спогадах Стівенса він постає невинним патріотом, який просто-напросто намагався допомогти іншим: «Whatever may be said about his lordship these days – and the great majority of it is, as I say, utter nonsense – I can declare that he was a truly good man at heart, a gentleman through and through, and one I am today proud to have given my best years of service to» [47]. Читачеві важко зрозуміти й уявити особистість Дарлінгтона через неприховане обожнювання протагоніста, а проте з рухом сюжету сам герой починає потроху розкривати очі на свою попередню наївність. Протагоніст пригадує часи політичної активності лорда Дарлінгтона: його кампанію щодо виведення французьких військ з Рура та заморожування німецьких репарацій. Кульмінацією є конференція, на яку з'їжджаються послы різних європейських країн та США, а також під час якої відбувається зустріч прем'єр-міністра Британії з німецьким послом Ріббентропом. Саме 1937-1937-і рр. є поворотними як для історії Європи, так і для життя власне Стівенса: він відчуває себе безпосереднім учасником створення історії, хоча й гадки не має, що саме відбувається за зачиненими дверима та до чого це все може призвести. Цікаво, що під час подорожі він вільно розповідає селянам, у яких залишається на ніч, що був знайомий з найвеличнішими політиками того часу, виділяючи серед них Черчилля, дозволяючи людям вірити в його причетність до великих подій. Він сором'язливо зізнається читачеві, що зовсім не хотів увести їх в оману, але все ж це робить, самовільно вписуючи себе в історичні події, які йому пам'ятаються лише крізь призму власного спотвореного сприйняття. Він свідок, якому пощастило бути ближчим до творення історії, аніж іншим, але він не набагато відрізняється від звичайних селян, які знають відомих історичних діячів лише по іменах. Йому вдається ввести оману звичайних людей, але

доктор Карлайл, освідчений джентльмен, одразу здогадується про справжній фах гостя та його реальну участь в тих подіях.

Його подорож тривала сім днів: саме протягом цього часу Стівенсу вдається вперше осмислити своє минуле в іншому просторі. Ймовірно, вихід за межі Дарлінгтон-Голлу, цього великого місця пам'яті, допоміг йому позбутися зайвого тиску та видихнути вільно, дозволивши скинути з себе обов'язок. Під кінець мандрівки дворецький починає розуміти всю ілюзорність вигаданого ним концепту «гідності», його сліпоту щодо дій лорда Дарлінгтона в минулому. Емоційно травмований, він дозволяє пам'яті завести його в усі потаємні куточки його душі та доходить до висновку того, що провів своє життя намарно. Важливо, що Стівенс, як і пан Оно, заспокоюється, лише проговоривши те, що його непокоїть, у бесіді із незнайомцем наприкінці книги: «Lord Darlington wasn't a bad man. He wasn't a bad man at all. And at least he had the privilege of being able to say at the end of his life that he made his own mistakes. His lordship was a courageous man. He chose a certain path in life, it proved to be a misguided one, but there, he chose it, he can say that at least. As for myself, I cannot even claim that. You see, I trusted. I trusted in his lordship's wisdom. All those years I served him, I trusted I was doing something worthwhile. I can't even say I made my own mistakes. Really – one has to ask oneself – what dignity is there in that» [47]. Як ми бачимо, навіть, зрозумівши, що щось в його минулому було не так, він не здатний остаточно це визнати, продовжуючи виправдовувати самого себе. Але вербалізуючи свої думки, він плутається в них та заговорюється, повторюючи одне й те саме, наче намагаючись переконати тепер і самого себе у своїй невинності.

Усе ж він знаходить певний спокій лише після цього, а саме після слів незнайомця про те, що це ще не кінець: у нього є залишок його життя, який ще можна прожити так, як він цього хоче. Зазирати в минуле й відшукувати там щось більше немає сенсу, його варто залишити позаду. Міс Кентон, нині місіс Бенн, змогла це зробити, і тепер черга за Стівенсом. З останніх слів у романі можна наважитися зробити оптимістичний висновок: він готовий рухатися далі.



Як мінімум, дворецький впевнено налаштований вчитися американським дотепам, аби бути достойним дворецьким свого нового господаря.

### **«Коли ми були сиротами» як спроба перебороти травму**

Роман «Коли ми були сиротами» - історія, де індивідуальна та колективні травми більш очевидні та усвідомлені героями, що можна пояснити відходом Ішігуро від постфрейдистської концепції травми: тепер автор прагне показати, що люди здатні керувати своїм життям та змінювати його, навіть переживши травму, а не просто вклякають в часі й віктимізують самих себе. В одному з інтерв'ю він заявляє про свою нову концепцію так: «But I'm wondering if it's time to try to construct a voice, a way of writing, that somehow takes on board some of the post-Freudian tensions of life, that comes not from buckling up, not from being unable to express yourself, but from just being pulled left, right, and center by possible role models and urges, by a sense that you are missing out. That would involve a different kind of voice, would imply a different kind of writing, and would lead to a very different-looking novel» [61].

Справді, наратор цього роману - Крістофер Бенкс різко відрізняється від Оно та Стівенса хоча б тим, що він чітко розуміє, якої травми зазнав в дитинстві. Його життя та покликання скеровані на вирішення жорстокої загадки, яку йому підкинула доля ще у віці дев'яти років – він ставить за мету її розгадати. Крістофер не намагається показати себе як жертву, що настраждалася від інших, у нього немає бажання виправдатися, послатися на те, що раніше все було інакше, звинуватити зміни навколо в усіх його неприємностях.

«Коли ми були сиротами» так само роман-ретроспектива, але крім цього Кадзуо Ішігуро залучає жанр детективу, створюючи набагато динамічнішу історію за дві попередні. Крістофер Бенкс – нині визнаний англійський детектив, втратив батьків у дитинстві, живучи в Міжнародному поселенні в Шанхаї. Осиротівши, він не впадає у відчай та не сприймає своє сирітство як усталений факт: Крістофер певен, що його батьки живі і він їх знайде. Після того, як його висилають до Великобританії, де живе його тітка, він живе звичайне добре забезпечене життя: закінчує школу, університет та розпочинає надзвичайно успішну кар'єру. Ставши детективом, він починає розслідування викрадення його батьків, але ми маємо звернути увагу на один важливий факт: власне свою поїздку в Шанхай Крістофер відкладає до останнього. Його ностальгія постає одразу у двох іпостасях: тузі за минулим, яке не може його відпустити, але водночас і страхом перед ним – десь глибоко всередині він боїться, що його спогади виявляться несправжніми і врешті він розчарується. Ці думки він не здатний проговорити вголос, він не може навіть їх осмислити, але його поведінка говорить сама за себе.

Крістофер усвідомлює свою травму, яку отримав у дитинстві, та не боїться говорити про неї, саме тому, коли в нього з'являється можливість взяти під опіку дівчинку-сироту Дженніфер, він миттєво це робить, відчуваючи зв'язок між ними обома. Познайомившись із Сарою Геммінгс – жінкою, широко відомою у вищих щаблях англійської спільноти, він одразу прагне зблизитися з нею, адже й вона його чомусь притягує: як виявляється пізніше, Сара теж є сиротою. Усі три персонажі по-різному намагаються впоратися зі своєю травмою, але жоден із них не витворює із себе жертву, що заклала в минулому.

Сара усе робить заради свого майбутнього, аби потім мати змогу дивитися назад та не соромитися за своє життя. Саме тому вона не пропускає жодної вечірки, рветься вище соціальними щаблями, знаходячи собі виключно видатних чоловіків у коханці, та сама прагне бути активною учасницею творення історії. Врешті вона виходить заміж за колись відомого діяча, який

вже нині вийшов на пенсію, та підштовхує його повернутися до колишньої діяльності – але тут робить величезну помилку, адже те, що для неї є яскравим майбутнім, для нього – минуле, що вже не повернути. Проте вона не зневірюється через нещасливий шлюб: вона готова покинути чоловіка та втекти в іншу країну напередодні Другої світової війни, яка зовсім її не лякає, як і врешті вона не зламається під час перебування в ув'язненні та тортур. З її листа в кінці роману можна здогадатися, що вона ні про що не жалкує: вона все ж змогла зробити своє життя таким, яке могло б запам'ятатися. Не лише їй, але й людям, що її оточували.

Дженніфер намагається зосередити свою увагу тут і зараз, ігноруючи минуле та не задумуючись надто сильно про майбутнє. Вона не любить говорити про своїх батьків та не намагається ділитися історіями про них із Крістофером, але дуже швидко звикає до його компанії. Коли виявляється, що її багаж втрачений компанією, що мала б його їй доставити, дівчинка не висловлює болю за останніми речами, які могли б нагадати їй про батьків, хоча й Крістофер прекрасно розуміє, що означає подібна втрата. Дженні ж намагається віджартуватися та врешті заспокоює свого опікуна тим, що просто купити нові речі: немає сенсу зберігати щось настільки старе, немає сенсу хапатися за минуле. Вона намагається переконати себе, що втрата цих речей не найстрашніше, що могло б із нею статися: «It's all right. I'm not upset. After all, they were just things. When you've lost your mother and your father, you can't care so much about things, can you?» [48]

Крістофер же до останнього не відпускає події минулого, намагаючись в них остаточно розібратися: він вірить, що зможе перебороти цю травму, знайшовши своїх батьків та таким чином «скасувавши» своє осиротішання. Він не знає, що врешті-решт лише погіршить ситуацію, адже його здогади виявляться помилковими та надії марними, проте навіть після того він живе далі, остаточно травмований, проте не знедолений. Подібне завершення не є чимось дивним, адже все розслідування зникнення його батьків побудоване на його власних спогадах, і, зрозуміло, що це докази не достовірні. Отримавши

травму в ранньому віці, він у певному сенсі все ж зберіг дитинну наївність і розглядав події тих днів саме крізь призму свідомості дитини. Так, він вирішує, що його батьків викрали китайські злочинці через їхню участь в антиопіумній кампанії: цікаво, що батькову участь у ній він вигадав сам, забажавши витворити з нього героя. Насправді той навпаки працював на британську компанію, яка завозила опіум у Китай, а противилася подібній політиці в родині лише матір. Проте Крістоферу схотілося виставити своїх батьків героями обох, і, ще будучи малою дитиною, він намітив шлях його майбутнього розслідування, яке врешті виявилось абсолютно безсеновим.

