

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Інститут філології

Кафедра зарубіжної літератури

Аспект часовості у романах Мілана Кундери

«Нестерпна легкість буття» та «Безсмертя»

Кваліфікаційна робота

освітнього ступеня «магістр»

студентки II курсу

спеціальності

«Зарубіжна література та англійська мова:

теорія та методика навчання»

Торгонської Катерини Ігорівни

галузь 01 – Середня освіта / Педагогіка

спеціальність – 014.02 Середня освіта

Науковий керівник:

к. філол. н., доц. Кабкова О.В.

Рецензент:

д. філол. н., доц. Бойницька О.С.

Допущено до захисту

Протокол засідання кафедри № ____ від _____

Завідувач кафедри _____ проф. Мірошніченко Лілія Ярославівна

Київ — 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ЧАС І ЧАСОВІСТЬ У СТРУКТУРІ МОДЕРНІСТСЬКОГО РОМАНУ	7
1.1. Еволюція філософії часу й часовості.....	7
1.2. Концепція часу в модерністській прозі як феномен засвоєння культурних і філософських змін епохи	15
1.3. Нові оповідні стратегії у творчості Мілана Кундери	25
Висновки до першого розділу	32
РОЗДІЛ 2. КАТЕГОРІЯ ЧАСУ В РОМАНІ «НЕСТЕРПНА ЛЕГКІСТЬ БУТТЯ»	33
2.1. Мілан Кундера про «легкість» і «тяжкість» буття	33
2.2. Ідея вічного повернення в романі	40
2.3. Часопросторова структура роману	45
Висновки до другого розділу	58
РОЗДІЛ 3. ПОЕТИКА ЧАСОПРОСТОРУ В РОМАНІ «БЕЗСМЕРТЯ» ..	60
3.1. Проблема буття в романах «Безсмертя» і «Неспішність»....	60
3.2. Філософський часопростір в романі «Безсмертя»	66
3.3. Хронотоп повсякдення у творі.....	73
Висновки до третього розділу	80
ВИСНОВКИ	81
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	85

ВСТУП

Творчість Мілана Кундери органічно поєднує чеські й західноєвропейські тенденції розвитку роману. До того ж вона репрезентує рецепцію постмодернізму в чеській літературі і процес засвоєння новітньої літературної практики.

Художній стиль письменника визначається поетикою компромісу: *реалізм – модернізм – постмодернізм*. На думку О. П. Палій, елементи реалістичної поетики відображаються в ігровій постмодерністській мовній структурі (зміст, моральний смисл, антропоцентризм). Постмодерністські прийоми та засоби (пародійність, інтертекстуальність, іронічна гра тощо) оживлюють реалістичну поетику [67].

Час, у якому живе людина і який вона прагне зупинити у творі, мінливий і в широкому історичному розумінні, і стосовно однієї конкретної людської долі. Масштаб письменника визначається його здатністю об'єктивно, правдиво відобразити свою добу, а це неможливо без самоусвідомлення в часі, без виробленого ставлення до нього. Мілан Кундера створив новий оригінальний тип роману – дослідження життя, здатного охопити усі його аспекти. Цей новий тип роману містить комплексний метод пізнання найважливіших тем людського буття.

За М. Кундерою, буття наповнене нестерпною легкості, бо кожен із нас живе один раз: «Einmal ist Keimnal» (з нім. – «одного разу – усе одно, що ніколи»), тобто «те, що відбулося одного разу, могло зовсім не відбутися»). А отже, кожне життя несе таємничу випадковість, кожна наша дія не може повністю визначити наше майбутнє. Будь-який вибір не обтяжений наслідками, а тому й не важливий. Водночас наші дії стають нестерпними, якщо замислюватися про їхні наслідки постійно, тому життя можна схарактеризувати як «нестерпну легкість буття».

Попри те, що Мілан Кундера – один із найвідоміших письменників сучасності, його творчість недостатньо досліджена. Теоретичні й практичні здобутки, важливі для аналізу його творів, містять наукові розвідки

Ф. Богуміла [91], О. Бульвінської [9], С. Зенкіна [28], Т. Кубічека [93; 94], С. Кузнєцова [43], К. Протохрїстової [72] тощо; романи 70-90-х рр. проаналізовано в наукових студіях і нечисленних монографіях О. М. Зверєва [26; 27], О. Коскової [92], С. Криворучко [42], Е. Ле Гранд [96], К. Хватіка [90], Л. Шерлаїмової [87]. Зацікавлення окремими аспектами творчості Кундери на Україні підтверджують наукові розвідки О. М. Кискіна [35], А. Нямцу [65; 66], О. Палій [67; 68; 69], С. Яковенка [88].

Актуальність дослідження. У дослідженнях, присвячених творчості Мілана Кундери, зосереджено увагу, як правило, на поетиці, проблематиці, нарративних стратегіях тощо з принагідним, несистематичним зверненням до проблеми часопростору (праці О. М. Кискіна [35], О. Палій [68]). Проте саме час впливає на поетику твору і характеризує ставлення автора до навколишнього середовища. Час у романах М. Кундери виявляється на рівні авторському, оповідача, персонажів, загальнофілософському. Недостатнє розроблення цієї наукової проблеми, важливої для теорії та практики сучасного літературознавства, і зумовило актуальність обраної теми магістерської роботи.

Мета магістерської роботи – комплексно проаналізувати час у романах Мілана Кундери «Безсмертя» й «Нестерпна легкість буття».

Реалізація мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

- простежити еволюцію філософії часу й часовості;
- з'ясувати нові оповідні стратегії у творчості Мілана Кундери;
- проаналізувати й описати часопросторову структуру й ідею вічного повернення в романі «Нестерпна легкість буття»;
- здійснити структурно-функціональний аналіз поетики часопростору романів М. Кундери в системній його співвіднесеності з художніми цінностями постмодернізму.

Об'єктом наукової роботи є постмодерністські романи «Нестерпна легкість буття», «Безсмертя» М. Кундери.

Предмет дослідження – різні параметри часовості, особливості емоційної напруги та характер психологічного окреслення індивідуального часопростору, репрезентовані в текстах Мілана Кундери.

Теоретико-методологічну основу дослідження становлять праці з теорії аналізу часу (М. Бахтін [5], А. Бергсон, М. Гайдеггер [14], П. Рікер [74; 75] та ін.); розвідки О. М. Кискіна [35], О. Коскової [92], О. Палій [67; 68; 69], Л. Шерлаїмової [87] та ін., присвячені вивченню творчості Мілана Кундери. Загалом студії з поетики часовості доцільно розглядати у кореляції з історією дослідження проблем художнього часу у філософії XIX–XX ст., оскільки досліджувана проблема перебуває на межі культурології, філософії і, власне, літературознавства.

Специфікою теми зумовлений комплексний підхід до вибору **методів дослідження**, серед яких структурно-порівняльний метод із використанням інтертекстуального, концептологічного аналізу текстів, а також напрацювань з теорії аналізу часу та хронотопу.

Наукова новизна одержаних результатів зумовлена тим, що системно й цілісно проаналізовано аспект часовості у творчості Мілана Кундери, зокрема *окреслено* концепцію часу в модерністській прозі, *розкрито* ідею вічного повернення й часопросторову структуру роману «Нестерпна легкість буття», *з'ясовано* філософський часопростір і хронотоп повсякдення в романі «Безсмертя». У роботі *вдосконалено* й *поглиблено* систему поглядів щодо сутності часу. *Набуло подальшого розвитку* осягнення творчості Мілана Кундери, що сприяє глибшому осмисленню явища світової літератури.

Практичне значення роботи полягає в тому, що її результати можуть бути використані як матеріал для подальшого вивчення теоретичних аспектів часу й часовості, під час викладання зарубіжної літератури, спецкурсів, спецсемініарів із проблем теорії літератури. Фактологічний складник і зроблені узагальнення матимуть застосування в науково-пошуковій роботі студентів.

Апробація результатів магістерської роботи. Основні положення і результати дослідження були висвітлені на XXII Всеукраїнській науковій

конференції молодих учених “Актуальні проблеми природничих та гуманітарних наук у дослідженнях молодих вчених” (Черкаси, 2020).

Обсяг і структура роботи. Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи – 92 сторінки, з них 82 сторінки – основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ЧАС І ЧАСОВІСТЬ У СТРУКТУРІ МОДЕРНІСТСЬКОГО РОМАНУ

1.1. Еволюція філософії часу й часовості

Розуміння часу в літературі тісно пов'язане з усвідомлення світу людей загалом, адже саме література відображає розвиток культури протягом історії людства. Тому особливості розуміння часу в літературі варто аналізувати, ураховуючи коди кожної епохи, картину світу людини певного історичного етапу. Література в такий спосіб взаємодіє із загальнокультурними уявленнями і вже на рівні часової організації тексту відображає систему цінностей, певне мислення. В. Халізеєв розглядає літературу в тісному взаємозв'язку з аксіологією. Цінності дослідник називає аксіосферою, у центрі якої знаходяться онтологічні або вищі смисли, що відображають духовне життя людини. Автор зауважує, що «у складі аксіосфери надзвичайно важливі трансісторичні форми культури: міфологія, релігія, філософія, наука; трудові навички і способи заповнення дозвілля; сукупність технічних винаходів; досвід міжособистісного спілкування тощо» [83, с. 37]. Ці ж форми культури мають безпосередній вплив на розвиток уявлень про час і знаходять своє відображення в літературному творі.

Отже, час у художньому творі завжди є ідеологічно зафарбованим, його форми безпосередньо пов'язані з картиною світу автора-творця й конкретної епохи. Художній час виконує не лише структуроутворювальну функцію, але й світоглядну, виражальну (є матеріалізацією абстрактного змісту твору, ідеології, авторської емоційності, філософії, різних концепцій, релігійних поглядів тощо) [83].

Трактування часу й людини, яка живе в ньому, у кожному епоху різне. Наприклад, романтики шукали спільного в тій сфері, яка не залежить від часу: усі люди об'єднуються бажанням бути кращими, вони однакові у своїх бідах,

незгодах і радості, щасті. Реалісти шукали спільного в тій площині особистості, яка залежить від часу, адже історичний контекст, суспільні умови завжди накладають на кожну людину свій відчутний відбиток, усі люди тією чи тією мірою є дітьми свого часу [62, с. 44]. Для екзистенціалізму час і буття людини є головними проблемами, тому із впевненістю можемо констатувати, що екзистенціалізм виробив свою специфічну, не схожу на інші, термінологічну парадигму. Закономірно, що найбільш актуальною проблема часу й часовості є саме для модернізму, оскільки для цього напряму характерним є звернення уваги на людську психіку, на «переживання» реального часу свідомістю кожного індивіда. Екзистенціалісти розуміли існування як *часовість*, що суттєво відрізняється від об'єктивного часу. У межах *часовості* виокремлюють *екзистенційну часовість*, або історичність, та *фізичну часовість* як похідну від історичності. Особливу увагу письменники-екзистенціалісти звертають на проблеми майбутнього. «Історичність людського існування виражається, згідно з екзистенціалізмом, у тому, що воно завжди знаходить себе в певній ситуації, у яку «закинуто» і з якою мусить «рахуватись» [12, с. 756].

Часову природу структури людини досліджував Н. Аббаньяно, зауважуючи, що смерть і час – складові часовості – визначають природу людини, оскільки людині притаманна невизначеність і проблематичність. Часовість – це не випадкова обставина існування людини [1, с. 142]. Вона характеризує природу людини (структуру людини), власне, вона і є часовістю: «Створіння, яке не було би підлеглим часу та смерті, не було би людиною» [78, с. 143]. Буття людини на землі передбачає час і смерть, які треба відповідно сприйняти. Аббаньяно вважав, що між майбутнім і минулим є місток, який робить дві субстанції нероздільними – саме він творить людину такою, якою вона є. Людина живе майбутнім, яке «навалюється» на неї, і стає передумовою появи минулого.

Екзистенційні проблеми часовості ґрунтовно дослідив М. Гайдеггер у праці «Буття і час». Як слушно зауважив дослідник, глибинна проблематика

всілякої онтології закорінюється у феномені часу [82, с. 773]. У 1929 році у м. Давосі на семінарі відбулася дискусія М. Гайдеггера та Е. Кассіра. Свою позицію М. Гайдеггер сформулював так: «Самому часу притаманна здатність горизонту, де під впливом передрозуміння я завжди володію горизонтом теперішнього, майбутнього й минулого водночас. Це вказує на трансцендентно-онтологічне розуміння часу, який сам виявляється будівничим постійної субстанції. Саме так треба розуміти моє трактування часовості» [82, с. 134]. На думку М. Гайдеггера, часовість «вичікує» зі свого майбутнього так, що колишнє збуджує теперішнє, а первинним феноменом вихідної й особистісної часовості є майбутнє.

Мислитель стверджував, що присутність повинна називатися «тимчасовістю» в розумінні буття «в часі». Указуючи, що астрономічний і календарний відлік часу – не випадковість, а феномен, який має свою екзистенційно-онтологічну потребу в основолаштуванні присутності як турботи, він водночас висловив думку, що час прорахувати неможливо, його треба осмислити. За М. Гайдеггером часовість втілена в трьох часових «екстазах» – теперішньому, минулому, майбутньому й переживається людиною як кінцевість людського існування.

Мартін Гайдеггер вважає, що часовість надає змісту людському існуванню. Тому час потрібно розглядати як найістотнішу рису буття (для екзистенціалізму проблема часу є однією з головних). Завдання полягає в тому, щоб розкрити зв'язок між буттям, часом і людиною. Стверджуючи єдність часу й буття, Гайдеггер доводить, що ніщо, крім людини, не знає про свій кінець, а отже, лише людині властива часовість і буття. Крім того, час нерозривно пов'язаний не просто з буттям, а саме з людським буттям. Сутність часу можна розкрити лише щодо людини.

Час, що належить людині, Гайдеггер називає «початковим», а час, не пов'язаний безпосередньо з людиною, – похідним. Отже, поділ часу Гайдеггером на початковий і похідний відповідає розрізненню психологічного часу, який переживає людина, і об'єктивного, фізичного часу.

Час, який переживає людина, Гайдеггер називає часовістю. Ця часовість навіть не як спосіб буття людини, а як саме буття, тобто вона перетворює її в суб'єкт. Час має своє джерело в кінцевості людини, існування якої полягає між життям і смертю. Тому не існує світу поза і незалежно від людського існування. Часовість завжди «наша» і «в нас», завдячуючи часовості, розкривається буття.

На думку Гайдеггера, для часовості характерні такі риси: кінцівка, екстатичність, горизонтальність, спрямованість до смерті. Її кінець пов'язаний з кінцем людського існування. Екстатичність полягає в тому, що минуле, теперішнє й минуле існує одночасно і являє собою екстази – моменти суб'єктивних переживань людини, її виходи в минуле, теперішнє й майбутнє. Горизонтальність означає, що «початковий» час ніяк не пов'язаний з процесами розвитку, руху від менш розвиненого стану до більш розвиненого. Для нього властивий не розвиток, а повторення [14, с. 317].

Гайдеггер вважає, що у європейській філософській традиції відбувається абсолютизація одного з моментів часу – теперішнього. Насправді ж минуле, теперішнє й майбутнє взаємопов'язані між собою: минуле постійно присутнє й впливає на теперішнє й майбутнє, які також завжди є, впливають одне на одного й на минуле.

Теперішній час розкривається як «вічна присутність» (буття-при); у формі майбутнього він пов'язаний із «турботою», «страхом», «очікуванням». Тільки зосередженість на майбутньому дає особистості справжнє існування. Людське існування поєднує різні моменти часу, з'єднує буття з часом. Крім того, філософ вважає, що людина сама створює час, оскільки теперішнє й майбутнє (відповідно й минуле) детерміновані її поведінкою і планами.