Спогади героя про дитинство – це пам'ять про абсолютно безпеку та захищеність. Він із батьками жив у Міжнародному сеттлменті, який майже ніколи не покидав та не бачив справжнього Шанхаю, де процвітала наркозалежність (завдяки старанням компанії батька) та розбій. Він жив у великому будинкові, від якого віяло англійськістю, яку він міг пізнати лише так. Будинок родини Бенксів – важливе місце пам'яті для Крістофера, адже все його дитинство було обмежене ним. У своїх спогадах протагоніст бачить його надзвичайно чітко, через описи знайомих йому кімнат ми більше дізнаємося про умови його життя та ситуації, які підводять нас до моменту зникнення батьків: «From this vantage point, we had a clear view over my garden and of the big white house standing at the end of it. If I close my eyes a moment, I am able to bring back that picture very vividly: the carefully tended “English” lawn, the afternoon shadows cast by the row of elms separating my garden and Akira’s; and the house itself, a huge white edifice with numerous wings and trellised balconies. I suspect this memory of the house is very much a child’s vision, and that in reality, it was nothing so grand. Certainly, even at the time, I was conscious that it hardly matched the splendour of the residences round the corner in Bubbling Well Road. But the house was certainly more than adequate for a household comprising simply my parents, myself, Mei Li, and our servants» [48]. Згаданий в уривку Акіра, найкращий друг дитинства Крістофера, також є важливим об'єктом пам'яті для протагоніста: він дорослішав із цим хлопчиком, робив плани на майбутнє та вигадував майбутній

порятунок батька, якого «викрали» першим. Втрата Акіри для нього на рівні втрати батьків, тож герой упевнений, що здатний знайти їх усіх.

Крістофер Бенкс сприймає своє розслідування напрочуд серйозно, що змушує й читача йому вірити, але, замислившись, можна помітити, наскільки воно абсурдне та нелогічне. Протягом розгортання історії герой не знаходить жодних чинних доказів, які могли б розв'язати загадку, будуючи все на власних теоріях, які своєю чергою народжувалися зі спогадів дитинства. Коли він усе ж їде в Шанхай, із певністю у власному успіхові, ми теж можемо перейнятися надією до того моменту, як згадаємо, що, крім впевненості в собі, у протагоніста більше нічого немає. Крістофер неодноразово намагається переконати оточення в тому, що в нього є все необхідне для успішного розшуку – і всі навколо йому, як не дивно, вірять. Так, щойно він повертається в Міжнародний септлмент Шанхая, його пишно зустрічають та вже планують свято на честь повернення його батьків: «Of course, it's somewhat jumping ahead, I realise. You've first to do your work. And of course, I don't wish to tempt fate. All the same, you see, we are obliged to prepare. As soon as you announce the solving of the case, everyone will look to us, the Municipal Council, to provide an occasion worthy of such a moment. They'll want a pretty special event, and they'll want it promptly. But you see, sir, to organise something on the scale we're talking of, it's no simple matter. So you see, I wondered if I could put a few very basic options before you. My first question, sir, before anything else, is if you're happy with the choice of Jessfield Park for the ceremony? We will, you see, require substantial space...» [48]. Подеколи така активна підготовка видається фарсом чи насмішкою над Крістофером Бенксом, але врешті й він сам починає готуватися до святкування, вірячи у свій швидкий успіх. Ймовірно, подібну абсурдність можна пояснити умовами, в яких це все відбувається: триває друга японсько-китайська війна, Міжнародний септлмент щодня спостерігає обстріли, усередині страшається того, що рано чи пізно японці дійдуть і до них. Приїзд відомого з Британії детектива вже й без того стає великою подією, а ймовірність щасливої

розв'язки злочину 20-річної давності змушує їх задуматися про щось інше, крім воєнної ситуації за вікнами.

Опис подій в Міжнародному сеттлменті в деякі моменти видається абсолютно фантастичним і зовсім нереальним. Ми наближаємося до розв'язки історії – Крістофер збуджений вже через це, а перебування в місці, насиченому спогадами не рятує ситуацію. Гуляючи вулицями Шанхая, він зізнається, що подеколи бачить обличчя Акіри – друга, якого так мріяв знайти, але чомусь відмовляється підійти до нього та нагадати про себе. З його слів у Крістофера немає сумнівів, що то саме його найкращий друг, але так само, як раніше він відтягував приїзд у Шанхай, зараз він гається підійти до нього. Можливо, він сам розуміє абсурдність ситуації та свого розслідування в цілому і боїться його розв'язки. Крім того, у Шанхаї також перебуває Сара зі своїм чоловіком – саме через неї насправді він сюди приїжджає. Дізнавшись у Лондоні, що вона опинилася в Міжнародному сеттлменті, він відкладає всі свої справи, чого не міг зробити довгий час, та висувається в іншу країну: тож чи справді саме розслідування стояло в нього на першому місці?

Живучи в Лондоні, далеко від усіх місць пам'яті, плекаючи спогади про дитинство та не маючи змоги ні з ким ними поділитися, він потроху забував про своє розслідування і саме тому відкладав поїздку. У Лондоні він захопився Сарою, хоч собі в цьому й не зізнавався, і саме через неї у першу чергу поїхав у Шанхай. Вони з нею ділять спільну травму: двоє сиріт, які намагаються знайти своє місце у світі, прекрасно підходили один одному, і обидва про це знали. Тому, побачивши жахливі умови шлюбу Сари, він глибоко всередині очікує того, що вона врешті прийде до нього (насправді, не лише він це розуміє, але й усе їхнє оточення). Можливо, якби цей епізод відбувся у Лондоні, він справді покинув своє розслідування, взяв Дженніфер та утік із Сарою кудись далеко, створивши родину та відкинувши минуле, як жінка й пропонувала: «Oh, Christopher, we're both as bad as each other. We've got to stop thinking like that. Otherwise there'll be nothing for either of us, just more of what we've had all these years. Just more loneliness, more days with nothing in our lives except some

whatever-it-is telling us we haven't done enough yet. We have to put that all behind us now. Leave your work, Christopher. You've spent enough of your life already on all of that. Let's go away tomorrow, let's not waste a single day more, let's go before it's too late for us» [48]. Така модель поведінки ідеальна для Сари, яка ніколи не мріяла віднайти відповіді на нерозкриті питання, але Крістоферу цей вчинок навряд приніс би спокій. Але навіть, попри це, у стані афекту, він погоджується на втечу, яка мала б статися наступного дня: за декілька годин він закінчує всі свої справи, за вказівкою Сари збирає зовсім трохи речей та зустрічається із нею в магазині платівок. Ось тільки врешті-решт він із нею нікуди не поїде.

Перебуваючи в Шанхаї, він відчуває тиск спогадів: усе тут нагадує йому про дитинство, батьків, Акіру. До того ж спільнота вирішує допомогти йому повернути дім, у якому він виріс – і він знову планує, як житиме в ньому зі своїми батьками (і, можливо, своєю новою родиною). Проте його дім, який жив у його спогадах довгі роки, більше невпізнаваний. Останні двадцять років тут жила шанхайська сім'я, яка повністю змінила будівлю під свої потреби і тепер з болем віддавала місце, де зросло нове покоління та померло старе, чужинцеві. Зміна будинку це метафора змін, які відбуваються не лише в Шанхаї, але у всьому світі. Новий господар теж про це говорить, коли Крістофер зауважує, що він не впізнає дім свого дитинства: «“All this” — he sighed and gestured about us — “by comparison these are small changes. There are parts of this city I once knew so well, places I would walk every day, I now go there and I know not which way to turn. Change, change all the time. And now the Japanese, they wish to make their changes here. The most terrible changes may yet overtake us. But one must not be pessimistic”» [48]. Також під час свого повернення він знаходить ще один образ із його минулого: інспектора Кана, якого, будучи хлопчиком, ідеалізував та брав за приклад ідеального детектива. Знайшовши його, він бачить зовсім не ту людину, яку уявляв: через стільки років колись відомий детектив, перетворився на стомленого стариганя, який ночує в брудному motelі та сумує за втраченою славою. Це ще один образ із минулого, який його розчаровує та підштовхує кинути все та поїхати геть: пропозиція Сари звучить якраз у момент

його розчарування, тож зрозуміло, чому він радо її приймає. Але буквально перед від'їздом, він отримує дзвінок від інспектора, який пригадав деталі свого старого розслідування, яке стосувалося викрадень людей у Шанхаї і яке йому завадили довести до кінця. Саме за цей факт учепився Крістофер, миттєво вирішивши, що ця справа стосується його батьків, і, отримавши від інспектора адресу будинку, де можуть знаходитися його батьки, він не може себе змусити залишитися із Сарою. Події, які описуються далі видаються ще більш фантасмагоричними: будинок, до якого намагається дістатися Крістофер, знаходиться за лінією фронту, тож йому необхідно заручитися допомогою військових чи наразити себе на смертельну небезпеку. Ми нарешті бачимо дитячу психологію дорослого чоловіка в усій красі: він категорично відмовляється чекати підмоги чи чекати взагалі, готовий кинутися вперед, не боячись нічого, бо ж упевнений, що в тому будинку на нього ось як двадцять років чекають мама і тато. Врешті йому доводиться проходити руїнами під обстрілом самому: перед протагоністом постають жахливі картини життя простого населення, яке він ніколи до того не бачив. Родини тісняться в невеличких кімнатках, поділених на частини, аби вмістити якомога більше сімей; їм доводиться залишатися тут навіть під час активних бойових дій, бо їм нема куди піти та ніхто їх не захистить. Крістофер спостерігає творення чергової колективної травми, але рухається далі, не маючи часу на співчуття. Зупиняється лише тоді, коли бачить тіло японського солдата, у якому впізнає Акіру. Ясно, що читач має поставитися зі скепсисом до цього моменту: протагоніст перезбуджений і вже явно загубився в реальності та власній уяві. До того ж цей «Акіра» абсолютно не впізнає свого товариша, а ще майже не говорить англійською. Проте Крістофер звинувачує в цьому рани свого друга та рятує його від озлобленої родини, несучи його на собі далі в напрямку будинку – у нього з'являється нова абсурдна нав'язлива ідея: саме Акіра зможе допомогти йому врятувати батьків (байдуже, що чоловік не здатний навіть йти самостійно від нанесених йому ран). Перед очима читача розвивається справжня фантасмагорія, у якій ми з кінцями не можемо довіряти судженням



Крістофера. Коли чоловіки досягають пункту призначення, то в будинку є лише маленька дівчинка, яка просить їх допомогти її раненому песику. Між ними трьома мовний бар'єр: Крістофер не говорить китайською та японською, «Акіра» зовсім трохи знає англійську й китайську, а дівчинка може говорити лише китайською. Замість власної родини у будинку Крістофер знаходить гору трупів – родичів маленької дитини – чергової сироти в цій історії, яка продовжує поратися біля своєї собаки та просити його врятувати, начебто саме він є найважливішим у цей момент. У цю мить Крістофер розуміє, що всі старання останніх років були марними, і він мав би попрощатися із мрією знайти батьків назавжди. Єдиний, кого він знайшов під час цієї мандрівки – це Акіра, але навіть у своєму неадекватному стані протагоніст починав здогадуватися, що врятований ним чоловік зовсім не друг його дитинства. На межі між життям та смертю вони по-різному сприймали реальність: Крістофер відкидав її, женучись за вигаданим, а «Акіра» впадав у ностальгію: «Nostalgic. When we nostalgic, we remember. A world better than this world we discover when we grow. We remember and wish good world come back again. So very important. Just now, I had dream. I was boy. Mother, Father, close to me. In our house» [48]. Чоловік постійно намагається натякнути героєві, що все залишилося в минулому, що ймовірність того, що батьки Крістофера тут – неймовірна мала. Світ, який вони бачили в дитинстві, абсолютно відрізняється від того, у якому вони живуть дорослими. Цей «Акіра» очевидно не травмований, як Крістофер, і далекий від його проблем, тому здатний здорово оцінювати ситуацію, але допомогти Бенксу ніяк не може.

Коли всі його надії та плани було зруйновано, Крістофер усе ж віднаходить відповіді на свої питання, закріплюючи травму та насправді перетворюючись на сироту. Він отримує можливість поговорити із донощиком, на якого полюють комуністи, – і зовсім не дивується, коли тим виявляється ще одна людина з його дитинства – дядько Філіп, який колись покинув його на ринку в Шанхаї, у день, коли матір протагоніста було викрадено з їхнього будинку. Юнак мав здогад про активну участь Філіпа у тих подіях, але чомусь

ніколи не пропрацьовував цю версію до кінця, не кидаючи всі сили на пошук чоловіка: можливо, він намагався зберегти лише хороші спогади про дядька, який завжди добре ставився до нього та його матері. Тепер він є останнім якорем із минулого, завдяки якому він і дізнається про те, що сталося насправді. А виявилося, що ніякого викрадення й не було: батько Крістофера всього-на-всього знайшов коханку і втік з нею, незадовго після того померши від тифу. Матір, продовживши свою антиопіумну кампанію, принизила одного з китайських генералів стусаном, через що той забажав її покарати. Дядько Філіп, давно закоханий в неї, розуміючи, що вона ніколи не буде з ним також схотів помститися, давши можливість генералові Ванг Ку забрати її з собою. Але найбільшим шоком для Крістофера стає те, що жінка і не опиралася, знаючи, що її ніхто не зможе захистити, і пішла з чоловіком без боротьби – зате з умовою, що той забезпечить безпеку та фінансову допомогу йому, Крістоферові.

В одну мить усі фантазії протагоніста руйнуються – саме тоді його затягнене травматичне дитинство завершується. Правда вийшла назовні - і виявилася набагато жахливішою за те, що собі планував Крістофер. Він отримує нову травму, але це ставить крапку в його житті. Через тринадцять років він усе ж знаходить матір: вона пацієнтка психіатричної клініки і, звісно, не впізнає в дорослому чоловікові свого сина. Але зі слів жінки ми можемо зрозуміти, що в її пам'яті досі живе десятирічний Крістофер – такий, яким вона собі його запам'ятала і ніколи не зможе забути. Протагоніст розуміє, що не зможе їй нагадати чи дати зрозуміти, хто він, і в цьому немає сенсу: між ними часова прірва, і за ці роки Крістофер зміг «залізати рани». Хоча і його оточення намагається відмежувати його від будь-яких спогадів про Шанхай, але він сам зміг змиритися із минулим. Він навіть зазирає у майбутнє та планує своє життя наперед, не впадаючи у відчай, як герої попередніх романів. Крістофер, втративши все, навіть Сару й Акіру, здатний залишатися в теперішньому часі: у нього є Дженніфер, улюблена робота та Лондон, до якого врешті-решт звик.

Шанхай з Міжнародним сеттлментом назавжди залишаються в його пам'яті, але з часом усе ж марніють, даючи йому змогу змиритися із минулим.

### **«Не відпускай мене» як спроба змиритися**

Протагоністка наступного Ішігуро роману «Не відпускай мене» також виступає активною та динамічною, але в цій історії її травма читачеві не є очевидною одразу. Історія починається доволі просто: «My name is Kathy H. I'm thirty-one years old, and I've been a carer now for over eleven years. That sounds long enough, I know, but actually they want me to go on for another eight months, until the end of this year. That'll make it almost exactly twelve years» [45]. Спершу реципієнт може подумати, що читає звичайну історію типової британки, яка згадує своє дорослішання в навчальному закладі з назвою Гейлшем, але в тексті постійно з'являються натяки на інакшість усіх героїв. Врешті виявляється, що Кеті та інші учні Гейлшему – клони, які були створені для медичних цілей.

Моторошна правда одразу відкриває нам очі на реальність, у якій існує Кеті і яка здатна травмувати психіку будь-кого.

Хоча зважаючи на абсолютно спокійний тон розповіді, подеколи важко сказати, наскільки сильно травмована героїня, також цьому сприяє те, що ключовий травматичний епізод описується наприкінці роману, коли все встає на свої місця – тож структура тексту подібна до попереднього. Також можна відмітити те, що персонажі «Не відпускай мене» фактично так само є сиротами, з єдиною різницею в тому, що вони взагалі ніколи не мали батьків.

К. Макдональд зауважує, що структура оповіді в романі дає змогу оцінювати його як автобіографічні мемуари, де через спогади Кеті Х. ми дізнаємося не лише про її історію, але і її найближчих друзів [57]. Дослідниця говорить, що ми можемо розглядати роман як «патографію, де засвідчується хвороба, і де читач виступає свідком травми та втрати» (*пер. мій* – В. П.) [56, с. 76]. Ця книга наповнена ностальгійністю: Кеті, як й інші персонажі Ішігуро, згадує про своє безтурботне дитинство та людей, яких втратила назавжди. Але також важливою темою тут є розуміння смертності та її сприйняття, адже клони в романі навчені цього з дитинства: вони створені для донорства органів, що вбиває їх у ще юному віці. Сам Ішігуро зазначав: «I suppose, ultimately, I wanted to write a book about how people accept that we are mortal and we cant get away from this, and that after a certain point we are all going to die, we wont live forever .... I wanted the characters in *Never Let Me Go* to react to this horrible programme they seem to be subjected to in much the way in which we accept the human condition, accept ageing, and falling to bits, and dying» [45]. Отже, це все метафора: клони і без того є копіями інших людей, ось тільки їхнє життя минає набагато швидше, і їм доводиться стикатися із розумінням своєї смертності раніше, але по суті вони проходять той самий шлях, що й звичайні люди.

Кеті Х. справді наближається до того часу, коли вона припинить бути опікункою та стане доноркою: саме тоді почнеться відлік до того, як вона вичерпається після виїмок. Цікаво, як у їхній спільноті слова «смерть» та

«операції» замінені евфемізмами, начебто це допоможе знизити рівень тривоги, яка з'являється при самій думці про подібну систему. З іншого боку, це може бути черговою ілюстрацією того, що клонів не сприймають за нормальних людей, тож і звичні слова для них вживати не можна.

У кінці свого шляху оповідачка вирішує пригадати своє минуле, але це неможливо зробити, не розповівши історії її друзів, і таким чином розповідь Кеті переходить із простору індивідуальної пам'яті до колективної. Рут і Томмі постають головними героями її історії, без них її життя не можна було б уповні описати. Саме спогади про найдорожчих людей залишаються з нею в останні моменти життя, і вона це чудово розуміє: «It's like with my memories of Tommy and of Ruth. Once I'm able to have a quieter life, in whichever centre they send me to, I'll have Hailsham with me, safely in my head, and that'll be something no one can take away» [45]. Її історія – це історія дорослішання звичайних, з першого погляду, дітей, єдина різниця в тому, що ці діти з самого початку знають: вони мусять померти. Звідти особлива специфіка в їхньому вихованні в школі, але варто зауважити, що й сам Гейлшем – особливий. Для Кеті та інших вихованців це важливе місце пам'яті, яке в актуальному часі залишається лише в спогадах: заклад врешті-решт закрили через скандал у науковому світі, і цей факт завдав великого удару по всіх його випускниках. Вирости в Гейлшемі вважалося неабияким привілеєм, адже всім було відомо, що ставлення до майбутніх донорів там абсолютно інакше: їх виховували, як справжніх людей, давали хорошу освіту, вчили мистецтву та намагалися розвинути вповні. Безумовно, дивний підхід до тих, у кого все одно не буде майбутнього: лише в кінці ми дізнаємося, що засновниці школи мали на меті показати світові, що клони – такі самі люди, які здатні на почуття та живі емоції. Вони самі не знали, чого саме хотіли досягнути цим, але врешті у них нічого й не вийшло. Людство не готове було сприйняти те, що проєкт, завдяки якому вони змогли позбутися раніше невиліковних хвороб, насправді такий жахливий, тому просто закрили на це все очі.