Часовість зі свого боку набуває різних виявів: *світовий час* (Weltzeit), який є спільним для всіх людей і тому датований (поділений на дні, місяці, роки тощо) – це час людського співбуття (Mitsein). Інший різновид часовості – *вульгарний (об'єктивний) час* – «чисте тепер», оскільки цей час орієнтований на нескінченність, вічність. У межах вульгарного часу людина вважає себе

ніби «безсмертною». Ще одним різновидом є *історичний час*. Цілісне людське існування простягнуте між народженням і смертю, відбувається чи здійснюється [12, с. 595]. Найоригінальнішою гайдеггерівською концепцією часу є обґрунтування майбутнього, яке він інтерпретує, виходячи з буквального прочитання німецького слова *Zukunft*: як те, що приходить до нас. На думку німецького філософа, людське існування на землі обмежується часовими рамками – воно тимчасове й визначається як буття-до-смерті, де смерть — конечність.

Ж. П. Сартр зауважує, що часовість, (так само, як «ніщо» і «можливість») теж приходить у світ разом із людиною. Час, на його думку, розраховує на «Я» й позбавлений об'єктивності. Часовість дана через «ніщо», яке, по суті, і є джерелом часовості. Вона з'являється лише через людину, тільки як здатність людської душі, яка переживає. Час суб'єктивується, він можливий лише у формі багатьох окремих часовостей, що існують як відношення «буття-для-себе» і «буття-в-собі», з'єднаних «ніщо». Людське буття охоплює минуле, теперішнє й майбутнє, але їх не варто розглядати як сукупність «даних», які повинні складати безкінечну низку «тепер», бо ми зіткнемося із парадоксом: «минулого більше нема, майбутнього ще нема, що ж стосується теперішнього моменту, то кожен добре знає, що його зовсім немає, він є межею безкінечної тривалості, як точка без розмірів» [77, с. 137].

Особливого значення Сартр надає співвідношенню минулого, сучасного й майбутнього. Час виникає, на його думку, у процесі постійного вислизання свідомості від тотожності з самим собою. «Буття-для-себе» існує у формі трьох часових станів або екстазів (минулого, теперішнього й майбутнього). Ці часові екстази існують як розділені моменти від початкового синтезу, які здійснюються суб'єктом. Саме тому минуле, як і майбутнє, не існує поза зв'язком з теперішнім. Минуле – це завжди чийсь минуле, минуле когось або чогось (предмета, людини, народу, суспільства тощо). Сартр вважає, що минуле завжди є теперішнім, але тільки таким, яке виражає минуле: «Я є моє минуле, – пише він, – і якщо мене немає, моє минуле не буде існувати довше,

ніж я або щось інше. Воно не матиме зв'язку з теперішнім. Це, безперечно, не означає, що воно не буде існувати, але тільки те, що його буття буде невідкритим. Я єдиний, де моє минуле існує в цьому світі» [99, с. 245]. Минуле не існує, оскільки є те, що вже не є, але це специфічне «неіснування». Воно змушує людину бути тим, ким вона є «позаду», що й означає «було». Минуле, за Сартром, є онтологічний закон Для-себе. Теперішнє стискається до миті, оскільки воно перебуває між минулим і майбутнім, його можна виявити у формі втечі від минулого до майбутнього. На думку філософа, – «те, що помилково називають теперішнім, і є буття, по відношенню до якого теперішнє є присутністю» [77, с. 153]. Отже, у будь-який момент свого життя людина вільно визначає, чим насправді є її минуле, перетлумачує своє минуле.

Саме ж теперішнє, за Сартром, – це тільки миттєве осягнення «тепер» або «ніщо», яке орієнтує людину в її ставленні до свого минулого й майбутнього. «Але якщо ми, – стверджує Сартр, – ізолюємо людину на миттєвому острові її теперішнього і якщо всі модуси її буття будуть призначені природою до вічного теперішнього, то ми радикально позбавимо її всіх методів розумного ставлення до минулого» [77, с. 132]. Теперішнє ж є чисте «ніщо», яке не має будь-яких позитивних визначень.

Відповідно, майбутнє приходить у світ лише з людським існуванням, Воно насправді ніколи не зможе реалізуватись, оскільки в самий момент здійснення мети легко переходить у минуле.

Майбутнє і є людина, оскільки вона очікує себе як присутність відносно до буття по той бік буття. Вона проектує себе до майбутнього, щоби злитися з тим, чого їй не вистачає. Майбутнє – це місце, де компресія минулого, теперішнього і майбутнього зумовила б появу себе як існування в собі Для себе. Часовість для-себе буття, на думку Сартра, має три «екстази»: універсальний час, початковий час, психічний час [77, с. 140].

Для людини як екзистенційної істоти визначальною рисою, за Ясперсом, є часовість, історичність і духовність. На думку філософа, екзистенція існує тільки в часі, оскільки «більш раннє визначає більш пізнє, яке усвідомлює себе

зв'язаним з тим, що зроблено, прийнято, вирішено. А більш пізніше визначає більш раннє, оскільки воно зв'язує його із певного майбутнього» [89, с. 114]. Теперішнє, минуле й майбутнє – субстанції, які доповнюють одна одну. Жодне минуле не може бути достатньою гарантією тільки завдяки тому, що воно було. Треба самому випробувати знову те, що вже випробовувалось, якщо воно має бути в нас істинним і дійсним [89, с. 115]. Філософ вважає, що істинна екзистенція в часі – це та, яка виявляється в комунікації, що усвідомлює себе в часі як своє минуле. Воно належить їй, як теперішнє, і в ньому вона реалізовується як майбутнє. Саме майбутнє, яке вона визначає як свою долю, яка не існує, як буття, але виходить із концепції свободи. Істинність чогось можна пізнати тільки в часі. Лише минуле для К. Ясперса є істинним.

Проблеми часу досліджував і А. Камю. Зокрема, у «Міфі про Сізіфа» наголосив, що людина підвладна плинові часу – щоденного рутинного життя, яке затягує її своєю буденністю, одноманітністю. Завжди настає момент, коли потрібно взяти на себе весь тягар часу. Люди, на думку філософа, живуть майбутнім: завтра, пізніше, через рік тощо. Час пропливає над людиною, а вона цього не помічає, продовжуючи виконувати свою однотипну роботу: «Підйом, трамвай, чотири години в конторі чи на заводі, обід, трамвай, чотири години роботи, вечеря, сон; понеділок, вівторок, середа, четвер, п'ятниця, субота, все в тому ж ритмі – ось шлях, по якому легко іти день за днем» [32, с. 28]. І тільки тоді, коли рутинна монотонного життя змусить замислитись «для чого», «навіщо», — людина здійснить свій екзистенційний вибір: або поворот у звичайну колію, або остаточне пробудження.

Нам імпонує тлумачення природи часу й простору А. Бергсона [8, с. 94]. За його концепцією час – це результат психологічного, емоційного відбору і є послідовністю, що приходить до нас в образах. Інтенсивність психічних станів визначає наповненість простору і тяглість часу. Нова концепція часопростору А. Бергсона передбачає незалежність від абсолютного часу математиків і фізиків (Ньютона, Локка). Час Бергсона виявлявся через конструювання

творчого життя, яке зазвичай пов'язане з об'єктами світу, на відміну від часу Ньютона, який був абсолютним, незалежним від реальних явищ. Філософ виводить час з внутрішнього життя людини і протиставляє його простору. На відміну від простору, який володіє розділеною множинністю, час є як однорідність, а історія – здійснене розгортання часу в просторі.

Екзистенційне бачення світу формувалося не одне століття, тому філософські ідеї відносності часу й часовості не дарма втілилися в літературі. Першими ці ідеї були зреалізовані у творах філософів-екзистенціалістів, які паралельно з теоретичними трактатами вдавалися до художнього осмислення буття. Філософські переконання письменників вплинули на модерністичне бачення часовості в літературі, зокрема у творчості А. Камю, Ж. П. Сартра та ін.

1.2. Концепція часу в модерністській прозі як феномен засвоєння культурних і філософських змін епохи

Епоха рубежу XIX – XX століть, підтверджуючи теорію Ю. Лотмана про рух культури через вибухи, характеризується оновленням художньої мови, появою нових форм і напрямів, що визначили загальні тенденції розвитку мистецтва XX ст. Розвиток низки нових наук у XIX ст., науково-технічні відкриття й досягнення змінили уявлення про світ і про людину.

Ідеї Шопенгауера, Ніцше, Бергсона сформували нові підходи до реальності, часу, простору, психології, зруйнувавши позитивістську картину світу.

У 1880-і роки філософія А. Шопенгауера отримала широке поширення у Франції. Відштовхуючись від ідеї Платона, він вважав світ історичної дійсності «об'єктивною видимістю», «світом тіней». Тільки мистецтво і музика – у філософії Шопенгауера – є найбільш адекватною формою пізнання світу. Світ рухається до ентропії, тобто до занепаду. Ідеї Шопенгауера також стали надзвичайно популярними, а його твір «Світ як воля і уявлення» – настільною книгою для багатьох художників і письменників.

«Лише там, де страждають, є життя. Лише там, де відчувають, є щастя». Шопенгауер протиставляв волі до дії культ мистецтва. Виріс з романтизму, він відкидав емпіричну реальність, знецінював її. Це призвело до розриву «мистецтва» і «життя». «Вежа зі слонової кістки» як ідеальний притулок художника стає метафорою «чистого мистецтва». Ніцше, сприймаючи філософію Шопенгауера як філософію смирення і примирення з трагізмом буття, назве її декадансом.

На початку XX ст. особливої популярності у Франції набула філософія Ф. Ніцше, який визначав мистецтво як тріумф волі людини, як «спробу причесати хаос, внести в нього строкатість фарб і значень». Світ за концепцією філософа є змістом нашої свідомості. «Людина відбивається в речах, все, що їй відкидає його відображення, здається прекрасним». «Все у свідомості!» –

цей афоризм німецького філософа визначив свідомість епохи першої половини ХХ ст. Ніцше ввів у соціокультурний контекст культ дії як засіб подолання трагізму життя [98].

Ключовою фігурою стає Бергсон, який створив нову наукову парадигму – «тривалість». «Тривалість» Бергсон назвав справжнім часом. У «Творчій еволюції» (1907) філософ заклав парадигму осмислення життєвих процесів, спираючись на основні поняття: «тривалість», «творча еволюція», «життєвий порив». Інтуїція, у філософії Бергсона, – один з основних засобів відтворення й осягнення реальності: інтуїція звертає увагу на первинну даність, – власну свідомість, психічне життя. Саме в процесі спостереження над власною свідомістю відбувається внутрішній духовний розвиток людини, що не має нічого спільного з фізичним, вимірюваним часом. «Тривалість» – це потік мінливих станів, що представляють взаємопроникнення сприйняття, враження, відчуття, пам'ять, це нескінченна творча еволюція становлення.

Філософія Бергсона стала виразником духу епохи. Свою працю про нове поняття часу – «Творчу еволюцію» (1907) – Бергсон присвятив теорії відносності Ейнштейна. Вплив бергсонівських ідей, які збіглися з духом часу, був особливо значущим в живописі (імпресіонізм) і літературі (потік свідомості, імпресіоністична стилістика й інтуїтивна пам'ять). Завдання мистецтва, на його думку, полягає у виявленні «мовчазних, як музика, нюансів» душі художника. Недарма в 1927 р. Бергсон став лауреатом Нобелівської премії з літератури, присудженої «за визнання його багатих і оживляючих ідей та чудової майстерності, з якою вони були представлені».

Загальною тенденцією розвитку модерністської прози є руйнування традиційних жанрових форм, лінійності оповіді, створення підкреслено умовної картини світу, еkleктики стилів, нова концепція психологізму. Суб'єктивна самосвідомість стає вирішальним чинником створення нової художньої реальності. Пруст, Джойс, Кафка створили три основні моделі розриву з класичною традицією реалізму.

В. Вулф назвала цих письменників модерністами, щоб підкреслити якісну відмінність нової літератури. «Дослідіть, наприклад, звичайну свідомість протягом звичайного дня. Свідомість сприймає міради вражень – нехитрих, швидкоплинних, відображених з гостротою сталі. Вони всюди проникають у свідомість, осідаючи, приймають форму життя понеділка чи вівторка, акцент може переміститися – важливий момент виявиться не тут, а там. Життя – це не серія симетрично розташованих світильників, а ореол, що світиться, напівпрозора оболонка, що оточує нас з моменту зародження «я» свідомості до його згасання. Чи не є все ж завданням романіста передати точно і правильно цей невідомий мінливий і невловимий дух, яким би він не був?». Ці безпосередні дані свідомості, зумовлені розвитком внутрішнього «я», Бергсон назвав «тривалістю» або «істинним часом». Роман Т. Манна «Чарівна гора», де відбувається поступовий розвиток внутрішнього «я» Ганса Касторпа, зумовлений не *історичним часом*, а *«тривалістю»*. Недарма Т. Манн назвав свій роман *романом про час*. Творчість модерністів – М. Пруста, Д. Джойса, В. Вулф, – направлена на глибини підсвідомості для досягнення «внутрішнього я».

Адекватним засобом проникнення в глибини психіки стає потік свідомості, новий художній засіб для літератури, що фіксує імпульси думок, звільнених з-під контролю розуму і керованих вибагливою грою асоціацій. *Час сприймається як тривалість, яка не має кордонів між минулим, сьогоднішнім і майбутнім*. Мінливість становлення, що все змітає на своєму шляху, – джерело трагічного конфлікту. «Все гине, все руйнується» – такий лейтмотив у творах М. Пруста, У. Фолкнера, А. Мальро, Т. Манна і багатьох інших. «Усе у свідомості», – цей афоризм Ніцше замінює аристотелівський мімезис на форму самовираження, а *категорії часу і простору набувають суб'єктивний статус*.

Зосередженість модерністів на проблемах свідомості визначає їхнє прагнення відтворити й піддати аналізу свідомість всієї епохи. Проблема загальнозначущої істини зникає з поля зору. Істина визначається через поняття

гри. Ця традиція бере початок ще до німецького романтизму, до теорії романтичної іронії, яка є не що інше, як ігрова установка щодо реальності. Світ розглядається як гра випадковостей, а характер пізнання – наче гра в бісер: «На гачок витягується одна крихітна закономірність, нескінченно мала величина порівняно з тим, що не може бути пізнане за допомогою раціоналістичного пояснення» (Г. Гессе). Гра не тільки іронія, але й самопародіювання. Функція іронії спрямована не на утвердження будь-якої істини, а на утвердження заперечення. Кіркегор називав іронію «абсолютною негативністю», ні на чому не зупиняється, нічого не приймає всерйоз і проголошує культ абсолютної свободи. Модернізм – це усвідомлення проблематичності реальності, яка перебуває у вічній незавершеності і становленні. Ця позиція визначає множинність версій та інтерпретацій, які передбачають символічність художнього мислення, відкритість фіналу. Модерністська свідомість розглядає твір мистецтва як вічну незавершеність, недовомленість, як непотрібний пошук пояснення і неможливість його отримати. Пластичний образ модерністського сприйняття запропонував Борхес, порівнявши світ з якоюсь Вавилонською бібліотекою, де в лабіринтах упорядкованих класифікацій, що створюють своєю множинністю страшний ефект нескінченності варіацій, зберігається книга істинного знання, що дає на все відповіді. На її пошуки йдуть все нові загони і не повертаються. Трагедія модерністів у тому, що, здійснюючи революцію в мистецтві, зокрема в літературі, вони змушені користуватися традиційними інструментами – словом, що ніби не здатне втілити світ, що змінився. Незважаючи на сізіфову завзятість у своєму прагненні до адекватності художнього висловлювання, перед модерністами грізно маячив глухий кут – руйнування оповідних структур, мовчання, німота, біла сторінка, як це було в останніх драмах Беккета.