Гейлшем – це місце, яке було всім світом для вихованців до їхнього вісімнадцятиліття. Кеті згадує, що ніколи в житті не виходила за межі школи, почувавши себе в абсолютній безпеці, бо ж навіть ліс, який оточував заклад, здавався учням чимось надзвичайно страшним і небезпечним. У школі були свої традиції, чутки та історії, які витворювалися завдяки поколінням випускників. Наприклад, протагоністка згадує щорічні Дні обміну, де вихованці обмінювалися своєю творчістю: від малюнків до сторінок із віршами, та надзвичайно цим пишалися. Саме цей епізод вже дає нам зрозуміти, наскільки особливо виховувалися ці діти, якщо так тішилися творчим здобуткам своїх товаришів. Навіть подорослішавши, згадуючи одне одного, вони пригадували перш за все таланти того чи іншого учня: які вона малювала неймовірні акварелі, чи як гарно він складав вірші. Творчість стала важливим вмінням для кожного із них, і така увага від вихователів щодо талантів учнів стала причиною створення гейлшемської легенди про Галерею. Декілька разів на рік до закладу приїжджала Мадам – жінка, яку ніхто з учнів не знав особисто, але яка постійно прибувала, аби оцінити творчі здобутки вихованців та забрати із собою найкращі речі. Ніхто не знав, коли саме з'явилася історія про Галерею Мадам, але всі абсолютно впевнені, що вона існує. Хоча й ця тема є табуованою для озвучування в школі, але всі все одно якимось чином знають про цю спільну таємницю: «I'd suppose now it was something passed down through the different generations of Hailsham students. I remember a time when I could only have been five or six, sitting at a low table beside Amanda C., our hands clammy with modelling clay. I can't remember if there were other children with us, or which guardian was in charge. All I remember is Amanda C. — who was a year older than me — looking at what I was making and exclaiming: “That's really, really good, Kathy! That's so good! I bet that'll get in the Gallery!”

I must by then have already known about the Gallery, because I remember the excitement and pride when she said that — and then the next moment, thinking to myself: “That's ridiculous. None of us are good enough for the Gallery yet”» [45]. Це можна трактувати як прояв культурної пам'яті: ніхто ніколи не бачив

Галерею, ніхто ніколи не говорив про неї напряду, але абсолютно всі знають про її існування. Згодом Томмі озвучив теорію, навіщо щороку Мадам відбирає для себе найкращі зразки: мовляв, таким чином вони виявляють, чи є у вихованців душі. Кеті спершу ця ідея видалася абсурдною, але згодом і вона з нею погодилася. А особливо, коли вони з Томмі зішлись та дізналися про ще одну гейлшемську чутку, яка насправді існувала лише поза школою: вихованцям, які справді кохають одне одного, можуть дати невелике відтермінування виїмок, аби вони провели час разом. Навіть у чутках фігурували сміховинно малі цифри – три роки, але й цього було достатньо для багатьох майбутніх донорів, аби намагатися отримати таку можливість. Дізнавшись про ці чутки, Томмі береться за творчість: малює фантастичних тварин, відточуючи своє вміння, аби мати можливість показати, що він все ж людина. У школі у нього були проблеми саме через це: він відмовлявся щось творити через те, що колись був висміяний на уроці образотворчого мистецтва, і врешті у нього немає жодної роботи, яка опинилася б у Галереї. Будучи вже дорослим, він сприймає це як велику проблему і намагається її вирішити – для того, аби врешті всі його старання виявилися марними. Навідавшись додому Мадам разом із Кеті, вони дізнаються правду: так, певна подoba Галереї існує, хоча й сама хазяйка так ніколи її не називала – це ймовірноше її власна колекція. Але вона відбирає туди роботи не для того, аби допомагати закоханим парам, а аби намагатися переконати спільноту в неправильності її ставлення до клонів, що врешті намарно. Усі чутки про винятковість гейлшемців, безумовно, неправдиві, немає ніяких відтермінувань – усе вже давно вирішено за них. Але навіть так усі малюнки, невмілі вірші, вироби вихованців є важливими об'єктами пам'яті для кожного з них. Кеті відмічає, що для кожного Гейлшемця надзвичайно важливою була його колекція, кожен мав невеличку скриню, де зберігав найважливіше для себе: речі, які зміг отримати на Днях обміну, викупити під час Розпродажів і так далі. Речі, які нагадували йому/їй про ту чи іншу подію: «When you come across old students from Hailsham, you always find them, sooner or later, getting nostalgic about their collections» [45]. Кеті берегла

свою колекцію як зіницю ока, забравши в решті-решт із собою з Гейлшему, та різко реагувала на ставлення Рут до своєї. Дівчина постійно казала, що позбулася своєї колекції, одразу покинувши школу - це шокувало Кеті, але вона до кінця не вірила в правдивість слів подруги. І недарма, адже прямо перед своєю смертю Рут усе ж зізналася, що не зуміла викинути свої речі на звалище, а переконала чоловіка, який опікувався ними після школи, вивезти їх до села та роздати тим, кому це потрібно. У колекціях ніколи не було нічого цінного, адже вихованці й не могли мати чогось справді дорогого, проте кожна річ була важливим спогадом та містила пам'ять якщо не поколінь, то хоча б колективу. На Розпродажах, які вважалися чи не найважливішою подією Гейлшему, також продавався різний вживаний непотріб, але вихованці все одно витрачали на нього отримані медалі – це була єдина можливість володіти чимось своїм, створювати власні спогади – такі собі місця пам'яті, які завжди будуть разом із ними.

Зрозуміло, що випуск із Гейлшему для кожного вихованця був болючою подією. Наприкінці кожному давалося останнє завдання: написати есе під час перебування в Котеджах протягом двох років, які вихованці могли приділити самим собі. Усі розуміли, що насправді це есе можна й не писати: вони більше ніколи не повернуться до школи і навряд хтось їх буде перевіряти, але більшість усе ж приділяли час на роботу для них – швидше через ностальгію, аніж справді необхідність. Кеті зауважує, що навіть після стількох років згадує про це есе, обдумуючи, як ще могла його написати, що могла додати, яку інакшу тему могла взяти. Есе стало не просто прощальним подарунком вихованцям, а черговим колективним спогадом, який мав об'єднати кожного гейлшемця: «I might be having coffee in a service station, staring at the motorway through the big windows, and my essay will pop into my head for no reason. Then I quite enjoy sitting there, going through it all again. Just lately, I've even toyed with the idea of going back and working on it, once I'm not a carer any more and I've got the time. But in the end, I suppose I'm not really serious about it. It's just a bit of nostalgia to pass the time» [45].



Після того, як школу закривають, вона залишається лише в пам'яті своїх випускників, які не є надійними носіями, адже зовсім скоро вони всі вичерпаються. Цікаво, що після новин про закриття – її образ починає трансформуватися в уяві гейлшемців, які вірно зберігали його в голові, щоб виживати в тих умовах, у які потрапили. Ставши опікункою Рут, Кеті за її проханням знаходить і Томмі – вони разом влаштовують невелику подорож до човна, про який говорять всі донори: неподалік від реабілітаційних центрів, посеред лісу, на міль сів старий човен, на який усі хотіли подивитися. Абсолютно тривіальна подія для людей, які стоять на порозі своєї смерті, стає дуже важливою та захопливою, атож Кеті не може відмовити своїм друзям у їхньому бажанні подивитися теж. Дивлячись на човен, закинтий та в жахливому стані, Тіммі говорить, що саме таким уявляє Гейлшем: усі розуміють, що заклад не міг так різюче перетворитися за рік, але їхня уява підкидає винятково картини руйнування місця, яке означає для них усе. Образ школи деформується у їхній голові, хоча вони ніколи не бачили її після випуску, саме завдяки чуткам та історіям: «I was dreaming I was up in Room 14. I knew the whole place had been shut down, but there I was, in Room 14, and I was looking out of the window and everything outside was flooded. Just like a giant lake. And I could see rubbish floating by under my window, empty drinks cartons, everything. But there wasn't any sense of panic or anything like that. It was nice and tranquil, just like it is here. I knew I wasn't in any danger, that it was only like that because it had closed down» [45]. Кеті - єдина, хто може насправді приїхати до Гейлшему та перевірити, але до кінця цього не робить. Вона зізнається, що і без того, подорожуючи, бачить у схожих будівлях свою школу, намагається провести асоціації із навколишнім середовищем - і цього їй достатньо. Навряд колись вона зможе зруйнувати ту ілюзію, яку створила завдяки своїм спогадам, адже саме завдяки цьому для неї Гейлшем залишається таким самим реальним, яким був і колись давно. Вона не бачить сенсу справді розшукувати його, бо він і без того виконує свою функцію місця пам'яті: згруповує усі головні спогади під своїм образом, а також допомагає сформувати певну спільноту. Так, щоразу

його випускники, зустрівшись, відчують між собою особливий зв'язок, навіть якщо під час навчання майже не говорили. Спільні спогади про це місце дарують їм почуття спокою та безпеки, нагадують, що в них усе ж є певна подоба сім'ї: «It was that exchange, when we finally mentioned the closing of Nailsham, that suddenly brought us close again, and we hugged, quite spontaneously, not so much to comfort one another, but as a way of affirming Nailsham, the fact that it was still there in both our memories» [45].

Ще однією важливою гейлшемською легендою виступає історія про Норфолк – графство, фотографії якого на заняттях географії вчителька ніколи не могла знайти. Тому діти вирішили, що це місце є загубленим і забутим; твориться новий міф про місце загублених речей та навіть спогадів. Коли Кеті, Рут і Томмі випускаються, то їдуть туди: хоча не одразу згадують ту стару легенду, у яку так сильно вірили в дитинстві. Кожен із них знаходить у цьому місці щось для себе: Кеті – колись давно загублену касету із власної колекції, на якій є її улюблена пісня «Не відпускай мене», Рут – жінку, з якої була ніби створена, а Томмі – змогу допомогти Кеті, про що мріяв із дитинства. Але все це неповноцінне: бо касета ж, хоч і така сама, але не та, яка колись зникла; жінка, якщо придивитися до неї пильніше, зовсім не схожа на Рут, і Томмі врешті, зблизившись із Кеті, скоро знову її втрачає через свої стосунки із Рут.

Окремою темою є момент пошуків «справжніх себе», за що так упевнено чіпляється Рут: кожен вихованець мріє про те, що його прототип має хороше життя – і має надію, що це якось перейде на нього. У юному віці всі вони починають мріяти про інше майбутнє, без виїмок та реабілітаційних центрів, переносючи свої фантазії на справжніх я. І, лише розчарувавшись, Рут говорить вголос те, що кожен із них знає і без того: їхні «справжні я» не можуть бути офісними працівниками, відомими акторами чи кухарями; це люди із соціального дна, ось кого беруть на прототипи для клонів. У них немає майбутнього так само, як його не було і в їхніх «справжніх я», вони неначе успадковують це від них. Рут проговорює їхню ще одну колективну травму – і це шокує всіх, адже для вихованців є нормальним мовчати про це. Кеті також

ніколи не говорила про це вголос, хоч і завжди шукала своє обличчя в різних порно-журналах, не тішачи себе надіями про щось краще. Усі вони втішаються тим, що «справжні я» не є чимось важливим, це абсолютно інші люди, які ніяк не можуть на них вплинути, але все одно тягнуться і прагнуть їх знайти: це схоже на те, як звичайні люди віднаходять схожість усередині родин, пояснюючи невдачі тим, що донька пішла в батька, якому ніколи не щастило. Навіть у цій штучній реальності, у клонах розвивається сімейна пам'ять – фальшива, але це все, що вони можуть мати. Кеті прекрасно знає абсурдність подібних роздумів, але не може опиратися культурній пам'яті: вона тримається за спогади про свою касету та пісню, під яку уявляла себе матір'ю, що після довгих спроб змогла народити дитину. Ці мрії – неможливі, адже і в дитинстві дівчина знала, що є стерильною, та й ніхто не дозволить завести їй сім'ю, але якимось чином їй у голову приходить така історія.

Травма для Кеті – це момент, коли всі її надії руйнуються, якими б хиткими вони не були. Готуючись до смерті все життя, у неї з'являється шанс на щастя, який миттєво в неї відбирають. Але вона не ламається: навіть після смерті Рут та Томмі, вона далі згадує про них з теплою ностальгією, забороняючи собі затемнювати власні спогади. Вона не намагається зробити із себе жертву, хоча має повне на це право: ми прекрасно розуміємо, що вона така сама людина, як й інші, але влада, суспільство, експлуатують її для власної вигоди. Проте дівчина не скаржиться на свою долю: вона готова до всього, адже готувалася до цього все своє життя. Спогади для неї – це не болото, у якому вона загрузає і яке тягне її назад. Це розрада в моменти самотності, адже врешті вона залишається зовсім сама: без найближчих друзів, Гейлшема, навіть роботи опікунки, до якої так звикла за останні роки. Проте вона йде на виїмки зі спокійним серцем, знаючи, що все ж прожила своє життя не дарма: у неї ж приємні, хоч і нетривкі, спогади про нього, які залишаються в її свідомості до того моменту, доки вона не вичерпається.

### **«Похований велетень» як вибір між пам'яттю та забуттям**

Останній роман, взятий для аналізу в цій роботі, різко відрізняється від усіх попередніх. У «Похованому велетні» головні герої так само вражені травмою, але, на відміну від згаданих протагоністів раніше, вони не пам'ятають її, як і свого минулого взагалі. Саме тут на перший план виходить власне категорія забуття, через яке герої нездатні до свідомої ностальгії та зберігання хоч якихось спогадів. Їхня першочергова задача – згадати своє минуле, і лише потім відновити та осмислити свої спогади. Події в романі відбуваються в реальних історичних умовах: у середньовічній Англії, яка щойно опритомніла

після англо-саксонської війни, але й тут автор має чимало творчої свободи, адже про цей період дослідникам відомо не так багато. У тексті фігурують важливі для Британії міфічні особистості як король Артур та рицар Гавейн, а головними героями є подружжя Акселя та Беатрис, які вирішили відшукати свого сина, який давно їх покинув, перебравшись жити в інше село.

Історія розкривається від третьої особи, але з поглядів трьох героїв: точки зору змінюються разом з тими персонажами, на яких автор вирішує зосередитися. Ми дізнаємося про події з вуст трьох чоловіків: Акселя, Гавейна та підлітка-сакса Едвіна. Г. Колесник у своєму аналізі зауважує, що подібний підбір точок зору не випадковий: Аксель через забуття символізує теперішнє: він живе тут і зараз, нездатний посылатися на минуле, без якого йому важко уявляти й майбутнє; Гавейн – один із небагатьох, хто пам'ятає все, що сталося, символізує минуле, але тримається за нього і зараз; Едвін, підліток із нового покоління саксів, який виріс в мирний час з толерантним ставленням до бритів, – символ щасливого майбутнього. Дослідниця зауважує, що два інші центральні герої залишаються мовчазними свідками, адже їм автор не дає можливості виговоритися так, як попереднім трьом: Беатрис, дружину Акселя, та Вістана, воїна-сакса, який супроводжує подружжя в їхній мандрівці, можемо бачити лише крізь сприйняття оповідачів; ми не знаємо про їхнє ставлення до цих подій, а можемо лише здогадуватися із їхніх реплік. Цьому можна знайти надзвичайно просте пояснення: у романі розгортається історія, і Ішігуро прекрасно імітує те, як вона завжди подавалася людям. Беатрис – це символ жіночого голосу, а Вістан – переможена сторона; саме з цих точок зору історія ніколи не була показана, чи, як мінімум, не була цікава публіці [7, с. 110]. Найголовніша історична подія, яка згадується в романі, це Бадонська битва, у якій брити на чолі з королем Артуром перемогли саксів, після чого в країні запанував мир. Протягом роману постає питання об'єктивної історичної правди, якої насправді не існує: після стількох років війна залишається лише в пам'яті різних людей, кожен із яких трактує ті чи інші події по-різному. Та й в романі небагато людей пам'ятають про минуле загалом: сер Гавейн, який

воював на боці короля Артура, досі ідеалізує колишнього володаря та вважає його дії абсолютно правильними, Вістан, чиє дитинство проминуло в атмосфері ворожнечі та кровопролиття, ненавидить бритів та самого Артура, мріючи знищити їх усіх, навіть Аксель, потроху набуваючи свої спогади назад, пригадує, що покинув службу в короля Артура через незгоду із його ідеями. Кожен із них оцінює події минулого по-різному, і тому герої не можуть зійтися на одній думці, створюючи конфлікти один між одним. Таким чином ми бачимо, що абсолютної історичної правди досягти неможливо: безумовно, переможці можуть створити свою концепцію, свій опис минулого, та подати його як єдино правильний, але допоки минуле живе в спогадах людей – спокою не буде.

Але ситуація в романі Ішігуро вирішується дуже просто: британську землю вкриває імла забуття, і люди насправді забувають минуле, живучи щасливо й мирно. Вони здатні втратити спогади за короткий проміжок часу, забувають події минулого тижня, людей, які зникають чи помирають, навіть за декілька годин можуть забути про зникнення дитини із села. Аксель та Беатрис – єдині, хто починають помічати таку дивну поведінку, хоч і розуміють, що, по суті, також часто піддають забуттю: «*She's no dream woman I keep telling you, princess. Everyone here knew her a month ago and had a good word for her. What can it be makes everyone, yourself included, forget she ever lived?*» [46]. Періодично вони згадують про свого сина та про бажання навідати його, через імлу забуття вони постійно відкладають свій план, але нарешті беруть себе в руки та виступають у мандрівку, яка врешті допоможе їм знайти розгадку про таємниче прокляття, яке окутало увесь світ. Під час подорожі вони навідуються в сусіднє саксонське село, яке огорнене таким самим забуттям; зустрінуть легендарного лицаря Гавейна, безстрашного воїна-сакса Вістана, здатного перебороти ціле кубло огрів; навідуються до могили похованого велетня – символу пам'яті, справжньої історії, похованої так глибоко і далеко, аби ніхто не зміг дістатися туди; віднайти творчиню загадкової імли – давню драконку Квериг. Автор знову послуговується образом дороги, метафоричної подорожі

путтю пам'яті та забуття, у кінці якої герої постають перед важким питанням: чи не краще справді дозволити похованому велетню залишатися глибоко під землею?