Прустівський цикл романів «У пошуках втраченого часу» представляє новий підхід до традиційної теми відродження минулого. Естетика Пруста руйнує канони традиційного жанру. Пруст *«виявляє секрет поживлення*

минулого» за допомогою інтуїтивної пам'яті, заснованої не так на розумі, а на підсвідомості. Забуте минуле впливає з глибин підсвідомості, розбурхане раптовими враженнями і відчуттями смаку, запаху, звуку. Потік оживлого минулого зливається з сьогоденням, зупиняючи на коротку мить, знищуючи протяжність часу, що сприймається письменником як джерело тривог і розчарувань, страху смерті і хвороби. Виникає «частка часу в чистому вигляді» або «набутий» час. У творі Пруста панує особлива стихія часу, де немає чітких меж між минулим і сьогоденням, а лише вільний потік станів, керований «інтуїтивною» пам'яттю. Концепція часу, осмислена письменником у межах бергсоніанської «тривалості», так само як і твердження домінанти підсвідомого у творчому процесі, є прикладом феномена засвоєння культурних і філософських віянь епохи. Руйнування об'єктивного часу розбиває лінійність оповіді, зумовлюючи хаотичну, фрагментарну побудову прустівського циклу. Опис банальної ситуації відходу до сну в першому романі «На Сваннову сторону» не приховує в собі жодної інтригуючої перспективи. Але *сон*, як одна зі сфер оголення підсвідомого, мав величезне значення для письменника: «... під час сну людина тримає навколо себе нитку годин, порядок років і світів». «Набуття» часу виражається за допомогою «стилістики подвоєння»: спогади про неповторні відчуття супроводжуються почуттям радості, насолоди і щастя. Миттєвості вражень Пруст зумів надати масштаб глобальних узагальнень, переливів і перебоїв почуттів, створивши універсальну модель людини, звільненої з-під влади часу. Переосмислюючи традицію Бальзака у відтворенні картини світу і психології персонажів, письменник відмовляється від естетики позитивізму. Події в романі шикуються не в хронологічній послідовності, а у фрагментарному імпресіоністичному калейдоскопі вражень. Замість чіткої контурності реалістичного малюнка Пруст використовує імпресіоністичну манеру: його «портрети» змінюються залежно від переливів почуттів свідомості. Руйнування традиційного психологізму зумовлено концепцією непізнаваності, невловимої суті «іншого». Для відтворення складної гами

переливів почуттів, імпульсності відчуттів письменник використовує адекватну техніку потоку свідомості.

Пруст у французькій літературі ХХ ст. є першим творцем «антироману». Недарма К. Моріак підкреслював важливу роль традиції Пруста у формуванні «нового» роману. «Якщо читаючи Пруста, ми відчуваємо постійне враження збігу, враховуючи всю різницю між його досвідом і нашим, то це тому, що більш ніж об'єкт пошуків, значення має в цьому разі його метод. Пруст дав нам ключ...».

Експеримент Д. Джойса в «Уліссі» увінчався створенням нової форми – *роману-міфу*. Спираючись на гомерівський епос, письменник творить новий міф, іронічно переосмислюючи героїв класичного зразка. Кожен з персонажів роману, що представляє іронічний перифраз першоджерела, є міфологемою сучасної свідомості – обивателя, художника і жінки.

«Улісс» – це одиссея форми. Сміслові завдання і цілі розкриваються через форму, препарування різних стилів. Джойс створює конструкцію, де оголені умовні літературні прийоми. Письменник намагається препарувати різні стилі, щоб докопатися до першооснов, до джерел свідомості. Свідомість Джойс розглядає як набір цитат, оскільки культура формує нашу свідомість. До Р. Барта, до теорій постмодерністів Джойс визначав реальність як текст, створений за певними схемами. Кожна глава відповідає гомерівському епосу. Поверхневі зв'язки з Гомером підкреслено демонстративні, але іронічне пародіювання поеми Гомера народжує абсолютно нову модель роману. Кожна глава написана у своєму індивідуальному стилі, що зумовлено концепцією реальності як мови, як технічного прийому.

Джойс пародіює всю світову літературу, руйнуючи її механізми: з'єднує повсякденну мову з мовою Гомера. Унаслідок виникає зовсім інша реальність. Гра з різними текстами культури – Байрон, Данте, Шекспір, Шеллі, Колдрідж, цитуються навіть фрагменти з опери Моцарта «Дон-Жуан» – розширює семантичний простір, перетворюючи роман в листковий пиріг, в якому препаровані стилі різних авторів.

Подібна переробка літературних текстів покликана показати, як формується сучасна свідомість. Ця концепція зумовлена модерністською ідеєю людини як продукту культури. Джойс намагався зібрати світ як цілісність, через мову, пародіюючи й переробляючи всі зразки світової літератури. Письменник використав всі творчі можливості в пошуці нових форм, нової мови. Його відкриття, створення нової моделі модерністського роману мали інноваційний вплив на розвиток світової літератури другої половини ХХ ст.

Деформація світу в прозі Ф. Кафки зумовлена прагненням до досягнення *типології повсякденності*, у якій він бачив риси жахливості й абсурду. Переосмислюючи традицію Гофмана, вперше показав неймовірне переплетення фантастичного і реального, письменник створює універсальну модель «буденності кошмару», використовуючи жанр притчі, в якій герої є уособленням «недосконалою і гріховної людської природи».

У прозі Кафки, «поглиненої полюванням за конструкціями», герої поступово втрачають тілесну субстанцію: в «Процесі» існує лише ім'я та велика літера прізвища, в «Замку» відбувається остаточне розчинення тілесної субстанції – замість імені одна велика літера, а професія землеміра – всього лише фікція, фіговий листок. Світ кафкової прози, відчужений від емпіричної реальності, герметичний. Удаючись до оголеного прийому гротеску, письменник демонстративно порушує принципи правдоподібності, вигадливо і алогічно поєднуючи буденне і фантастичне в повсякденному. Алогізм зображуваного будується за законами «сюжетики сну», що руйнують тимчасові, просторові, причинно-наслідкові зв'язки. Про страшне, незвичайне в повсякденному Кафка розповідає мовою протокольної прози. Форма в його творах становить єдине ціле з задумом: поєднання традиційного оповідання з алогічністю, незв'язністю змісту породжує відомий кафкіанський ефект – «все ясно, нічого незрозуміло», – оголює абсурд повсякденності.

«Інтелектуальний роман» – один з найважливіших феноменів літератури ХХ ст. – явище неоднорідне, що об'єднує письменників різних національних

культур і стильових особливостей. Однак загальною рисою є руйнування традиції класичного роману, тенденція до зображення вічно повторюваних закономірностей людського існування і моделей поведінки, що призводить до розмивання меж між філософією і літературою.

Символізація *поточної дійсності* набуває форму філософського іносказання, у якому міф служить засобом вираження універсальї *буття* і архетипів свідомості.

Для німецького інтелектуального роману характерна ідея художнього синтезу. Продумана концепція космічного пристрою в романах Т. Манна і Г. Гессе заснована на використанні шопенгауерівського двосвіття. У «Чарівній горі», у «Степовому вовку», у «Грі в бісер» дійсність багатопланова: світ долини – світ історичного часу, світ гори – світ справжньої сутності («духовної дистильованої»). Подібна побудова мала на увазі відмежування розповіді від соціально-історичних реалій, зумовлюючи її герметичність, яка породжувала особливі взаємини між часом історичним і часом «дистильованої духовності».

Однак одна і та ж модель справжньої сутності отримує в романах Т. Манна і Г. Гессе різне тлумачення. Т. Манн, що спирався на синтез ідей Ніцше і класичної традиції Гете, створює модель світу, засновану на діалектичному зв'язку протилежностей. Цим підходом зумовлена абсолютизація «бюргерства», протиставленого всім формам декадансу.

Гессе, який синтезував європейську культурну традицію і східну філософію (буддизм), створив унікальну в європейському романі недугальну модель світу, керовану законом рівноваги – «одне в усьому і все в одному». Урівноваженість протилежних начал (інь і янь), несуперечливий вид зв'язку зумовлюють існування на рівних правах різне ставлення до життя. Жодна з істин не затверджується як абсолют. Романи Гессе, осяяні буддистською ідеєю вічного оновлення, вічного шляху, не дають уроків життя, не зображують остаточного досягнення мети. Герої Гессе «не відступають від Шляху, навіть під загрозою смерті» Загибель Кнехта таїть у собі символ Шляху в

нескінченність. Він умирає, щоб зберегтися у своєму єдиному учневі як приклад вічного духовного зростання і самотворення. Взаємопроникнення протилежностей у романах Гессе дає змогу уникнути роздвоєння, відчуження від світу: «Повернутися до Всесвіту, відмовитися від болісної відособленості: стати Богом – це значить так розширити свою душу, щоб вона могла досягнути всесвіт. Цим шляхом йшов Будда, ним ішла кожна велика людина».

«Інтелектуальний роман» У. Фолкнера, сформований американською національною традицією, відрізняється від герметичної форми творів Т. Манна і Г. Гессе. Для космосу Фолкнеровської саги про Йокнапатофу характерний національний міф, ідеалізований «золотий вік» Старого Півдня. Переосмислюючи досвід традиції класичного американського реалізму, письменник прагне створити нову Біблію, в якій «сторінка побуту склалася б в книгу життя». Апокрифічна композиція, що відтворює багаторазове повторення однієї і тієї ж історії, розказаної різними персонажами, покликана доповнювати і прояснювати сенс загального задуму. Головним способом оповіді служить потік свідомості, який відтворює зовні нескладні відображення *поточної реальності* в сукупності сприйнять, напівсвідомих імпульсів і спонукань героїв. Така форма відтворення художньої реальності зламає зсередини *лінійність оповіді, руйнує хронологію*, розсуває кордони часу і художнього простору. Міфологічні паралелі з «золотим віком» американського Півдня в поєднанні з поетикою потоку свідомості надають апокрифічній оповіді Фолкнера характер філософського узагальнення, розкриваючи універсальні закони буття.

Французький екзистенціалізм, який визначив на довгі роки філософсько-естетичні орієнтири мистецтва і літератури, створив нову форму філософського роману / драми.

Ідея абсурдності світу, позбавленого верховного сенсу, надає філософському іноказанню фрагментарність. Неможливість перекладу екзистенціалістської істини на мову формальної логіки зумовлює суперечливість екзистенціальної прози, у якій міф є втіленням універсальної

істини про людське існування. Загальновідоме висловлювання Сартра – «усі ми – міфотворці». Екзистенціальність істини надає філософському іноказанню характер ліричної сповідальності. Поняття свободи як нескінченного автономного вибору є спростуванням естетики позитивізму.

Виникає нова форма психологізму, підпорядкована логіці абсурдного свідомості, категоріям самотності і «відчуженості». Саме з цих позицій трактується дивна протиприродна реакція Мерсо на смерть матері: «Сьогодні померла мама. Або, може, вчора, не знаю». Персонажі є або уособленням міфологеми абсурду («Сторонній» А. Камю, «Нудота» Ж. П. Сартра), або символами авторських ідей («Чума» А. Камю, «Мухи» Ж. П. Сартра).

Зміни світоглядної парадигми, зумовлені феноменологією Гуссерля, Мерло-Понті, Ясперса в 1950-і роки, визначили теоретичний фундамент театру абсурду.

Ідея Гуссерля про інтенціональності свідомості зруйнувала антропоцентричність світу і незбагненність його сенсу. Замість ідеї Ніцше – «світ – представлення нашої свідомості», у другій половині ХХ ст. затверджується феноменологічне визначення світу: «Світ не наділений змістом, що не абсурдний; він просто є».

Драматургію Беккета і Іонеско називають по-різному: театр абсурду, театр парадоксу, антитеатр, новий театр тощо. Ця строкатість епітетів покликана підкреслити особливості народження нової моделі драматургії, радикально руйнує всі канони традиційної поетики: сюжет, персонаж, реальність, автор. Сюжетна історія розвивається як ланцюг подій, позбавлених мотивацій. *Художній простір* вибудовується як калейдоскопічне мелькання епізодів. Ідея розриву знака та його сенсу народжує логіку парадоксу; втрата ідентичності визначає зміну суб'єкт-об'єктних відносин. Загибель міметичного персонажа виражається за допомогою дублювання, взаємозамінності свідомостей. Невизначеність, хиткість персонажа є транспозицією фігури маріонетки. С. Беккет і Йонеско вдаються до образного використання метафори безпосереднього досвіду, створюючи граничну наочність

абсурдності існування. Сценічна дія набуває форми фарсу: люди перетворюються на носорогів, Вінні поступово занурюється в яму, не втомлюючись повторювати: «О щасливі дні!» [5, с. 6]. Персонажі гротескні; їх діалоги представляють «обмежений» монолог, у якому вони один одного не чують.

Наочна демонстрація *парадоксальності людського існування* досягається за допомогою прийому мінімалізації сценічного простору. У деяких п'єсах Беккета несуттєвим стає навіть тілесна присутність людини; досить одного мовця, який гарячково вивергає потік нескладних слів («Не-я»); або ж п'єса перетворюється в текст для пантоміми («Акт без слів»). Театр Беккета завершується пронизюючим мовчанням, перебивався записом крику і важкого дихання («Подих»). Мовчання – як головний об'єкт сценічної дії – прийом шокотерапії, використаний Беккетом для демонстрації «пустоти мови». Експеримент «антидрами» сприяв появі постмодернізму, який затвердив розрив тексту з емпіричною реальністю.

Різноманітність форм, стилів, використовуваних модернізмом, підтверджує його готовність до діалогу з будь-якою культурою, що сприятиме формуванню нових культурних феноменів, адекватних епосі форм мистецтва. Концепція часу зі свого боку засвоює культурні й філософські віяння епохи.

1.3. Нові оповідні стратегії у творчості Мілана Кундери

Творчість Мілана Кундери – французького письменника чеського походження – охоплює більше ніж півстоліття. Його можна назвати свідком епохи другої половини ХХ ст. Випускник Працької академії мистецтв (1952), М. Кундера викладав світову літературу, був членом компартії Чехословаччини з 1948 до 1950 р. Але в 1950 р. за «антипартійну діяльність» й «індивідуальні тенденції» його виключили із рядів комуністичної партії. Після Празької весни 1968 р. (окупація Чехословаччини радянськими військами) брав участь у протестних рухах, за що йому було заборонено

викладацьку діяльність. Йому було заборонено друкуватися, крім того, він отримав «вовчий квиток». У 1975 році його запросили професором в Реннський університет (Бретань, Франція). З 1981 року Кундера громадянин Франції, яку він називає своєю «єдиною батьківщиною».

Твочра спадщина письменника невелика і охоплює твори різних форм: новели, п'єси, есе, романи. З 1960-х до 1980 років М. Кундера пише чеською мовою. Найбільш відомими є романи «Нестерпна легкість буття» (1984), «Безсмертя» (1990). З початку 1990-х років М. Кундера пише французькою, зокрема три камерні романи в мінімалістичній манері: «Повільність» (1993), «Ідентичність» (1998), «Невідомість» (2000).

Художня оптика Мілана Кундери зумовлена історичними реаліями. Це і Празька весна, і репресії тоталітарного режиму, і примусова причетність до єдиного «колективного тіла», що подавляє будь-які прояви інакшості, несхожості. Реальність соціалізму осмислена у творах Кундери в особливій системі координат, що відрізняються від стереотипів і штампів.

Кундера не визнавав категоричності навіть в оцінці тоталітарного режиму. Він ніколи не виокремлював полюсів демократичності й реакційності, добра і зла. Його думка завжди залишалася нейтральною. Письменника цікавили не стільки хвилинні реалії, скільки вічні пробелми буття. Досвід, який виніс Кндера із Празької весни, наклав відбиток на його сприйнятті історії: «Над усіма висить загроза загибелі через якихись локальні конфлікти, здатні в одну мить придбати світовий масштаб, як було в серпні 1968 р, і нікому не ухилитися від тиску історії – неконтрольованої і невідчепної» [87, с. 94].

Розглядаючи історію європейського роману протягом чотирьох століть її існування – від Шекспіра до Джойса, – Кундера виокремлює середньоевропейську традицію, що об'єднує Кафку, Гашека, Броха, Музіля, Гомбровича. «Романи пражан Кафки і Гашека утворили неперевершений контрапункт з романами віденців – Музіля й Броха. У Польщі велика трійця – Вітольд Гомбрович, Бруно Шульдц і Станіслав Віткевич – передбачила

європейський модернізм 1950-х років, зокрема театр абсурду» [95, с. 6.]. Межі цього роману зсуваються, вважає Кундера, залежно від історичної ситуації. Джерело мудрості, його скептичне ставлення до слави, до історії «дає нам здатність чинити опір історії сьогоднішнього дня» [95, с. 4], – підкреслював Вітольд Гомбрович. У Г. Броха в «Сновиді» історія – це процес безперервного занепаду ідеалів; Роберт Музіль в «Людині без властивостей» малює ейфорію суспільства, що не відчуває свого близького кінця; у Ярослава Гашека в «Бравий солдат Швейг» єдиний спосіб зберегти свободу – прикинутися ідіотом; Кафка-візіонер у своєму пророчому передбаченні малює світ, позбавлений пам'яті.

Усі великі твори середньоєвропейського роману – завзятий роздум про можливу смерть європейської цивілізації, передбачений у «Занепад Європи» Шпенглера в 1924 р. Концепція роману складається в есе М. Кундери «Мистецтво роману» і «Порушені заповіді». Його творчість французького періоду – 1980-х років – вписується в загальну магістральну тенденцію: роман знову, після формальних пошуків, повертається до своєї первісної функції – розповідання історій, але вже з урахуванням нових підходів до реальності, мови, психології, пам'яті, сформованих ідеями Ж. Лакана, М. Фуко, Ж. Дерріда, Р. Барта та ін. Зміна естетичних парадигм визначила вектор руху роману – від радикального розриву з традицією до її реконструкції. Зовнішня розважальність стає улюбленим прийомом залучення читацького інтересу до культурологічних, онтологічних, екзистенційних проблем. «Знання – ось єдине моральне завдання роману» [46, с. 139]. Роман, у концепції письменника, багаторівневий твір, «породжує безліч прочитань», будується як «відкритий твір», зміст якого залишається невичерпним. У його творах, як і у творчості його сучасників – І. Кальвіно, У. Еко, Ж. Ешноз, П. Кіньяра, – демонструється умовність літературного тексту або «оголеність прийому», що допускає ігрове ставлення до літератури. У романі «Безсмертя» героїня – Аньєс – виникає з жесту літньої пані, який своєю витонченістю привернув увагу автора.

Кундера грає з часом, зануривши в одий художній простір Хемінгуея і Гете або розповідаючи легендарну історію кохання Беттіни фон Арнім і великого старця Гете. Ігрове ставлення до літератури – це реконструкція романтичної іронії, яка руйнує однозначність істин і інтерпретацій. У його романах на рівних правах співіснують діаметрально протилежні поняття: життя і смерті, любові і ненависті, зла і блага, тяжкості і легкості, створюючи в синтезі діалектичних протиріч багатобарвну картину життя. Кундера неодноразово заявляв, що його творчість – поза ідеологією, поза політичними тенденціями – спрямовано до пошуку «пізнання, розуміння того чи іншого моменту реальності» [46, с. 96]. Роман має свій предмет вивчення, він досліджує не реальність, а екзистенцію і здатний зробити відкриття, що випереджають науку. «Роман підсвідомо знав раніше Фрейда, боротьбу класів раніше за Маркса, займався дослідженням сутності людських ситуацій раніше за феноменологів» [46, с. 169]. Письменник визначає роман як комплексний метод адекватного пізнання життя; він не повинен давати готових відповідей, маючи в собі мудрість сумніву.

Тоталітарні режими ворожі роману, оскільки вони вимагають заздальгідь визначених істин. Однак для Кундери однаковою мірою є неприйнятними романи, що несуть у собі ідеологічну тенденцію, навіть якщо вони спрямовані проти тоталітарних режимів. Він скептично ставиться до фантастики Хакслі і Оруелла, вважаючи, що тільки роман, який увібрав у себе дух складності, здатний уберегти від лиха. Кундера звертається до прикладів зі своїх творів, підкреслюючи, що він пише не про зміст тих чи інших ситуацій, а тільки про поетику. «З'єднати незвичайну тяжкість питання і незвичайну легкість форми – така моя давня амбіція» [46, с. 121].

Однак Кундера, який вважає, що романна думка «асистемна», скептично ставиться до філософського роману, де художня форма підпорядкована філософії, оповідання – моральним ідеям. Як приклад він наводить твори Ф. Ніцше, де нечіткі межі між художнім текстом і філософією, а філософські ідеї не підпорядковані жодній системі. «Перше бажання Ніцше – підточити все

застигле, влаштувати підкоп під загальноприйняті системи, пробити проломи і зухвало спрямуватися в невідоме» [46, с. 197]. На відміну від філософії, роман аналізує не проблеми етики або естетики, а все «людське», встановлюючи «діалог з людським існуванням». Основною умовою «вільної» оповіді, на думку Кундери, має бути відсутність лімітування будь-якою доктриною. Письменник не допускає тиранії ідеологічного дискурсу, перегукуючись з ідеями Р. Барта.

«... Що таке переконання? Це думка, яка зупинилася; «переконана людина» –це людина обмежена; експериментальна думка прагне не переконати, а надихнути, спонукати розвиток іншої думки» [46, с. 255]. У «мистецтві» роману Кундера відводить основну роль експерименту. Автор є вільним у виборі теми, сюжету, форми. До роману не можна ставити вимоги «життєподібності». Тінь Кафки витає над усією творчістю Мілана Кундери, який виділяє головну рису в його творах: «вихід за межі правдоподібності. Не не для того, щоб вирватися зі світу реальності (як це робили романтики), а щоб краще схопити його суть» [46, с. 63].

Кундера вважав, що здатність «схопити суть реального світу входить в безпосереднє визначення роману». Саме Кафка зумів поєднати неможливе – «свободу в іграх-мріях і скрупульозний аналіз світу» [46, с. 63]. Спадкоємцями цієї традиції Кундера називає Фелліні, Гарсію Маркеса, Фуентеса і ін. Модерністське мистецтво, одним з основоположників якого був Кафка, Кундера називає «заколотом проти реальності в ім'я незалежності законів мистецтва, які частково проявляються в « безіменності персонажів ». «Імена без прізвищ, прізвища без імен – це вже не імена, а знаки» [46, с. 181].

Історію роману письменник розглядає протягом чотирьох століть його існування. Кундера вважає, що роман поетапно розкрив різні аспекти людського існування: пригоди в століття Сервантеса; таємне життя почуттів у творах Самюеля Річардсона; вкоріненість людини в історії – у романах Бальзака; Флобер досліджує типологію повсякденності, буденності; Толстой – вторгнення ірраціонального начала у вчинки людини; Марсель Пруст –

невловимі миті минулого; Джеймс Джойс – невловимі миті сьогодення; Томас Манн – роль міфу як регулятора людського існування.

На думку Кундери, історію європейського роману становить спадкоємність відкриттів, а історія роману – «це цвинтар непочутих призовів» [47].

Призов гри. «Трістрам Шенді» Лоренса Стерна и «Жак Фаталіст» Дені Дідро письменник виокремлює як найважливіші й найзначущі твори XVIII ст., задумані як гарндіозна гра, яка зачаровує уяву. «Гра – єдина значуща річ у світі, позбавленому значущості [44, с. 380].

Призов сновидіння. Франц Кафка здійснив неможливе – злиття сну й реальності. Принцип сновидіння Кафки співзвучний до Кундери, який вважав, що в романі уява «вибухає як уві сні», долаючи кордони правдоподібності.

Сни мають важливе значення в романах Кундери. «Але, Як Кафка (і Новаліс), я відчуваю в собі бажання вивести сон, уяву сну в роман. Спосіб, як я це роблю, не є зліттям сну й реальності, а є поліфонічною конфронтацією [44, с. 94].

Призов думки. Цей призов зреалізований у романах Музіля і Броха. Музіль зблизив романи з філософією, але філософією позасистемною. Його ідеї експериментальні. Вони прагнуть не переконувати, а стимулювати народження нової думки.

Призов часу. Прагнення охопити всю історію людства породжує бажання вийти за рамки одного приватного життя і змішати часові пласти різних епох. У «Безсмерті» постійно перетинаються різні часи й епохи – то Париж XX ст., то Німеччина XIX століття, то Фінляндія XVII ст., то взагалі дія переноситься в потойбіччя. В одому художньому просторі Хемінгуей, Гете, Беттіна фон Арнім, Рубенс, Наполеон, вигадані персонажі і сам Кундера. Таким чином, письменник прагне розширити романний час.

Контрапунктом романів Кундери є з'єднання рефлексії, снів и наративу, что передбачає синкретичність жанру.

Роман являє собою багаторівневий твір, у якому панує принцип гри, фантазії, уяви, «оголеність» прийому – автор стає учасником художньої ілюзії, «входить у текст», отримуючи всі ознаки дійової особи; історичні події перетворюються в ігровий простір, що утворює «сучасний універсалізм» або «ахронію» – тобто якийсь «постісторичний простір», «час-сховище», де всі дискурсивні практики, стилі і стратегії минулого є нескінченною грою знакового перекодування. Поєднання різних часових пластів («Безсмертя») в єдиному тексті культури породжує новий тип художнього часу, новий тип розповіді і нову романну естетику. Інтертекстуальні дискурс, ремінісценції та алюзії створюють текстовий хаос, в якому на рівних правах співіснують альтернативні версії, масове й елітарне мистецтво. Кундера називав роман «вільним простором», в якому на рівних правах співіснують альтернативні істини, але жодна з них не затверджується як абсолют.

Висновки до першого розділу

Категорія часу була і є важливим аспектом осмислення й пізнання дійсності й водночас це нерозв'язане питання філософії.

У модерністичних пошуках письменники-екзистенціалісти, переносячи у свої твори певні філософські ідеї, розширили коло можливостей у моделюванні художнього світу, де простежуються переходи від минулого до майбутнього і навпаки, їх художній світ став більш насиченим, вільним, необмеженим у часопросторових вимірах, зі зміщенням часових елементів.

Часопростір у творчості модерністів і постмодерністів – засаднича теоретична категорія, що слугує тимчасовим центром деконструктивної художньої картини світу. Для модернізму властиве звернення уваги на людську психіку, на «переживання» реально існуючого часу свідомістю кожного індивіда. Для екзистенціалістів існування – це *часовість*, що суттєво відрізняється від об'єктивного часу, у межах якої виокремлюємо *екзистенційну часовість*, або історичність, та *фізичну часовість* як похідну від історичності. Водночас час – це життя, час важкості як вічне повторення, час – уявне відвернення минулого .

Проаналізувавши теоретичні погляди Мілана Кундери про роман як спосіб екзистенції, виокремлено такі його призови (на думку письменника, історія роману – «це цвинтар непочутих призовів»): *призов гри* – гра – єдина значуща річ у світі, позбавленому значущості; *призов сновидіння* – у романі уява «вибухає як уві сні», долаючи кордони правдоподібності; *призов думки* – ідеї Музіля і Броха прагнуть не переконувати, а стимулювати народження нової думки. Важливе значення має *призов часу* – письменник змішує часові пласти різних епох. Наприклад, у романі «Безсмертя» перетинаються різні епохи й часи – Німеччина XIX ст., Париж XX ст., Фінляндія XVII ст., то взагалі дія переноситься в потойбіччя. Письменник розширює романний час, поєднуючи в одному творі Хемінгуей, Гете, Беттіну фон Арнім, Рубенса, Наполеона, вигаданих персонажів і себе.

РОЗДІЛ 2

КАТЕГОРІЯ ЧАСУ В РОМАНІ «НЕСТЕРПНА ЛЕГКІСТЬ БУТТЯ»

2.1. Мілан Кундера про «легкість» і «тяжкість» буття

Роман, якому Кундера дав таку філософську назву, написано в Парижі в 1982 р. У 1984 р. вийшов друком у видавництві «Галлімар» у перекладі Франсуа Керель, у 1985 р. – чеською мовою в Торонто у видавництві Шкворецького. Роман відразу ж став і досі залишається найвідомішим у світі твором письменника. Певною мірою цьому сприяла його непогана, з використанням документальних кадрів, голлівудська екранізація (1987) режисера Філіпа Кауфмана, хоча сам Кундера, який не брав участі в роботі над картиною, від неї дистанціювався, не без підстав вважаючи, що фільм спрощує й робить банальним зміст книги, але ж по-іншому не могло й бути, коли йдеться про твір дуже складний і багатопроблемний.

Оповідач не приховує того, що герої вигадані: «Було б нерозумно намагатися автору переконати читача, що його герої жили насправді. Вони народилися зовсім не з утроби матері, а з однієї-двох вражаючих фраз або з однієї вирішальної ситуації» [51, с. 45]. Талант оповіди Мілана Кундери, однак, додає героям роману правдоподібність власної долі, його внутрішній досвід: «Герої мого роману – це мої власні можливості, які не здійснились, тому я всіх їх однаково люблю і всі вони однаково мене лякають: кожен із них переступив межу, яку я сам лише обходив. Саме ця межа (межа, за якою закінчується моє «я») і притягує мене. Тільки за нею починається таїна, якою цікавиться роман. Роман – не віросповідання автора, а дослідження того, що таке людське життя у пастці, на яку обернувся світ [87, с. 149]. На нашу думку, це одна з найбільш влучних характеристик роману і одне з найбільш яскравих формулювань напруги між вигаданою й автобіографічною романною формою.

Використовуючи зовнішню розважальність сюжету роману «Нестерпна легкість буття» – історію кохання талановитого хірурга Томаша й офіціантки Терези, М. Кундера іронічно обігрує жанр любовного роману. Для більшої достовірності письменник використовує стереотипи й штампи любовної фабули, розказує про нескінченні зради Томаша, про страждання Терези. Загибель в автокатастрофі є фіналом цієї мелодраматичної історії, але назва роману, в основі якого оксюморон – тяжкість / легкість, – несе смисловий підтекст, що визначає основну тему роману – дослідження різних аспектів людського існування. Опозиція тяжкість / легкість – одна з найбільш загадкових, викликає алузії з давньогрецьким міфом про Персея. Щоб убити Медузу, а самому не перетворитися в камінь, Персей опирається на найлегше – на вітер і хмари, а погляд звертає на дзеркальне відображення Медузи. Із крові Медузи народжується крилатий кінь Пегас, який одним ударом підкови об камінь Геліконської гори висікає джерело, із якого будуть пити Музи.