Протягом тексту герої страждають від неможливості пригадати минуле: вони хапаються за найкрихітніші спогади, сподіваючись, що це їм допоможе, зможе порятувати. Для Акселя та Беатрис це має особливе значення, адже під час своєї подорожі вони дізнаються про особливий острів, куди люди відправляються наприкінці свого життя з однією важливою умовою: кожен із них має піти один. По суті, це метафора смерті, ймовірно, цей острів такий собі Авалон, і, очевидно, що, померши, люди вже не можуть триматися одне за одного. Але існує легенда про те, що човнярі можуть переправити пари, які справді кохають одне одного, туди вкупі і дозволити жити на тому острові разом. Перевірка дуже проста: човняр розпитує чоловіка й жінку окремо про їхні найцінніші спогади, і якщо вони збігаються, то погоджується переправити їх разом. Але доказів у цієї легенди немає: зате є натовпи вдів, які таким чином втратили своїх чоловіків, будучи обмануті човнярами: вони переправили лише їхніх коханих, залишивши жінок на березі. Ймовірно, також це можна потрактувати як символ війни, яка полишила в Британії натовпи вдовиць, які нездатні забути події минулого та пробачити, тож вони мандрують світом та намагаються змусити винних визнати свої помилки.

Аксель та Беатрис, дізнавшись про таку легенду, мріють разом потрапити на той острів, упевнені в коханні одне одного. Мандруючи далі, збираючи свої спогади по фрагментах, обидва починають сумніватися: спогади часто ввижаються не такими світлими, як їм хотілося б. Через них вони сваряться, чого ніколи не робили раніше, і це їх лякає сильніше. Але врешті вони розуміють, що цього не уникнути, і справжнього щастя вони зможуть досягнути, лише згадавши все. Коли подружжя разом зі своїми супутниками досягає монастиря, де живе отець Джонас, що має допомогти Беатрис із її хворобою (видно, що жінка стрімко слабшає і наближається до смерті), то на його питання, чи не страшно їм пригадати зле, жінка вже спокійно і впевнено

відповідає, що вони готові до всього: «What's to fear, father? What Axl and I feel today in our hearts for each other tells us the path taken here can hold no danger for us, no matter that the mist hides it now. It's like a tale with a happy end, when even a child knows not to fear the twists and turns before. Axl and I would remember our life together, whatever its shape, for it's been a thing dear to us» [46].

У конотативному аналізі концепту *memory* К. Красницька зауважує, що Ішігуро завжди вживає позитивно забарвлені слова у випадках, коли герої щось згадують [9]. Для них пам'ять – це благословення, яке необхідно здобути, як складно це не було б і як боляче не було потім. Аксель навіть проводить такі собі «вправи» згадування, викроюючи певний час, розкопуючи своє минуле та хапаючись за короткі спогади чи асоціації, що виринають у його свідомості. Хай навіть спогад виявляється моторошним чи гнітючим, він усе одно задоволений своїм прогресом: «He was well satisfied: for he had this morning succeeded in remembering a number of things that had eluded him for some time» [46].

Історична площина для роману є надзвичайно важливою: зі слів оповідача, події відбуваються після втечі римлян з цих земель, за декілька десятиріч після кровопролитних війн короля Артура. Міф змішується із реальною історією, реальні події, підкріплюються образами із британського легендаріуму про існування огрів, драконів та сміливих рицарів: «Most of the roads left by the Romans would by then have become broken or overgrown, often fading into wilderness. Icy fogs hung over rivers and marshes, serving all too well the ogres that were then still native to this land» [46]. Питання того, хто творить історію постає гостро в цьому романі і розкривається наприкінці. Завершенням подорожі подружжя стає знахідка лігвища драконки Квериг, чиє дихання наклало імлу на всю Британію. Істота протягом усієї історії видавалася героям абсолютним злом, яке заважало їм жити щасливо, врешті виявляється не такою простою, адже на її захист раптово стає сер Гавейн. Насправді вона зовсім не була зачарована для того, аби якось псувати життя, а зовсім навпаки: після завершення війни король Артур із допомогою свого вірного радника Мерліна



вирішив напустити на Британію імлу, бо розумів, що лише так можна зберегти мир. По суті, правляча верхівка зманіпулювала історію та встановила свою єдину правду, аби об'єднати державу: дії з одного боку егоїстичні, але з іншого мудрі, адже врешті і справді люди зажили в спокої, без бажання вічного кровопролиття й помсти. Крім правителя, у цьому плані участь брало й духівництво: монахи, яких подружжя навідувало, мали годувати драконку, щоб вона не померла, але врешті і самі підпали під чари та забули про свій обов'язок. Вістан приїжджає на ці землі тому, що він єдиний із саксів може опиратися чарам, і різко засуджує поведінку монахів: не лише їхнє забуття, а й те, що вони, пригадавши, жорстоко себе карають, даючи воронам клювати свої тіла, за свою помилку. Вони вважають, що спричинили жахливий гріх, забувши про драконку та недогледівши її, і саме через них мир у країні буде втрачено. Вістан не пацифіст: отримавши психологічну травму в дитинстві під час війни, він не може просто забути, а через втрату пам'яті – пробачити. Навіть розуміючи, що подружжя, яке він супроводжує абсолютно невинне, він не здатний повноцінно відчувати до них довіру: у першу чергу вони бриту, його природні вороги, яких він повинен ненавидіти. І кінці воїн-сакс стає до бою із постарілим сером Гавейном, який навіть після смерті Артура зберігає вірність йому та своєму боргові перед народом. Він досі певний, що їхній план був правильним та порятував чимало життів, але врешті Гавейн програє бій та втрачає своє життя. Переможцем виступає Вістан із його жагою до помсти, але ми не бачимо епічної битви між лицарем та драконкою: вона настільки стара, що саксові достатньо вбити її уві сні.

Здавалося б, що справедливість торжествує: накинута зверху версія історичної правди розкрита, імла забуття знята, але чи воно було того варте? Герої так і не доходять єдиної думки наприкінці шляху, але нам стає зрозумілим, що дуже скоро «прокинеться» більше таких самих людей, як Вістан, очевидно, що часи миру припинені. Адже забуття відібрало найголовніше – здатність пробачити, яка проявлялася лише тоді, коли люди позбавлялися гіркоти та просто насолоджувалися життям. Саме тому тими, хто

не підпадав під чари Квериг, були або глибоко травмовані люди, або діти, яких ще не торкнув біль цього життя і які не знали про ненависть.

Діти постають особливо важливим символом абсолютної невинності. Саме дитяча смерть є найстрашнішим та найжахливішим, що може статися, а тому місце, де похований велетень, вважається пам'ятником на пам'ять трагедії про масове вбивство дітей. Звісно, ніхто не пам'ятає, звідки і з якої причини тут опинився високий кам'яний насип, але всі певні, що єдиною причиною може бути смерть дітей: «You are in any case part of an ancient procession, and so it is always possible the giant's cairn was erected to mark the site of some such tragedy long ago when young innocents were slaughtered in war. This aside, it is not easy to think of reasons for its standing. One can see why on lower ground our ancestors might have wished to commemorate a victory or a king. But why stack heavy stones to above a man's height in so high and remote a place as this?» [46]. Найбільше від дій дорослих страждають саме вони – ця тема наявна у всій творчості Ішігуро, і тут вона також відіграє не останню роль. Перед тим, як піднятися до лігвища Квериг, подружжя натрапляє на хату, у якій живуть лише діти, забуті власними батьками. Ті відгодовують козу отруйним для драконки листям та благають старих підвести тварину до місця поховання велетня прямо біля лігвища, аби нарешті знищити чудовисько. Дітям доводиться брати справу у свої руки, бо дорослі врешті-решт їх підвели, залишивши самих. Це не єдині зражені діти в романі: таким самим постає син Акселя та Беатрис, про якого нам нічого не відомо, бо самі ж батьки не здатні згадати, який вигляд має їхня дитина. Вони лише пам'ятають про його існування, про те, що він живе в якомусь селі неподалік – от тільки вони ніяк не можуть до нього дійти. Отримавши назад свої спогади, вони відкривають страшну правду про свою родину: колись давно через подружню зраду Беатрис вони з Акселем розсварилися, і їхній син, ставши свідком тієї сцени, пішов в інше село, де якраз розпочалася епідемія чуми. Коли він помер, Аксель заборонив дружині відвідати могилу юнака, таким чином караючи за зраду. Для їхньої родини, як виявилось, імла забуття

все ж була благословенням: тепер, згадавши про свою провину, яку їм уже ніяк не спокути, вони мають шукати способів жити далі.

Едвін – ще одна покинута дитина, яку зрадили дорослі. Ми зустрічаємо його після того, як юнак пережив напад огрів та отримав від них рану. Через неї односельці-сакси готові вбити хлопчика, адже бояться, що він і сам перетвориться на чудовисько. Вістан забирає хлопця із собою, але зовсім не через великодушність: йому відомо, що рана не від огра, а від драконки, і саме завдяки їй підліток зможе показати шлях воїнові до лігвища чудовиська. Хлопчик же сприймає воїна за свого наставника, довіряючи йому у всьому, але подеколи його вірність пересилує голос «матері», якою насправді є Квериг, що кличе до себе. Видіння змішуються із його власними спогадами про минуле, він наче об'єднується із драконкою в єдине ціле, пізнаючи світ. Саме завдяки їй він розуміє, що повинен сам керувати своїм життям та рішеннями, майбутнє має стояти за ним. Це яскраво показано в сцені його переховування від односельців у напівзруйнованому сараї, коли під впливом голосу драконки він намотував кола, уявляючи, що він мул: «Do your duty, Edwin. You're the mule. Don't stop just yet. You control everything. If you stop, so will those noises. So why fear them?» [46]. Він не боїться минулого, яке хоч і травмувало його, та не зламало: він готовий рухатися далі, шукати матір, творити власне майбутнє. Як бачимо, він виступає активним протагоністом, подібно до Крістофера Бенкса та Кеті Х. На нього будує плани Вістан, адже бачить у ньому сильного саксонського воїна в майбутньому, але навряд Едвін дозволить вирішувати за себе. Видається, що більший вплив на формування його індивідуальної, а опісля й колективної пам'яті, спричинило виховання драконки, і також його власний досвід, який він ні на мить не забував. У нього немає особистого «похованого велетня», як в Акселя та Беатрис.