Інтертекстуальний перегук з міфом, з античними філософами усебічно розкриває проблеми, створюючи безліч різних версій. Давньогрецький філософ Парменід зауважував, що легкість позитивна, а тяжкість негативна. Пов'язуючи опозицію «тяжкість / легкість» з ідеєю вічного повернення, Кундера визначає тяжкість як нищівний тягар. Це трактування викликає ремінісценції з ідеєю Ніцше, який вважав, що гра життя триває безкінечно, вічно повторюючись. Повернення до одних і тих самих безвихідних ситуацій, що без кінця-краю варіюються, повторюючись, змушують людину звалювати на себе тягар відповідальності.

На відміну від Ніцше, іронічне, ігрове ставлення до історії визначає в романі Кундери амбівалентність понять тяжкість / легкість. Легкість – це сприйняття життя як гри, театру – позбавляє від тягара відповідальності, від щемливого почуття провини за відмову від ангажованості в історію. Категорія легкості тісно пов'язана з подругою Томаша, Сабіною, художницею. Сабіна не сприймає примусу; під час травневої демонстрації, участь у якій в комуністичній Чехословаччині була обов'язковою для всіх, вона ховається в

туалеті. Її страх і жах перед демонстрацією зумовлений не лише появою «усезагальної віри в комунізм», скільки самою святковістю того, що відбувається – радісними обличчями, піснями, які прославляють саме життя, що передбачає обов'язковість червоного прапора, демагогію і конформізм. Це категорична згода з буттям, що не визнає ні компромісів, ні напівтонів, виливається у форму кічу. Тоталітарне суспільство надає кічу особливого значення. Логіка роману розкриває універсальність кічу. Перебуваючи в еміграції у Швейцарії, друг Сабіни – Франц, який мріяв про братство й рівність, бачить мету життя в протестній діяльності. Мітинги, збори «лівих» позбавляють його від відчуття «несправжнього життя» серед книг. Демократичний кіч підпорядковує будь-які події ідеї соціалізму з «людським обличчям». Небажання бути залученим в історію, брати участь і підкорятися диктату колективізму, що знищує все індивідуальне, перетворює людей у гвинтики системи, заставляє Сабіну тікати з країни. Сабіна, яка прагне до свободи, «не бажає й не буде стояти в шерензі – з одними й тими самими людьми, з одними й тими самими словами». В еміграції на зборах чеського земляцтва, вона знову зіштовхується з нетерпимістю, з категоричністю і повчальністю кожного промовця, впевненого в абсолютній істинності кожного свого слова. Сабіна надає перевагу легкості, свободі, а не почуттю обов'язку. Вона переїжджає з країни в країну в пошуках свободи – легкості. Останній її притулок – Каліфорнія, де вона нарешті знайде «вічний спокій». Але перед смертю її хвилює думка, що похоронять в американській землі. Тому вона просить кремувати тіло й розвіяти попіл – смерть під знаком легкості, від якої залишається відчуття пустки прожитого життя. Драма Сабіни – драма не тяжкості, а легкості. «На неї навалилася не тяжкість, а невимовна легкість буття» [49, с. 18].

Головний герой Томаш так само, як і Сабіна, чинить опір «гніту» історії, потребі підкорюватися «колективному тілу» у всіх формах – від комуністичної / тоталітарної до демократичної. Томаш, прагнучи звільнитися від «тяжкості»

історії, вселяє собі думку, що «історія невимовно легка, як пил, як пух, як те, чого завтра вже не буде» [49, с. 19].

Сприйняття життя як спектаклю визначає весь подальший хід подій. У розпал Празької весни він написав статтю про Едіпа, де умовною алегоричною мовою висловив своє ставлення до комунізму й до окупації своєї країни. Але, усвідомивши свою провину, Едіп виколує собі очі. Проводячи паралелі з комуністами, автор ставить запитання: чому комуністи, які створюють злочинний режим, не вважають себе відповідальними за його злочини? Чи мають вони право на виправдання злочинів посиленнями на обізнаність, на чистоту своєї кришталевої віри?

Ця стаття виринає із контексту способу життя Томаша, який надає перевагу життю без жодних зобов'язань, поза історією. Він живе за принципом легкості, піддаючи сумніву принцип – «лише так, а не інакше». Історія життя Томаша складається із ланцюжка випадковостей. Випадково він зустрічає Терезу – своє справжнє кохання: для діагностування тяжкої хвороби Томаша відправляють в маленьке містечко, де живе Тереза. Із п'яти міських готелей Томаш попадає «випадково саме в той готель, де працювала Тереза. Випадково до відправлення потяга у нього залишалось небагато вільного часу, щоб посидіти в ресторані. Випадково на зміні була Тереза, і саме вона випадково обслуговувала стіл, за яким він сидів» [49, с. 20]. Внутрішній імператив наполегливо схилив його до бунту проти всіх форм зобов'язань, навіть зобов'язань і відповідальності в коханні. Але в професії Томаш усвідомлював потребу «повинності», відповідальності й обов'язку. Доля Томаша й доля Чехії перетнулися, коли він знову звернувся до категорії можливостей. «Якби історія Чехії могла повторитися, без сумніву було б корисно щоразу використати ту чи ту можливість... Без такого досвіду всі роздуми – всього лише гіпотеза. Історія настільки ж легка, як і окреме людське життя, невимовно легке, легке, як пух, як пилуґа, що підіймається, як те, про що завтра вже й згадки не буде» [49, с.47].

Статтю про Едіпа Томаш писав, щоб довести власну непричетність до колективного тіла, до конформізму. Але коли він опинився перед вибором покаяння або втрати всіх привілеїв благополучного життя провідного хірурга клініки, то він відмовився, ставши вигнанцем. Наступний крок Томаша не вписується в стереотип «бунтаря» проти свавілля: він відмовився підписати петицію протесту проти репресій і радянської окупації. Він не хоче бути залученим в історію. Томаш в цілому не усвідомлює, що набута ним легкість є зворотною стороною давучої тяжкості реальної історії – «незбагненої, неконтрольованої, непередбачуваної».

Нав'язливу присутність історії виділено подробицями, а хроніка подій залишається поза кадром: переривчастий голос Дубчека, який повернувся після переговорів з Брежневим, пусті вулиці окупованого міста. «Швидкоплинна сценка» надзвичайно красномовно передає атмосферу нормалізації: хлопчачі добивають камінням грака і напівживого його закопують у землю. Епізод у дусі Кафки розкриває риси жахливості, що виділяє смутну загрозу, символом якої стає всепроникна влада насильства й загрози на всіх рівнях. «Коли таке відбувається щодня, можливо, насправді важливіше вирити із землі закопаного грака, ніж надсилати петицію президентові» [49, с. 22]. Письменник установлює безпосередній зв'язок між ейфорією колективізму й закопаним граком на пустирі. Томаш, як і Сабіна, не сприймає диктату колективізму, що нівелює все індивідуальне, інше». Тому вони прагнуть звільнитися із-під гніту соціуму й історії. Трагічний фінал Празької весни відтворюється в романі як «моральне торжество ненависті», як «скороминуще свято» життя для тих, хто зазнав насилля.

Усіх охопила ейфорія згуртованості: фотозйомки під дулами танків, плакати, образливі для радянських солдатів. На вулиці Праги разом із насиллям виплюхнулося «море» ненависті. Ці епізоди, які символічно втілюють взаємозамінність «палачів» і «жертв» як закони будь-якої революції, породжують альянзи з «Бунтівною людиною» А. Камю. На різних світоглядних умовах письменники приходять до одного висновку: революція нічого не

змінює в долях людей, супроводжуючи їхнє існування насиллям, репресіями, «погрозою будь-кому, хто хоче зберегти незалежність».

Томаш вважає за краще, як і Сабіна, становище «постороннього», «який випав з історії». Зробивши свій екзистенційний вибір, він опиняється у відповідній ситуації вигнанця, типовій для тих, хто не згідний з режимом: він втрачає роботу в центральній клініці, на його кар'єрі успішного хірурга поставлено хрест.

Експеримент з «легкістю» обертається непосильною метафізичною тяжкістю – життя Томаша закінчується в сільському кооперативі. На початку переслідувань режиму він тікає з Праги в благополучну Швейцарію, але через кілька місяців знову тікає, уже в зворотному напрямі, повертаючись на батьківщину. Добираючись по дорогах, заблокованих танками, він усвідомив, що відбулася чергова випадковість: модно було б залишитися в Цюриху, вести благополучне життя відомого хірурга, але це не змінило б його долю; змінюються зовнішні обставини, суть залишається незмінною.

Ефемерність зовнішніх обставин пояснюється вибором Томаша, що являє собою різні форми втечі від світу, що нагадує концтабір. Цю метафору Кундера трактує як «повне знищення особистого життя всюдисущого, усепроникного владою зовнішнього світу (соціуму, історії) і водночас перекликається з Ф. Кафкою. Але, на відміну від Кафки, символи якого втілювали владу анонімного закону, заборон і обмежень, Кундера розкриває на іншому парадигматичному рівні тиск і гніт «непередбачуваної, неконтрольованої» історії з її законом потреби, що знищує все індивідуальне, несхоже на своєму шляху.

Атмосфера окупованої Праги, де живцем закопують граків, де організовують кампанію зі знищення голубів і безпритульних собак, сугестивно відображає стан світу, де герої Кундери безуспішно прагнуть досягнути «нестерпної легкості буття».

Томаш, зітканий із літературних алюзій з вічним образом Дон Жуана, у гонитві за жінками прагне, на відміну від прототипу, не до зміни вражень, а до

«жаги заволодіти світом (розібрати своїм скальпелем розпростерте тіло світу), пізнати світ [49, с. 23].

Але любов Томаша до Терези передбачає відповідальність, а отже, «тяжкість». І тут виникають, на нашу думку, асоціації з «Маленьким принцем» Екзюпері: «Ми відповідальні за тих, кого приручили». Недаремно образ Томаша подвійний: «на передньому плані Дон Жуан точно уявна декорація ... у тріщинах цієї декорації простежується Трістан. Томаш загинув, але не як Дон Жуан» [49, с. 24].

Життя Томаша й Терези обривається під знаком тяжкості: вони гинуть в автокатастрофі. Про загибель головних героїв ми дізнаємося в середині роману. Оповідь закінчується ідилічним описом їхнього життя в селі. Фінальний епізод – танець Томаша й Терези в барі. Вони щасливі. Легкість життя Томаша знаходить примирення з тяжкістю буття Терези. Тереза починає усвідомлювати принадність легкості, а Томаш – цінність тяжкості. Бажання легкості часто пов'язують із танцем, у якому переплітаються щастя й сум, легкість і тяжкість. «Сум означав: ми на останній зупинці. Щастя означало: ми разом. Сум був формою, щастя – змістом. Щастя наповнювало простір сумом» [49, с. 25].

В опозиції Кундери тяжкість / легкість, на нашу думку, – парадокс. З одного боку, тяжкість – це тяжкий тягар, тягар відповідальності; з іншого боку, легкість, свобода від відповідальності і почуття відповідальності. Незважаючи на те, що легкість, обираючи своїм девізом «одного разу – все одно що ніколи, звільняється від тягаря, тим паче зворотним боком медалі стає пустота. За тезою про «категоричну згоду з буттям» у Кундери прихована та сама загадкова і багатозначна опозиція. Але «згода з буттям», навіть вимушена, означає кіч. Вибір – між пустотою і кічем. Кіч Кундера трактує як тип світосприйняття, громадську психологію, ідеал, що оволодів масовою свідомістю. Кіч унеможливорює сумніви, іронію, унікальність. Категорична згода з буттям тягне за собою категоричність, бездоганну простоту символіки, добра, розуму, з одного боку; з іншого – будь-які компроміси, напівтони,

дисонанси. Роман Кундери не дає готових відповідей, а порушує вічні проблеми буття.

2.2. Ідея вічного повернення в романі «Нестерпна легкість буття»

З перших сторінок роману Мілан Кундера занурює читача в атмосферу серйозних роздумів про життя, розмірковуючи про ідею вічного повернення Ніцше. Як зазначає автор, ідея вічного повернення загадкова, і нею Ніцше збентежив інших філософів: уявити тільки, що коли-небудь повториться все нами пережите і саме повторення стане повторюватися до безкінечності. Що хоче донести нам цей міф? Міф вічного повернення *per negation* (у запереченні) засвідчує, що життя, яке зникає одного разу й назавжди, життя, яке не повторюється, подібне до тіні, воно без ваги, воно мертво наперед і яким би воно не було страшним, піднесеним чи прекрасним, цей жах, піднесеність чи краса однаково нічого не означають» [98]. Ніцше оцінював побачене ним в історії і в житті взагалі «вічне повернення», безкінечне повторення всього і вся як тяжкий тягар на людстві. Кундера сумнівається в правоті Ніцше, адже «все минає» і насправді ніщо не повторюється так само. Якщо вічне повернення — важка гиря, то на цьому фоні наше життя (які не повторюються і в яких у точності ніщо не може повторитися) можуть постати у всій своїй чудовій легкості. Але чи справді тяжкість жахлива, а легкість чарівна?

З цих слів починається оповідь. Оповідач відразу ставить перед читачем питання, а відповіддю буде весь твір. Функція оповідача в цьому тексті надзвичайно важлива. Він залучає читача в багатоступінчастий діалог. Оповідач у романі М. Кундери – це і філософ, і психоаналітик, який прагне осмислити разом із читачами багато актуальних питань.

«Проте загалом реальний читач є для автора як якась абстракція на відміну від уявного читача-персонажа, незалежно від того, чи він є реальною чи не зовсім реальною конструкцією автора. Автор і уявний читач, як і персонаж, безпосередньо вступають у міжособистісну взаємодію... Що

стосується реального читача, то він спілкується не з автором, а зі створеним автором художнім текстом, що, на нашу думку, не одне й те саме. Реальний читач веде діалог з текстом, а насправді з персонажами, «які його населяють» [37, с. 18].

Роздуми, з яких починається твір, занурюють читача в атмосферу нерозв'язаної дилеми. «Коли б Французька революція мала вічно повторюватися, вчені набагато менше торочили б нам про Робесп'єра. Та оскільки історія оповідає про те, що не повертається, криваві роки минувшини обернулися на прості слова, стали легші за пух і не наганяють страху. Величезна різниця між Робесп'єром, який з'явився в історії один раз, і Робесп'єром, який постійно повертався б рубати французам голови.

Отже, можна сказати: ідея вічного повернення означає певну перспективу, враховуючи її, речі виявляються не такими, як ми їх знаємо; вони втрачають пом'якшуючу обставину минулості. Ця обставина не дає нам підстав для жодного осуду. Як можна таврувати те, що минає? Вечірня зірка осяває все чарами ностальгії, навіть гільйотину.

Це примирення розкриває глибоке моральне збочення світу, заснованого, власне, на неможливості повернення, і тому в цьому світі все прощається, отже, все по-цинічному дозволено [49, с. 5 – 6].

Ідея можливого або неможливого повернення закладена і на рівні композиції. Події у творі розгортаються по спіралі, то повертаючись назад, то переносячи читача вперед. Такий прийом не випадковий. Цим автор немов говорить нам, що все у світі повторюється, хоча наші індивідуальності кануть у Лету. Парадоксальність цієї думки в тому, що, з одного боку, все у світі повертається на круги своя в глобальному масштабі, тобто еволюція – це процес циклічний: повторюються явища природи, суспільні процеси, етапи еволюції. Проте, з іншого боку, не повертаються і не повторюються індивідуальні долі і конкретні події.

Доля головного героя – це типова ситуація, близька й зрозуміла багатьом, яка повторюється протягом століть не тисячу разів, і водночас вона

неповторна в тих дрібницях і нюансах, у яких неповторне життя людей загалом.

Ніцше назвав ідею вічного повернення найтяжчим тягарем, оскільки, якби наші життя безкінечно повторювалися, людина була б прикута до вічності, і кожен її вчинок мав би тяжкість нестерпної відповідальності. Оповідач задумується про «моральну збоченість світу», що заснована на неіснуванні повернення, оскільки в такому світі усе наперед пробачено і все цинічно дозволено.

Кільцева композиція роману, що починається з думок про вічне повернення, простежується вже в назві. Перша й п'ята частини роману називаються однаково – «Легкість і тяжкість», друга і четверта – «Душа й тіло». Крім того, п'ята розпочинається з опису подій, уже відомих читачеві з першої частини.

Незважаючи на складність проблематики, герої живуть немов граючи. Не випадково головна дилема в житті персонажів – питання про те, що переважає – тяжкість чи легкість буття. У якийсь момент легкість стає нестерпною, і безпечно ставитися до життя для героїв стає все більш проблематично.

Водночас саме легкість, до якої прагне головний герой, його гра з долею, приваблюють сучасного читача. Як слушно зауважує Н. І. Бикова, «можна назвати багато творів літератури й кіно, де гра стає головним системоутворювальним, смисловим або символічним, образним компонентом, через осмислення якого відбувається розуміння всього смислу художнього твору. Наприклад, Ф. Дюрренматт, швейцарський прозаїк, неодноразово звертався до теми гри, намагаючись поставити перед читачем питання про те, що є гра і коли гра перестає бути грою і стає аспектом реального життя [10, с. 169].

Згідно з Кундерою, буття наповнене нестерпною легкістю, тому що кожен з нас живе всього один раз: «Einmal ist Keinmal» (з нім. – «раз – все одно що ніколи», тобто «те, що сталося одного разу, могло зовсім не

відбуватися», «один раз не вважається»). А отже, кожне життя несе в собі таємничу випадковість, кожна наша дія не може повністю визначити наше майбутнє. Будь-який вибір не обтяжений наслідками, а тому не має значення. Водночас наші дії стають нестерпними, якщо замислюватися про їхні наслідки постійно, тому життя можна схарактеризувати як «нестерпну легкість буття».

Розмірковуючи про прозу М. Кундери, В. А. Пестеров зауважує: «У композиційній фрагментарності витриманий змістовий розрив між частинами; різке перемикання досягається завдяки «зачину», бо перша фраза (або слово) фрагменту непередбачувані або парадоксальні» [70].

Багатоявлена формальна оголеність переміщає думку автора на периферію, мислить сам твір, живучи саморефлексією про життя, людину, мистецтво через сюжет, композицію, ігрову імпровізацію, жанрові й стилістичні прийоми. Самосвідомі макро- й мікроформи створюють діалог оповідача з читачем, одночасно перетворюючи його на співавтора [70].

Ідея вічного повернення хвилює автора, тому що повертаються не лише позитивні й прогресивні події в житті людства, повертається негатив, підлість, зрада.

Одним із багатьох серйозних питань, над яким пропонує замислитися твір, є проблема зради. Життя Томаша – це і серйозна робота хірурга, і безкінечні любовні походеньки. Кожна зустріч з жінкою поза домом стає зрадою коханий жінці, дружині Терезі, зрадою, яка одночасно й манить, і відштовхує героя.

Ще одним персонажем, кого заворожує зрада, є Сабіна. Цей другорядний персонаж, дуже важливий у тексті, оскільки сприяє розглянути тему зради з іншого боку.

Для Сабіни зрада – це своєрідний протест, вона сприймає зраду як можливість «порушити уклад і йти в невідоме», оскільки для неї не існує нічого більш прекрасного, ніж путь у невідоме. Саме жага зради заставляє героїню робити помилку за помилкою. Але вона не може жити по-іншому. Ця

проблема пов'язана з дитячими комплексами й образами. Одна зрада породжує іншу, і цю ланцюгову реакцію важко зупинити.

Ідею вічного повернення пояснює також композиція роману: декілька разів повторюється одна й та сама подія, що дає змогу переосмислити по-іншому події, що відбуваються. Наприклад, у третій частині роману читач дізнається про загибель Терези й Томаша із листа, надісланого Сабіні. Четверта повертає нас назад до історії життя, а в шостій знову згадується про їхню загибель.

Можливе чи неможливе вічне повернення – це питання, над яким читач роману буде думати ще дуже довго після прочитання. Проте сам М. Кундера пропонує своїм читачам повернутися в минуле своїх персонажів. Твір закінчується главою, яка має позитивну назву «Посмішка Кареніна». Ми вже знаємо про загибель головних героїв і раптом читач знову бачить їх щасливими на відпочинку з друзями. Незважаючи на те, що головні герої допускали помилки, кохали й зраджували один одного, вони все одно разом попри все і навіть відомо про їхню смерть.

Переважна більшість оповіді у творі позбавлена зайвої емоційності, можливо, тому так яскраво сприймається фінальна сцена, де зливаються воєдино щастя й сум. Тереза відчуває в той момент дивовижне щастя й такий самий дивовижний сум. Сум зумовлений споминами про прожиті роки, щастя – усвідомленням єдності з будь-якою людиною. «Сум означав: ми на останній зупинці. Щастя означало: ми разом. Сум був формою, щастя – змістом. Щастя наповнювало простір суму» [49, с. 211].

2.3. Часопросторова структура роману «Нестерпна легкість буття»

Нам імпонує думка М. Липовецького про те, що постмодерна просторовість виражає повне руйнування класичної фабули, сюжет стає полівалентним, багат шаровим. Для людини доби постмодернізму характерне сполучення лінійного й циклічного часу, а також спроби винайти новий принцип обліку часопростору [50, с. 165].

Водночас Мілан Кундера стверджує: «Роман – це дослідження того, чим є людське життя в пастці, на яку перетворився світ [45], тому ключовим елементом у творі є авторський хронотоп, який реалізується в тексті через численні роздуми про час, його циклічність і лінійність, життя і смерть, про вічне й дочасне. Автор, відповідно до поетики постмодернізму, грається з читачем. Він закликає реципієнта сприймати його роман як дійсність, а героїв – як реальних людей, що існують незалежно від нього. Він звертається до читача з провокативними філософськими питаннями, відповіді на які залишаються риторичними.

Жанротворчим елементом роману є **соціально-історичний час**. М. Кундера зображає Чехію в період окупації радянськими військами. Кундера відобразив у романі розгром «Празької весни», складні долі учасників реформатського руху після 21 серпня 1968 року на батьківщині і в еміграції. Незадовго до появи роману відбувся найбільш значущий концептуальний публіцистичний виступ Кундери на цю ж тему. У 1983 році у французькому журналі «Ле дебат» було опубліковано його статтю «Викрадення Заходу, або трагедія Центральної Європи», яка набула міжнародного розголосу, за короткий проміжок часу була перекладена багатьма мовами й викликала дискусію. У статті не лише осуд радянських військ у Чехословаччину, але й докір демократичним західним країнам через недостатнє розуміння драматичного становища малого європейського народу, який, на думку автора, відстоював не лише свою свободу. Промова Кундери викликала неабияке зацікавлення не лише своєю тематикою – про «Празьку весну» вже було

написано дуже багато – а й оригінальним і темпераментним формулюванням питання, яскравим стилістичним розв’язанням. Це стосується роману Кундери, поява якого була зумовлена статтею і її обговоренням у міжнародній пресі.

«Нестерпна легкість буття» оповідає про драматичну епоху «Празької весни» і зумовленою після її поразки «нормалізацію»

Особливо важливими є описи внутрішніх переживань персонажів, спричинених переоцінкою цінностей через історичні події. Звичний уклад життя, який був комфортним для них і забезпечував свободу думки та поведінки, зруйновано. Натомість прийшла реальність, яка обмежувала їх. Як наслідок, простежуємо зміну їхнього світосприйняття на постмодерністське. Персонажі твору намагаються загубитися й заховатися у хаосі від насильницького тоталітарного порядку. Така підміна реальності стирає межі між добром і злом. Згадаймо епізод в романі про події 21 серпня 1986 року. Радянські танки в Празі. Тереза, яка освоїла професію фотографа, безстрашно пересувається по міських вулицях, де змішалися радянські війська й обурені протестувальники, робить багато фотознімків, які відображають драматичні сцени. Її охоплює ненависть, але в ті перші після радянського вторгнення дні відчуває себе вільною і майже щасливою. Після повернення чехословацького керівництва на чолі з Дубчеком із Москви, куди їх вивезли насильно й заставили підписати принизливий для незалежної країни договір, усе змінюється: «загальна ейфорія тривала тільки перших сім днів окупації. Члени уряду були заарештовані росіянами, мов злочинці, ніхто не знав, де вони, всі потерпали за їхнє життя, й зненависть до росіян паморочила людям голови, як алкоголь. Це був хмільний тріумф зненависті» [49, с. 16]. І який же наслідок цього? «Компроміс урятував країну від найгіршого: страт і масових депортацій до Сибіру, чого боялися всі. Але одне було ясно: чехи муситимуть схилити голову перед завойовником, відтепер вони завжди затинатимуться, хапатимуть ротом повітря, як Олександр Дубчек. Тріумф скінчився. Настали принизливі будні [49, с. 17].

Описуючи історію зі статтею Томаша – єдиний факт, через який звинувачували аполітичного хірурга у період «чистки» – Кундера з ним солідарний щодо оцінки поведінки комуністів, які зреклися в період підйому руху «Празької весни» свого минулого і які прагнули виправдати себе покликаннями на неінформованість. Тоді комуністів звинувачували у всіх нещастях країни, у тому, що вона опинилася під владою Росії, і багато з них стали просто стверджувати що просто нічого не знали про незаконні репресії й несправедливості. Кундера викриває лицемірство такої поведінки: Припустімо, що чеський прокурор, котрий на початку п'ятдесятих років вимагав смерті для безневинного, був обдурений російською таємною поліцією і урядом своєї країни. Але хіба має право сьогодні, коли ми вже знаємо, що звинувачення були абсурдні й страчено невинних, той самий прокурор обстоював чистоту своєї душі й бив себе в груди, запевняючи: «Моя совість чиста, я не знав, я вірив!» Хіба в його «я не знав! я вірив!» не криється невинна вина? [49, с. 114].

Саме про це розмірковує Томаш у статті про Едіпа, і автор з ним повністю погоджується. У романі підкреслюється й суперечність ситуації «Празької весни», яка полягає в тому, що одні комуністи насправді визнавали свою провину і по-справжньому прагнули виправдати становище, а інші, боячись суду розгніваного народу, голосно кричали, що вони нічого не знали і тому ні за що не відповідають, а самі щодня до російського посла бігали жалітися і просили підтримки. Прагу після вторгнення радянських військ Кундера визначає як «неврозне місто»: Прага ділилася звістками про те, хто не справдив надій, хто зрадив, хто став колабораціоністом, з неймовірною швидкістю африканського тамтама [49, с. 119].

Коли Томаша звільнили з лікарні, товариші по службі, починаючи з головного лікаря, тиснули йому руку й співчували, але відверто ніхто не захищав. Тому, на нашу думку, Кундера не героїзує ні рух «Празької весни», ні антиусаковський спротив.

Особливий підхід Кундери до складної проблематики «Празької весни» насамперед полягає в критичному ставленні до демократичного західного світу, який, як і колеги Томаша, висловлював співчуття через прагнення чехів до звільнення, але, на думку письменника, реально йому не допоміг.

За всієї своєї пристрасної антисоціалістичної і прямо антиросійської тенденційності, Кундера досить тонко, але з наростаючою визначеністю акцентує подібні риси у всьому сучасному світі, як демократичному західному, так і соціалістичному, які для нього неприйнятні.

Сюжетний час роману розмитий і відкритий. Автор не дотримується чіткої хронології подій, а лише зрідка згадує про деякі дати чи вказує, який проміжок часу розділяє описані події. У романі єдина сюжетна канва і єдина система героїв, проте дія розгортається прямолінійно, про одні й ті самі події розповідається не один раз і з різними акцентами і часто не в хронологічній послідовності.

Уже в першій частині передано докладну історію героїв: знайомство талановитого празького хірурга Томаша з офіціанткою ресторану в провінції Терезою, їх любов, ускладнена численними зрадами Томаша, їхнє подружнє життя, «Празька весна», після поразки якої вони їдуть до Цюриха, але незабаром повертаються – спочатку Тереза і слідом за нею Томаш. У другій частині знову розповідається про ті самі події з додаванням любовної історії талановитої художниці Сабіни – однієї з подруг Томаша, яка стала в еміграції коханкою женевського професора Франца. Якщо перша присвячена переважно Томашу, то в другій частині головна героїня – Тереза. У третій «Незрозумілі слова» показано, як різне розуміння Сабіною і Францем – людьми, дуже різними за характером і життєвим досвідом – одних і тих же слів робить їх союз неможливим. У кінці цієї розділу коротко йдеться про те, що син Томаша від першого шлюбу Шимон в листі Сабіні, яка живе вже у Франції, повідомляє про загибель Томаша і Терези в автомобільній катастрофі. А в четвертій відбувається як би повернення назад: триває розповідь про життя Томаша і Терези в Чехії після повернення зі Швейцарії – саме з того моменту,

на якому оповідь була перервана в кінці першої і в кінці другої частин. У четвертій на першому плані Тереза, в п'ятій – Томаш. У Празі, коли ситуація в країні загострюється, йдуть чистки, і стараннями держбезпеки спливає написана Томашем ще до 21 серпня стаття-роздум (про неї йшлося в попередньому параграфі магістерської роботи). Тепер цю статтю, по суті абстрактно-філософську, тлумачать так, ніби він закликав виколувати очі комуністам, які незаконно репресували, а потім стали говорити, що не знали про невинність своїх жертв. Від Томаша вимагають зректися статті, він відмовляється, безуспішно намагається довести абсурдність звинувачень на свою адресу, але врешті-решт втрачає улюблену роботу, починає працювати мийником вікон, потім під тиском Терези, яка страждає через безперервні зради чоловіка і страх репресій, їде з нею в покинуте село, де стає водієм вантажівки, а вона пасе телиць. Про долі Сабіни й Франца продовжено в шостій («Великий похід»). Загибель Томаша й Терези описано в останній частині роману «Посмішка Кареніна» (Каренін кличка собаки (самки), яку Тереза дуже любила і яка в неї на руках помирає від раку).

У тексті переважають описи, оповіді, особливо філософські роздуми. Сюжетний час багатосуб'єктний. Одні й ті ж події подаються з перспективи чотирьох персонажів, які оцінюють їх по-різному. Цим автор підкреслює релятивність і неоднозначність будь-якої реальності. Особливо підсилюється ефект інверсіями, хронологічною та асоціативною ретроспекцією. Сюжетні елементи накреслено пунктиром у поєднанні із різкими повторами фабули.

Сюжет повертається кілька разів до однієї і тієї ж сцени (Томаш у роздумах біля вікна: «Я згадую Томаша вже багато років, та лише тепер мовби побачив його краще. Побачив, як *він стоїть біля вікна* своєї квартири, *дивиться на стіну* протилежного будинку *й не знає, що робити*» [49, с. 3]; «Одужавши, Тереза повернулася додому, й тоді настала та хвилинка, яка видається мені ключем до розгадки його життя: *він стоїть біля вікна, дивиться на стіну сусіднього будинку й розмірковує*» [49, с. 3]).