С. Боровська-Жержун у статті, присвяченій роману, зауважує, що саме тут яскраво проявляється концепт також пам'яті літературної. Цей текст викликає асоціації як із середньовічною літературою, так і з сучасним фентезі. Крім того, читач може віднайти чимало вже знайомих йому легенд та символів:

уже згадана легенда про короля Артура та пов'язаний із ним легендаріум, загадковий острів, куди люди відправляються після кінця життя (асоціація не лише з Авалоном, але й загалом загробним світом, куди нас проводить човняр Харон). Завдяки цьому роман викликає і в нас колективні спогади, знайомі із дитинства чи набуті в соціокультурному просторі. [26, с. 33].

У кінці роман не викликає в читача щастя, як це мала б робити типова казка: згадавши пройдений шлях, старе подружжя надто вражене, аби спокійно продовжувати жити. Хоча й Аксель розуміє, що врешті-решт пробачив Беатрис за давню зраду, але вже запізно. Вони знаходять човняра, який має переправити їх на той самий омріяний острів, але навіть довівши своє кохання, яке пережило всі їхні пригоди та трагедії, вони не можуть відправитися в інший світ разом: Аксель залишається стояти на березі, дивлячись як човен із коханням всього його життя віддаляється геть. Ймовірно, таке відчуття незадоволення також з'являється через остаточну битву, якої не було: Вістан вбиває Квериг уві сні - стару, беззахисну і, як виявилось, невинну. Чудовисько, що тероризувало всі британські землі, померло, аби настали гірші часи: «The giant, once well-buried, now stirs. When soon he rises, as surely he will, the friendly bonds between us will prove as knots young girls make with the stems of small flowers. Men will burn their neighbours' houses by night. Hang children from trees at dawn. The rivers will stink with corpses bloated from their days of voyaging» [46].

Кінець у романі відкритий, вочевидь, аби читач і сам задумався над питанням, яке нависло над усіма героями: що ж краще – накинена іншими забудьга чи власна болісна пам'ять?

## ВИСНОВКИ

У цій роботі ми дослідили концепти пам'яті та забудьга у творчості Кадзуо Ішігуро на приклади п'ятих його романів: «Художник хиткого світу» (1986), «Залишок дня» (1989), «Коли ми були сиротами» (2000), «Не відпускай мене» (2005), «Похований велетень» (2015) і готові підсумувати все вище сказане.

Ми виявили, що в усіх романах автора тема пам'яті та її компонентів є центральною: саме на ній тримаються сюжети та розбудовані оповідні моделі. Протагоніст:ки чотирьох із п'яти романів ведуть розповідь самі, пригадуючи своє життя та аналізуючи спогади, деформовані чи маніпульовані внаслідок пережитої травми.

Через спогади ми пізнаємо історію, яка постає перед нами абсолютно суб'єктивною. Таким чином автор доводить, що абсолютно правдивої історії бути не може. Найкраще ця ідея розкривається в останньому аналізованому романі, «Похованому велетні», де, хоч оповідь ведеться від третьої особи, ми можемо сприйняти історію з трьох різних точок зору – і жоден погляд на ті самі події не сходиться з іншим.

На прикладі п'ятих романів ми спостерігаємо зміну ідейного спрямування автора: якщо в перших двох романах він підтримує модель травми як феномену, який неможливо вербалізувати та пояснити в літературі, то в наступних трьох переосмислює цей концепт та приєднується до нового розуміння травми, показуючи героїв, які здатні з нею уживатися і навіть намагатися перебороти.

Між романами можна віднайти низку спільних рис: крім єдиної теми пам'яті та забуття, Ішігуро використовує схожі образи й концепти: будинків як місць пам'яті, події, що відбуваються після війн, образи дітей також у кожному романі відіграють важливі ролі.

Наприклад, у «Художнику хиткого світу» головний герой, Масудзі Оно, викупає будинок у родини відомого художника, який є осередком поколіннєвої пам'яті, при цьому теж будучи художником. Цей дім пошкоджується під час подій Другої світової війни, що відіграє символічну роль у романі про різючі зміни в суспільстві та загалом світі. У «Залишку дня» дворецький Стівенс усе життя проводить в Дарлінгтон-Голлі, який для нього постає цілим світом: він бачить розгортання історії в стінах цього маєтку і йому видається, що він є безпосереднім учасником створення нової історії, яка врешті тягне за собою початок війни. Протагоніст роману «Коли ми були сиротами» також протягом

усієї історії чіпляється за спогад про будинок свого дитинства, з яким у нього до того ж пов'язана травма. «Не відпускай мене» - роман про вихованців школи Гейлшем, яка замінює їм дім, а вихователі якої – батьків. Після закриття закладу усі вихованці розуміють, наскільки важливим для них він був і віднаходять спокій, лише пригадуючи своє перебування там, з усіма легендами та міфами, пов'язаними із цим місцем. «Похований велетень» єдиний роман Ішігуро, який не має настільки яскраво вираженого місця пам'яті, адже головні герої – Аксель та Беатрис – не володіють спогадами. Вони поринули в імлу забуття та протягом роману намагаються віднайти своє минуле у свідомості, хапаючись за будь-який якір.

Персонажі: ки у більшості випадків зазнають психологічних травм саме в дитинстві, діти виступають символом невинності, саме вони жертви неправильних рішень дорослих, яким врешті доводиться боротися за власні життя. Крім цього, у перших двох романах головні герої намагаються себе віктимізувати, заперечуючи помилки минулого, маніпулюючи пам'яттю на свою користь, а, зрозумівши заподіяне зло чи його ігнорування, не бажають нічого змінювати, закликаючи у своєму минулому. У трьох наступних романах автор змальовує активних протагоністів, які приймають своє минуле з усіма своїми помилками, та живуть далі. Вони вже не жертви, занурені в жалість до себе, а активні герої, яких не лякає майбутнє.

Забуття виконує в романах різні функції: у творах «Художник хиткого світу» та «Залишок дня» герої спеціально «забувають» неприємні для них моменти, вважаючи певні епізоди не важливими для пам'ятання. У «Коли ми були сиротами» забуття змішується із станом мрійливості та вигадки, де минуле деформується під впливом дитячої травми та бурхливо розвиненої фантазії, що призводить до неправильних висновків та краху надій головного героя. У «Не відпускай мене» забуття – це те, чого боїться головна героїня, адже спогади – єдине, що врешті-решт їй залишається. У «Похованому велетні» ж забуття стоїть на межі між добром і злом: якщо на початку роману герої певні, що воно приносить лише зло, то наприкінці починають сумніватися у

своїй певності, адже до них приходить розуміння, що забуття також здатне подарувати їм спокій та мир.

Усі романи ностальгійні і за своєю атмосферою, і за настроєм героїв: кожен, згадуючи своє минуле, намагається його чи ідеалізувати, чи піднести лише в позитивному ключі. Для Масудзі Оно, протагоніста першого роману, минуле – єдиний простір, де він уявляє власне існування, ігноруючи теперішнє і, тим більше, майбутнє. Містер Стівенс також тримається за минуле, як за найкращий час його життя, та навіть намагається його повернути, фанатично утримуючи Дарлінгтон-Голл в ідеальному стані, хоча це й уже зовсім не актуально. Таким чином він намагається «повернутися додому», не роблячи ні кроку з самого маєтку. Крістофер Бенкс, пригадуючи своє минуле, наголошує на тому, що ці спогади необхідні йому лише заради розслідування, а насправді він дивитися лише вперед. Але, приїхавши до Шанхая та отримавши свій дім назад, він усе ж піддається ностальгії та бажанню повернення: мріє про облаштування рідної оселі так, як і раніше, та спільне життя з батьками після їхньої знахідки. Як уже було сказано раніше, для Кеті Х. її ностальгія – це єдиний спосіб протриматися. Вона розуміє, що ніколи не зможе повернутися назад у Гейлшем і не хоче цього, але не припиняє пригадувати, намагаючись ігнорувати негативні моменти, хоча й і не заперечуючи їх. Її ностальгія чиста та щаслива, така, яка може бути в людини, якій залишається жити лічені роки, або ж місяці. Ностальгія Аксея та Беатрис – це туга за домом, якого вони не пам'ятають. Увесь роман вони намагаються пригадати те, за чим вони сумують, тому тут це почуття неймовірно заплутане та двояке, але без сумніву присутнє.

Отже, у всіх п'яти романах Кадзуо Ішігуро тема пам'яті та забуття проявляються у різних формах, але завжди фігурують на першому плані. Крім цього в його творах можна знайти багато інших спільних рис, що є плідною територією для подальших досліджень творчості автора, який досі активно працює над своїми новими історіями.

### **Список використаних джерел**

1. Альбвакс М. Коллективная и историческая память. *Неприкосновенный запас*. 2005. №2. С. 34 – 46.
2. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. Київ: Ніка–Центр, 2012. 440 с.



3. Бойніцька О. С. Особиста та суспільна історія в романі Кадзуо Ішігуро «Залишок дня». *Мовні і концептуальні картини світу*. 2012. №38. С. 74–78.
4. Васильев А. Г. Культурная память/забвение и национальная идентичность: теоретические основания анализа. *Культурная память в контексте формирования национальной идентичности России в XXI в.* Москва, 2012. С. 29-57
5. Довганич М. В. Категорії «історія» та «пам'ять» у творах Кадзуо Ішігуро. [Електронне джерело ]. Режим доступу: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-027-8-10>
6. Жлуктенко Н.Ю. Текстуальні стратегії роману Казуо Ішігуро «Залишок дня». *Наукова спадщина професора Ю.О. Жлуктенка та сучасне мовознавство*. КНУ ім. Т.Шевченка. Київ, 2000. С. 88-91.
7. Колесник Г. Пам'ять і забуття в романі Кадзуо Ішігуро «Похований велетень». *Іноземна філологія*. 2018. Вип. 131. С. 105–114.
8. Коннертон П. Як суспільства пам'ятають. Київ : Ніка-Центр, 2004. 184 с. Режим доступу: <http://litopys.org.ua/connert/conn.htm>
9. Красницька К. В. Особливості індивідуально-авторської інтерпретації концептуального змісту вербалізованого концепту метому в романі К. Ішігуро *The buried giant*. *Сучасні студії з романської і германської філології: матеріали Міжнар. наук.-практич. конф.* 2020. С. 128-132.
10. Ланова В. В. Історична правда та вигадка в романі Кадзуо Ішігуро «Похований велетень». *Південний архів (філологічні науки)*. 2020. № 81. С. 98-102.
11. Нестеренко Ю.С. Мифологические образы и мотивы в романе Кадзуо Исигуро «Погребенный великан». *Преподаватель XXI век*. 2018. №2–2. С. 383–393.
12. Нора П. Проблематика мест памяти. *Франция-память*. Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУ, 1999. 520
13. Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять. Київ : Кліо, 2014. – 272 с.