Однак щоразу події розвиваються в різних напрямках. Екскурси в минуле чи забігання наперед додають деталей і щоразу дозволяють заповнити лакуни та краще зрозуміти мотиви дій персонажів чи, принаймні, встановити причинно-наслідкові зв'язки між подіями. На нашу думку, цілісно твір постає лише завдяки інтелектуальному монтажу у свідомості читача.

Така ідея вічного повторення та циклічності часу окреслює певну перспективу, і, на переконання автора, «з віддалі речі постають в іншому, невідомому нам світлі, постають без полегшуючої обставини своєї плинності» [45]. Ми ніколи не можемо знати, чого ми повинні хотіти, бо проживаємо одне єдине життя і не можемо ні порівняти його зі своїми попередніми життями, ні виправити його в наступних життях. Той факт, що світ, у якому ми живемо один раз, заснований на неіснуванні повернення, а отже, на неможливості виправити помилки, і без права «життя на чернетці», свідчить про те, що в цьому світі все наперед пробачено і, відтак, усе цинічно дозволено. «Життя – це ескіз до нічого, яке так і не втілиться у картину» [45].

Відмова від істини в мистецтві постмодернізму закріплюється у визнанні права на свою реальність: постмодернізм відмовляється від самого існування об'єктивності, стверджуючи: стільки людей – скільки реальностей. Звідси інтерес до змінених типів свідомостей, що породжує віртуальні реальності. Тут є потреба звернутися до *концепції часу, запропонованої Дж. Данном*. Науковець аналізує феномен пророчих сновидінь, коли одній людині сниться подія, що відбувається наяву, наприклад, через рік з іншою людиною. Пояснюючи це явище, Данн дійшов висновку, що час має як мінімум два виміри для кожної людини: в одному часі людина живе, в іншому – спостерігає. Другий час є просторовим, інакше кажучи, по ньому можна пересуватися в минуле й у майбутнє. Проявляється цей вимір у змінених станах свідомості, коли людина звільняється від тиску інтелекту, зокрема, у сні [21, с. 63].

Хронотоп сну є знаковим у романі «Нестерпна легкість буття». Часто текст твору так природно переносить читача з реальності у сон, що межа між

дійсним і ірраціональним зникає і реципієнт приймає сон за дійсність. Цим автор вкотре підкреслює відносність буття.

Сни роману мають глибокий зміст, їх поділяємо на дві групи.

По-перше, це сни про кішки. Традиційно вважають, що побачити кішку уві сні – це погана прикмета. Сни, де Тереза бачить кішок, агресивні й лякають. Кішки часто стрибали на обличчя і впиналися кігтями в шкіру. Страх Терези цих снів можна також пояснити й тим, що кішка зазвичай асоціюється у свідомості з красивою, граціозною жінкою. Тереза, яка весь час ревнувала чоловіка і постійно відчувала загрозу від будь-якої симпатичної жінки, підсвідомо сприймала кішок, які нападали на неї уві сні, як суперниць, тобто потенційну загрозу.

Друга група снів – це історії про те, як героїню посилають на смерть. Ці сни – серйозна підстава для роздумів про підсвідомість Терези, про ті почуття, які терзали героїню і робили її нещасною. Чоловік Терези – Томаш, з його чарівністю і легкістю, завжди може знайти собі розваги, не замислюючись про той біль, який він завдає дружині своїми походеньками. Пояснити його поведінку можна досить легко. Він не вважає свої захоплення проблемою. Тому не ставить перед собою мети що-небудь змінити у своєму житті.

Ніхто не знав краще за нього, що всі ці його пригоди нічим не погрожують Терезі. То чи варто відмовлятися від них? Йому здавалося це настільки безглуздим, як якби він без причини перестав ходити на футбол. Тереза також пробує навчитися легкості, перестати занадто серйозно відноситися до всього, що відбувається. Проте героїні не вдається змінити свого ставлення до життя. Саме сни дають змогу найбільш яскраво передати стан героїні в книзі. Вони яскраві, тривожні, болючі. Як бачимо, сни в романі передають саме атмосферу тривоги, зради.

Окрім того, сон виконує функцію *емблематичного хронотопу*. Наприклад, сон Терези має дві функції – сублімація страхів перед дійсністю (сни про голих жінок, які марширують у басейні – втілення ревнощів до

коханок Томаша) та втеча від жахливої реальності (сни про страту – бажання звільнитися від нестерпної легкості буття).

Для Томаша його особистий та інтимний простір асоціюється зі сном, тому він нікого не допускає в цей простір. Він створив «таку систему життя, за якої жодна жінка не змогла б оселитися у нього з чемоданом» [45]. Так було до знайомства з Терезою. Лише вона єдина мала право на спільний із ним сон.

Множинність реальностей, що є характерною для цього роману, визначає й просторову організацію тексту, тому письменники-постмодерністи створюють свою просторову модель світу.

У романі «Нестерпна легкість буття» *ідея множинностей реалій* зреалізована в описі картин художниці Сабіни, які вона об'єднала назвою «Куліси». Ці твори мають подвійну експозицію, що уособлює зустріч двох світів. Перший план – реалістичний, приємний і зрозумілий світ, а на задньому плані крізь «щілину» у цьому світі проглядається щось таємниче, абстрактне і часто потворне. Попереду – зрозуміла брехня, а позаду – незрозуміла правда.

Ідея подвійної експозиції, художньо осмислена в тексті роману, підтверджує тезу Г. Хазегерова про віртуалізацію реальності як характерну рису мистецтва постмодернізму, що об'єднує його з тоталітаризмом. Моделлю тоталітарної міфологізованої реальності він вважає **кіч**. Письменник зазначає: «В імперії кічу існує диктатура серця, а розуму немає місця» [45]. Наприклад, радянські фільми того часу зображали ідеальну дійсність. Любовне непорозуміння зображувалося як найгостріший конфлікт. Фільми висвічували ідеал, тоді як реальність була набагато гіршою. І це дратувало Сабіну, яка не бажала йти на компроміс із владою, а радше бунтувала проти неї у доступний спосіб – через мистецтво. Її бунт мав не етичний, а естетичний характер.

Огиду в Сабіни викликала «не стільки огидність комуністичного світу (зруйновані замки перетворені на корівники), а скільки ота маска краси, яку він натягав на себе, інакше кажучи, комуністичний кіч. Моделлю цього кічу для неї стало свято, що називалось Першотравнем [49, с. 167]. Вона не хотіла, щоб реальність кічу здійснювалася – краще вже реальний комунізм. Як

говорила Сабіна, її ворогом був не комунізм, а кіч. Джерелом кічу є категорична згода з буттям в різних сферах: політичній, релігійній, мистецькій. Автор розмірковує, що в імперії тоталітарного кічу відповіді вже є і не виникає жодного запитання. Однак його справжнім ворогом є людина, яка запитує. Питання – це ніж, який розрізає полотно намальованої декорації, аби підглянути, що ж приховано за нею (саме так, як на картинах Сабіни).

Через весь роман автор заперечує кіч, трактуючи цей термін не просто як «поганий смак», але як «екзистенціальну категорію». У книзі есе «Мистецтво роману», де Кундера опублікував на допомогу перекладачам своїх творів словник 73 вживаних ним слів і словосполучень з власним їхнім тлумаченням, він зауважує: «У Празі ми бачили в кічі принципового ворога мистецтва». Поняття кічу він пов'язує з «диктатурою серця», з відсутністю необхідного контролю від розуму і поширює це поняття не тільки на мистецтво, але і на всі сфери життя.

За Кундерою, кіч – це естетичний ідеал всіх політиків, усіх політичних партій і течій. Він розкриває цю тезу на прикладі тоталітарних соціалістичних держав. Якщо в країні існують різні політичні течії, які можуть впливати одна на одну, обмежувати одна одну, то в цьому разі ще можна уникнути «інквізиції кічу», але там, де вся влада належить одній-єдиній політичній течії, там настає царство тотального кічу. Автор поділяє думку Сабіни про погані лаковані радянські фільми, що зображують як конфлікту боротьбу хорошого з іще кращим: «У реальному комуністичному світі жити ще можна. У світі ж здійсненого комуністичного ідеалу, у тому світі усміхнених ідіотів, з якими вона не могла б і словом перекинутися, вона померла б від жаху за якийсь тиждень» [45, с. 170].

Варто зазначити, що Сабіна (і Кундера зокрема) ніщо не приймає одним тільки «серцем», але прагне до аналізу, до неодмінного контролю розумом. Так само і у філософському протиставленні «легкість – тяжкість» письменник більш «нестерпною» вважає легкість – полегшений, заснований лише на почутті погляд на життя. Він відмовляється зводити поняття кічу до поганого

смаку, але якщо придивитися уважніше, то не можна не помітити, що десь у глибині його роздумів на цю тему, чи йдеться про кіч у сфері художній чи політичній, так само присутній естетичний вимір, заперечення того самого несмаку.

Однак борці проти тоталітарних режимів навряд чи зможуть боротися питаннями чи сумнівами. Їм також потрібні впевненість і прості сумніви, які були б доступні якомога більшій кількості людей та викликали б «колективні сльози» [49]. Тому тоталітарні режими бояться людей, які володіють словом. За такого режиму в словах і словосполученнях завжди прочитується підтекст, двозначність, іронія, а отже, загроза покарання через неправильну інтерпретацію. Різну вагу в різних суспільствах має і друковане слово. Зокрема, у демократичній країні книги – це мотлох, а бібліотеки – цвинтар [49], а в тоталітарній державі заборонена книга – це бомба, яка є загрозою для режиму.

У романі ця ідея трансформується через алюзію до міфу про Едіпа. Томаш виявляє свою громадянську позицію і пише листа до редакції дисидентського журналу, у якому обурюється проти політики чинної тоталітарної системи. Він вважає, що заяви уряду про те, що вони не знали, до чого може призвести колабораціонізм із Радянським Союзом, розцінювали як відверте лицемірство: «Завдяки вашому невіданню ця країна втратила, можливо, на століття свободу, а ви кричите, що не відчуваєте за собою вини? Як же ви можете на все це дивитись? І це вас не жахає? Чи ви взагалі щось бачите? Бо коли б ви були зрячими, вам слід було б осліпити себе й піти з Фів!» [49, с. 114].

Однак за правилами постмодерністської гри з читачем автор подає роздуми щодо цієї проблеми, стверджуючи, що комуністичні режими в центральній Європі були створені не злочинцями, а ентузіастами, впевненими, що відкрили єдину дорогу до раю. І цю дорогу вони так доблесно захищали, що прирекли на смерть багатьох людей. Потім з'ясувалося, що раю немає, і так ентузіасти стали вбивцями. Коли ж усі почали звинувачувати комуністів,

вони відповідали: «Ми не знали! Нас обманули! Ми вірили!» То знали вони чи ні? А якщо насправді не знали, то чи винні? На нашу думку, це типова для тоталітаризму підміна інтерпретацій дійсності.

З одного боку, осмислене слово чи будь-яке засвідчення реальності – це засіб протистояння (фото Терези та стаття Томаша), а з іншого – прихисток, де можна заховатися від хаосу реальності. Для Терези книга (друковане слово) є символом таємного братства, бо, на її думку, люди, які читають, – духовно споріднені. Книги давали їй можливість ілюзорної втечі від життя, яке не влаштувало її, і водночас вирізняли її серед інших.

Подібну функцію виконує в романі й фотографія. Для Терези фотоапарат – це водночас і щит, яким вона прикривається від реальності, і мікроскоп, який наближає цю реальність і дає змогу маніпулювати нею. Зреалізувати себе в ролі фотографа Тереза зуміла під час окупації Праги, коли намагалася об'єктивно засвідчити та зберегти для історії всі події. Вона мотивувала свою роль тим, що попередні злочини російської імперії здійснювалися під прикриттям тіні мовчання. Вони були лише в пам'яті, але без фотодокументів, а отже, без доказів і рано чи пізно будуть озвучені як містифікація. Події ж 1968 року в Празі сфотографовані і зберігаються в архівах усього світу.

У постмодерному романі важливу функцію у творенні жанру відіграють *просторові маркери*. Локальний простір зреалізований у тексті поєднанням різних елементів. Зокрема, комфортний для персонажів простір характеризується світлом дня, приємними звуками і чистотою місця, а тривожний простір супроводжується описами хаотичного шуму (солдати і танки на вулицях Праги), бруду (ріка з відходами), неприємними запахами (запах чужих жінок, що переслідував Терезу). Часто зовнішній простір детермінує внутрішній простір персонажа. Особливо ця функція інтенсифікується при зміні хронотопів. Як бачимо, персонажі роману намагаються втекти від реальності, змінивши зовнішній простір. Томаш, утікаючи від загрози обезособлення і десоціалізації, переїжджає до Швейцарії. Тут, здається, переслідування, насильство й небезпека, які загрожували йому

на батьківщині, позаду і на нього чекає безтурботне, добре облаштоване, вільне життя. Він, як не парадоксально, не зміг прийняти цей свій вибір і повертається назад, усвідомлюючи, що це назавжди. Однак мотивом для повернення є зовсім не громадянська позиція, а його співчуття і відповідальність за Терезу – дівчину, стосунки з якою є звичайним збігом випадковостей. Як зазначає Кундера, таке фатальне рішення спирається на випадкову любов [49]. Повернення не приносить йому душевної рівноваги, а лише важкість і відчай.

Подібно і Тереза, намагаючись утекти від реальності, де Томаш постійно зраджує її, виходить на вулиці, переповнені окупантами. Це дає їй відчуття значущості. У Швейцарії вона знову намагалася стати важливою, однак у цьому чужому хронотопі для неї немає місця. Тереза також вирішила повернутися на батьківщину, усвідомивши, що належить до слабких та переможених і повинна бути вірною їм. «Бути на чужині для неї означає іти по натягнутому у просторі канату без страхувальної сітки, яку надає людині рідна країна, де у неї є сім'я, друзі, співробітники, де вона може розмовляти мовою, знайомою з дитинства» [49, с. 135]. Для Терези екстремальний хронотоп революції давав відчуття безпеки і комфорту, а облаштоване життя на чужині тривожило її. Така інтерпретація хронотопу ілюструє постмодерністську ідею ірраціональності буття.

Далі Кундера демонструє, як окупація змінила простір Праги: одні люди емігрували, інші – померли. Як зауважує автор, «безнадійність проникла через душі і зруйнувала тіло» [49, с. 140]. Тепер – це місце гуманітарного відчуження, соціальної роздробленості та зради національним інтересам. Прага стала огидною для Томаша та Терези і вони вирішують переїхати у село. Екстремальний часопростір окупованого тоталітарним режимом міста змінюється на побутовий монологічний хронотоп розміреного сільського життя, де немає сексотів, люди привітні і добрі, ніхто не бажає «порпатися» у твоєму політичному минулому. Тут можна забути про все, що було. Мілан Кундера створює *хронотоп ідилії*. Зображує гармонію природи, яка

залишається незмінною незалежно від політичної ситуації, стираються межі між сном і реальністю.

Водночас автор знову нагадує читачеві про відносність і неоднозначність усього, що відбувається чи існує у світі. Навіть село в часи комунізму змінилося. Міфологізований образ села, де всі живуть як соборна єдина сім'я, ходять у неділю до церкви, а потім разом весело проводять час, вже не був дійсністю. Тепер люди і в селі десоціалізуються: замість іти до церкви чи навіть трактиру, сидять по домівках перед телевізором і мріють утекти до міста.