14. Опрісник Я. С. Поетика наративу в романі Кадзуо Ішігуро "Прозорий серпанок над горами". *Слово і Час*. 2019. № 12. С. 57-64.
15. Пухонська О. 2019. Література і пам'ять: версії взаємовпливу. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: Серія «Філологія»*. 4(72) (Квіт 2019), 191–193.
16. Рикер П. Память, история, забвение. Москва : Издательство гуманитарной литературы, 2004. 728 с. – (Французская философия XX века).
17. Селитрина Т. Л. Память и нарратив в романе К. Исигуро «Остаток дня». *Вестник Пермского университета. Серия «Российская и зарубежная филология»*. 2018. Т. 10. № 4. С. 125–134.
18. Селитрина Т.Л., Халикова Д.Г. Художественный мир средневековья в романе К. Исигуро «Погребенный Великан». *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология*. 2017. Т. 9. Вып. 2. С.97–107
19. Хаттон П. История как искусство памяти. Санкт-Петербург, 2004. 244 с.
20. Шенк Ф. Б. Концепция «lieux de memoire» [Електронний ресурс] // *Исторические записки*. № 2. Режим доступу: <http://www.hist.vsu.ru/cdh/Articles/02-11.htm>
21. Alexander J. Cultural Trauma and Collective Identity. *A Cultural Sociology*. Oxford : Oxford University Press, 2003. 296 p
22. Appadurai, Arjun. The Past as a Scarce Resource. *Man*, vol. 16, no. 2, 1981, pp. 201–219.
23. Assmann J. Communicative and cultural memory. *Cultural memory studies. An international and interdisciplinary book handbook*. Berlin – New York : Walter de Grueter, 2008. P. 109–118.
24. Balaev M. Trends in Literary Trauma Theory. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 41, no. 2, 2008, pp. 149–166.
25. Bizzini, Silvia Caporale. Recollecting Memories, Reconstructing Identities: Narrators as Storytellers in Kazuo Ishiguro's 'When We Were Orphans' and 'Never Let Me Go'. *Atlantis*, vol. 35, no. 2, 2013, pp. 65–80.

26. Borowska-Szerszun S. The giants beneath: Cultural memory and literature in Kazuo Ishiguro's *The Buried Giant* [Electronic Resource]. Mode of access:  
[https://www.researchgate.net/publication/321373125\\_The\\_giants\\_beneath\\_Cultural\\_memory\\_and\\_literature\\_in\\_Kazuo\\_Ishiguro's\\_The\\_Buried\\_Giant](https://www.researchgate.net/publication/321373125_The_giants_beneath_Cultural_memory_and_literature_in_Kazuo_Ishiguro's_The_Buried_Giant)
27. Boym, Svetlana. Nostalgia and its discontents. *The Hedgehog Review*, vol. 9, no. 2, 2007, p. 7-18.
28. Caruth C. *Unclaimed experience: trauma, narrative and history*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996. 168 p
29. Caruth C. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1995. 288 p
30. Charlwood C. National Identities, Personal Crises: Amnesia in Kazuo Ishiguro's *The Buried Giant* [Electronic Resource]. Mode of access :  
<https://doi.org/10.1515/culture-2018-0004>.
31. Confino, A. Collective Memory and Cultural History: Problems of Method. *The American Historical Review*, vol. 102, no. 5, 1997, pp. 1386–1403.
32. *Conversations with Kazuo Ishiguro* / [ed. by B. W. Shaffer, C. F. Wong]. Jackson: University Press of Mississippi, 2008. 224 p
33. *Cultural memory studies : an international and interdisciplinary handbook* / edited by Astrid Erll, Ansgar Nünning. Walter de Gruyter, Berlin, New York. 450 p.
34. Erickson K. *A New Species of Trouble: The Human Experience of Modern Disasters*. New York : Norton, 1994. 264 p.
35. Erll A. Cultural Memory Studies: An Introduction. *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin / New York 2008. P. 1–15
36. Erll A., Nünning A. Where literature and memory meet : towards a systematic approach to the concepts of memory used in cultural studies. *Literature, Literary history, and cultural memory* (ed. by Gräbes H.). Vol. 21. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2005. P. 261– 295

37. Felman, Shoshana and Dori Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York : Taylor & Francis, 1992. 294 p.
38. Freud, Sigmund. 1955–73 [1914]. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trans. and ed. James Strachey, vol. 12. New York: Norton.
39. Furst, L. R. Memory's Fragile Power in Kazuo Ishiguro's 'Remains of the Day' and W. G. Sebald's 'Max Ferber.' *Contemporary Literature*, vol. 48, no. 4, 2007, pp. 530–553.
40. Guo D. Trauma, Memory and History in Kazuo Ishiguro's Fiction. *Theory & Practice in Language Studies*. 2012. No 12. P.208–216.
41. Hartman G. Trauma within the Limits of Literature. *European Journal of English Studies*, 2003, vol. 7, no. 3, p. 257.
42. Hirsch M. The Generation of Postmemory. *Poetics Today*. P. 103-128
43. Ishiguro K. *A Pale View of Hills*. N.Y. : Vintage International, 1982. 184p.
44. Ishiguro K. *An Artist of the Floating World*. N.Y. : Vintage International, 1989. 210 p.
45. Ishiguro K. *Never Let Me Go*. L. : Faber and Faber. 2005. 304p.
46. Ishiguro K. *The Buried Giant*. L. : Faber and Faber. 2015. 352 p.
47. Ishiguro K. *The Remains of the Day*. L. : Faber and Faber. 1982. 258p.
48. Ishiguro K. *When We Were Orphans*. N.Y. : Vintage International , 2001. 313p.
49. Kali T. *Worlds of Hurt* [Electronic Resource]. Mode of access: <https://worldsofhurt.com/chapter-one/> (Accessed 30.05.2021)
50. Lang, A. F., & Lang, J. M.. Between Theory and History: The Remains of the Day in the International Relations Classroom. *PS: Political Science and Politics*. 31(2). 1998. 209
51. Lang, J. M. Public memory, private history: Kazuo Ishiguro's *The Remains of the Day*. *Clio; Fort Wayne* Vol. 29, Iss. 2, (Winter 2000). P. 143-165.

52. Lorek-Jezińska, E. Testimonies of absence: Trauma and forgetting in *The Buried Giant* by Kazuo Ishiguro [Electronic Resource]. Mode of access :[https://www.researchgate.net/publication/323262427\\_Testimonies\\_of\\_absence\\_Trauma\\_and\\_forgetting\\_in\\_The\\_Buried\\_Giant\\_by\\_Kazuo\\_Ishiguro](https://www.researchgate.net/publication/323262427_Testimonies_of_absence_Trauma_and_forgetting_in_The_Buried_Giant_by_Kazuo_Ishiguro) (Accessed 30.05.2021)
53. Mambrol M. Trauma Studies [Electronic Source] Mode of access: <https://literariness.org/2018/12/19/trauma-studies/>
54. Mason G. An Interview with Kazuo Ishiguro. *Contemporary Literature*. 1989. No 3 (30). P. 338.
55. Matthews, S. I'm Sorry I Can't Say More: An Interview with Kazuo Ishiguro. *Contemporary Critical Perspectives*. London and New York. 2009. P. 114-250.
56. Mcdonald, K. Days of past futures: Kazuo Ishiguro's 'Never Let Me Go' as 'speculative memoir.' *Biography*, vol. 30, no. 1, 2007, pp. 74–83.
57. Nakamura, A. On the Uses of Nostalgia in Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go*. *Science Fiction Studies*, vol. 48, no. 1, 2021, pp. 62–76.
58. Noakes L., Pattinson J. *British Cultural Memory and the Second World War*. Bloomsbury, 2013. 224 p.
59. Nora, P Between Memory and History: Les Lieux De Mémoire. *Representations*, no. 26, 1989, pp. 7–24.
60. Olick J., Robbins J. Social memory studies: from «collective memory» to the historical sociology of mnemonic practices. *Annual Review of Sociology*. 1998. Vol.24. P.105–140.
61. Shaffer Brian, Wong C. *Conversations with Kazuo Ishiguro*. Jackson: UP of Mississippi, 2008.
62. Smith, A. D. *The ethnic origins of nations*. Basil Blackwell, 1988. 312 p.
63. Smith, A. D. The Nation: Invented, Imagined, Reconstructed? *Millennium: Journal of International Studies*, 20(3), 1991, 353–368.
64. Swift, Graham (Fall 1989). "Kazuo Ishiguro". *BOMB*. Fall 1989

65. Teo, Y. Testimony and the Affirmation of Memory in Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go*. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 55(2), 2014. 127–137.
66. Zelizer B. Reading the Past Against the Grain: The Shape of Memory Studies. *Critical Studies in Mass Communication*. 1995. Vol.12. №2. P.214–239
67. Wong C. Collapse of Narrative: A Study of Narrative Distance in the Confessional Narrative in Kazuo Ishiguro's Work. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*. 2014. Vol. 158. P. 57–64.