Завершення роману має важливе змістове навантаження. Читач дізнається заздалегідь, що Томаш і Тереза загинуть в автокатастрофі і, природно, це засмучує. Проте знову, граючись із читачем, Кундера завершує роман, зображаючи їх напередодні смерті абсолютно щасливими разом: поза суспільними проблемами, поза страхами і тривогами, поза турботами і розчаруваннями, вільними від усього. Такий сюжетний поворот можна трактувати двозначно: життя закінчилося в ідилічному відчутті щастя і свободи або ж – продовження такого «вільного» життя не мало сенсу. Перейшовши зі свого простору в чужий, людина втрачає ідентичність, особистість руйнується. Таким є постмодерністське трактування ситуації, у якій опиняється людина в тоталітарних умовах – метафізична порожнеча, вічна відстрочка, відсутність, тобто легкість буття стає нестерпною.

Висновки до другого розділу

Роман з філософською назвою «Нестерпна легкість буття» порушує вічні проблеми буття. З одного боку, тяжкість – це тяжкий тягар, тягар відповідальності; з іншого боку, легкість, свобода від відповідальності і почуття відповідальності. За тезою про «категоричну згоду з буттям» у Кундери прихована та сама загадкова і багатозначна опозиція. Але «згода з буттям», навіть вимушена, означає кіч. Вибір – між пустотою і кічем. Кіч Кундера трактує як тип світосприйняття, громадську психологію, ідеал, що оволодів масовою свідомістю. Кіч унеможлиблює сумніви, іронію, унікальність. Категорична згода з буттям тягне за собою категоричність, бездоганну простоту символіки, добра, розуму, з одного боку; з іншого – будь-які компроміси, напівтони, дисонанси.

Кундера розмірковує про ідею вічного повернення Ніцше. Можливе чи неможливе вічне повернення – це питання, над яким читач роману буде думати ще дуже довго після прочитання. Проте сам М. Кундера пропонує своїм читачам повернутися в минуле своїх персонажів. Ідея можливого або неможливого повернення закладена і на рівні композиції: декілька разів повторюється одна й та сама подія, що дає змогу переосмислити по-іншому події, що відбуваються. Крім того, події у творі розгортаються по спіралі, то повертаючись назад, то переносячи читача вперед. Цим автор немов говорить нам, що все у світі повторюється.

У часопросторовій структурі роману простежуємо такі формальні ознаки (полівалентний сюжет, сполучення лінійного та циклічного часу, функціонування хронотопу сновидінь та принципи гри), їхнє змістове навантаження (відсутність причинно-наслідкових зв'язків, ціннісних орієнтирів, часової перспективи; осмислення спустошення світу, його «незначущості», знищення природи й мистецтва, загубленості, обезособленості людини у вічній порожнечі). Їхня взаємодія в художньому тексті створює фікційну реальність, де відсутні логічні причинно-наслідкові

зв'язки, немає ціннісних орієнтирів та часової перспективи. У романі трансформується ідея спустошення світу, його «незначущості», знищення природи і мистецтва, загубленості, обезособленості людини у вічній порожнечі.

Подолати замкнутість часу й простору допомагає іронічна гра, яка дає можливість поглянути на себе й світ ззовні та зсередини одночасно, відкриваючи шлях до розкріпачення духу скутого суворими умовами й догмами і нарешті, здобути внутрішню перемогу над хаосом і абсурдом. Мілан Кундера постійно провокує читача змінювати оцінку подій, підштовхуючи його подолати рамки й упередження і поглянути на себе і світ по-іншому.

Отже, побудова роману за формальними канонами постмодернізму дає змогу увиразнити ідею культу незалежної особистості.

РОЗДІЛ 3

ПОЕТИКА ЧАСОПРОСТОРУ В РОМАНІ «БЕЗСМЕРТЯ»

3.1. Проблема буття в романах «Безсмертя» і «Неспішність»

Роман «Безсмертя», як і «Нестерпна легкість буття», – твір багаторівневий, це багато історій, що пояснюють, висвітлюють і доповнюють одна одну. Композиція роману, зумовлена задумом, складається з семи частин. Кундера створює мозаїку подій, де переплітаються різні теми й мотиви, що нагадують техніку монтажу. Фрагментарність роману, змішування часових пластів, об'єднання персонажів різних епох – усе підпорядковане єдності задуму – темі безсмертя, що є лейтмотивом всього роману.

Кундера грає з читачем, підкреслюючи умовність персонажів і літературного задуму. Персонажі народжуються із жесту, образу, фрази; Кундера, як письменник, «входить» у текст як дійова особа, розкриваючи «секрети» творчої лабораторії. Роман розпочинається з епізоду, коли письменник Кундера, який чекає свого друга, професора Авенаріуса, помітив граціозний жест дами поважного віку. Він запам'ятав цей жест, і саме з нього народилася героїня Аньєс. Зіштовхуючи реальність і видуманий світ, Кундера підкреслює, що все – цк плід його уяви. Професор Авенаріус стає персонажем, який проколює шини. У новинах по радіо письменник чує про суїцид юнки, яка вийшла вночі на проїжджу дорогу. Через цей нещасний випадок гине героїня роману Аньєс. Автор докладно про це розказує: «Ця звістка приголомшує мене, і я остаточно прокидаюся. Мені нічого не залишається, як встати, поснідати і сісти за письмовий стіл. Але я ще довго не можу зосередитися ... намагаюся відігнати бачення, щоб продовжити роман, який, якщо ви ще пам'ятаєте, я розпочав з того, що, чекаючи в басейні професора Авенаріуса, помітив одну незнайому даму, яка на прощання кивнула інструктору [44, с. 26].

Усі лінії роману сфокусовані навколо теми безсмертя. Кундера інтерпретує жест, із якого виник образ Аньєс, як бажання завоювати безсмертя, залишитися в пам'яті оточення. Ця ж тема знаходить продовження в історії стосунків Беттіни з Гете. Беттіні подобаються відомі чоловіки, і вона хоче ввійти в історію, завдячуючи їм. У 1835 році вона публікує епістолярний автобіографічний роман «Листування Гете з дитиною». Вона виправляє, дописує як свої листи, так і Гете, прагнучи створити образ музи великого старця. Ніхто не сумнівався в справжності листування аж до 1921 року, коли були знайдені і видані справжні листи. Історія любові Гете й Беттіни стала відомою тому, «що з самого початку йшлося не про любов, а про щось інше. Те, що було між ними, не любов, а безсмертя [44].

Зустріч Гете й Хемінгуея в потойбіччі – письменників різних національних епох і культур – є метафоричною концепцією безсмертя. Для Гете безсмертя – це вічний суд, до того ж суддею зазвичай є не гідна людина, а «обмежена вчиталька з різкою в руці» [44, с. 95]. Для Хемінгуея, як і для Гете, безсмертя – важкий тягар, від якого не можна позбутися. «Коли одного разу я усвідомив, що воно (безсмертя) тримає мене в обіймах, я відчув більший жах, ніж коли думав про смерть. Людина може покінчити з життям. Але не може покінчити з безсмертям [44, с. 96]. Потойбіччя, де прогулюються й розмовляють Гете й Хемінгуей, – «бутафорна фантазія», що втілює на метарівні лейтмотив роману: безсмертя – це вічна мука. Навіть у потойбіччі письменникам не вдається заховатися від поглядів зацікавленої юрби. Персонажі, створені Кундерою, не мають нічого спільного зі своїми реальними прототипами. Вони – плід вимислу й уяви, симулякри – образи, народжені знаками реального, що не має нічого спільного з реальністю. Виникає світ семіозу, де розмиті кордони між реальним і уявним, створюється ілюзія достовірності й життєподібності персонажів, які сприймаються читачем як «живі» люди, зі своїми бідами й радощами. Кундера зауважував про цей роман, що «жвавність персонажів тут удавана, що це фокус, мистецтво; елемент романної гри [46, с. 230]. У романі, поділеному на дві частини, розкриваються

історії з різних епох: I частина – Париж ХХ ст., історія Аньєс, II частина – Німеччина ХІХ ст., присвячена епізодам із життя Гете. В обох ключовими поняттями є любов, смерть, безсмертя. II частина розпочинається діловою інформацією: 13 вересня 1811 року наречена Беттіна гостює зі своїм чоловіком у подружжя Гете у Веймарі. Беттіні – двадцять шість років, дружині Гете – Христіані – сорок дев'ять, Гете – шістдесят два, і в нього немає жодного зуба. Арнім кохає свою молоду дружину, Христіана – свого чоловіка, а Беттіна й після весілля не перестає фліртувати з великим старцем. У той же день відбувається сварка – Христіана, не знаходячи аргументів у складній для неї дискусії про живопис, збиває з носа вагітної Беттіни окуляри. «Ця товста ковбаса сказалася й мене вкусила», – так розказує Беттіна про те, що відбулося в усіх салонах Веймара. Старий Гете, неочікувано для Беттіни, займає позицію своєї дружини і відмовляє подружжю Арнім у будинку. У подальшому, а Гете проживе ще довго, між ним і Беттіною були й потепління, і охолодження, але останнє слово поета, адресоване Беттіні, характеризувало її як «настирливого гедзя, який багато років отруював йому існування» [44, с. 230]. М. Цветаєва аналогічно ставилася до Беттіни фон Анім: «Ні думки про інших, ні думки про себе ... О диво – кому ж пам'ятник? Кіндер'у, а не Гете. Люблячій, а не коханому» [84, с.145].

Як і в «Нестерпній легкості буття», у «Безсмерті» виокермлено опозицію делікатність / агресивність. Агресивність у будь-яких формах – від тоталітарних режимів до особистого життя – у концепції Кундери діє однаково руйнівню як на окрему людину, так і на суспільство загалом. Ніжна, тендітна Аньєс прагне захиститися від бездушності, грубості, безцеремонності «квіткою незабудки» – алюзія на блакитну квітку Новаліса, що іронічно знижує романтичне прагнення до гармонії. Агресивність сучасного світу реалізується в засобах масової інформації, у всепроникності кінокамер, фоторепортерів; гуркотливі мотоцикли, пішоходи, які йдуть напролом; дама в сауні, яка голосно сповіщає про свою ненависть до гарячого душу, яка прагне всім нав'язати власну думку, всіма командувати. Усі прагнуть нав'язати своє

«я» світу. Утіленням своєї агресивності, нав'язування себе стає Беттіна, яка безцеремонно вторгається в життя Гете. Агресивність, недікатність сестри Аньєс, Лори – дзеркальне відображення Беттіни. Її безцеремонність – у страсному бажанні звернути на себе увагу в будь-який спосіб: вона нав'язує близьким свої нескінченні любовні переживання, вимагаючи співчуття й співпереживання. Аньєс огидна будь-яка форма настирливості; вона не здатна нікому нав'язувати свою волю. Її чоловік – абсолютна до неї протилежність. Безвольний, м'який, він тягнеться до підпорядкування; Аньєс, навпаки, мріє про самотність, «про солодку неприсутність поглядів» [44, с. 38], цю радість вона втратила, коли вийшла заміж. Батько перед смертю заповідав Аньєс невеликий спадок, щоб вона могла жити, як їй захочеться. На ці гроші Аньєс кілька разів на рік їздить у Швейцарію, де насолоджується природою й самотністю, мріючи там оселитися. Коли, нарешті, вона приймає рішення, то на зворотньому шляху в Париж гине в автокатастрофі: якась дівчина вийшла на проїжджу дорогу, щоб покінчити життя самогубством. Вона залишилася жива, Аньєс загинула. Трагічна доля Аньєс – сугестивне втілення неможливості досягнути гармонії в житті, де панує агресивність.

Пародіюючи мелодраматичний епізод, де «театрально» було розіграно невітшне горе з приводу загибелі Аньєс, Кундера підриває сентиментальну вульгарність, зриває маски кокетства й самозалюбування родичів: «Сльози в очах Лори були сльозами зворушеності Лори Лорою, сповненої рішучості присвятити своє життя підтримці чоловіка загиблої сестри. Сльози в очах Поля були слізьми зворушеності Поля Подем...» [44, с. 281]. Проблема порочності європейської цивілізації піднімається сентиментальною і вульгарною сценою їхнього сучасного життя.

Роман «Безсмертя» являє собою роздуми письменника про різні аспекти людського існування. Він нічого не стверджує, він швидше запитує в діалозі з вічними питаннями буття. Як «утілення духовності нового часу», роман Кундери несе в собі мудрість сумніву. «Безсмертя» охоплює контекст світової культури, передовсім – німецької, а також і російської (роздуми про

«російську душу»), американської (бесіди Гете й Хемінгуей), фламандської (роздуми Рубенса про мистецтво – про портрет лютністки. Об'єднання різних епох в одному тексті культури, що створює нову цілісність часу (ахронію), породжує новий тип оповіді і нову естетику. Цю тенденцію, магістральну для сучасного французького роману, Кундера продовжить у романі «Неспішність», написаному французькою мовою. У цьому романі також змішані епохи, накладені один на одного часові пласти – ХХ ст. і ХVІІІ ст. Кундера, як і в попередніх романах, оголює умовність літератури, використовуючи метасемантичний прийом тексту в тексті.

Кундера поміщає себе самого в текст роману, як письменника, хто придумує своїх персонажів і сюжет. Його дружина, Віра, бачить сни з подій, придуманих ним. Дія відбувається на березі Сени, в замку, який змінили на готель. Сюди приїжджають письменник Кундера і його дружина. Кундера реконструює новелу Вівана Денона «Ніякого завтра» (1777) про любовні пригоди молодого кавалера в замку пані Т. М. Кундера веде діалог з ХVІІІ ст. з позицій сучасності. Інтертекстуальна переключка розкриває різницю між неспішністю у ХVІІІ ст. і божевільними перегонами й метушнею ХХ ст. Неприйняття метушні й агресивності, заявленої в «Безсмерті», виражається в цьому романі в неприйнятті поспіху, божевільної швидкості, що виявляється у всіх сферах життя: у «гонках машин і любовнях справах».

Уповільнені любовні ігри ХVІІІ ст. і їхнє химерне словесне обрамлення протиставлені сучасним безплідним інтелектуальним вправам і сучасній еротиці.

Гонитва і квапливість, вважає М. Кундера, рівноцінна втраті пам'яті. «Є таємничий зв'язок між повільністю і пам'яттю, між поспіхом і забуттям ... ступінь поспіху прямо пропорційний ступеню забуття» [48, с. 115].

У «Неспішності» Кундера продовжує полеміку з четвертою владою – засобами масової інформації. Письменник виокремлює основні причини, які сформували в ХХ ст. нову четверту владу: взаємозалежність попиту й пропозиції, слави й втрати особистої свободи. Після винаходу фотографії

змінилося поняття слави. У XIV ст. чеський король Вацлав, як і багато інших представників влади, переодягаючись у лахміття, спокійно спілкувався з «простим» людом, відвідувачами харчевень. Його ніхто не впізнавав. Принц Чарльз, як і принцеса Діана, ніколи не могли й не можуть схватити від набридливих папараці [48, с. 115]. «Ви скажете, що якщо характер слави зазнає зміни, то це стосується привілейованих осіб. Ви помиляєтесь. Бо слава має стосунок не лише до відомих людей, але зачіпає всіх і кожного ... весь світ, нехай лише у своїх мріях, тільки й мріє про те, щоб стати об'єктом слави (не слави короля Вацлава або принца Чарльза, що ховається на 17-му підземному рівні). Ця можливість, подібно до тіні, переслідує всіх і кожного, змінюючи життя людей загалом, бо будь-яка нова екзистенційна можливість, навіть найменш ймовірна, докорінно змінює існування [48, с. 115].

У цьому романі перетинається багато проблем і подій, що створюють певну мозаїку людського існування в різних аспектах.

Проблеми чеського дисидентства, відгомін Празької весни не відпускають М. Кундери протягом усієї творчості. Його цікавить екзистенційна сутність цих подій, над якими він розмірковує і в цьому романі. Як ілюстрацію Кундера пропонує читачеві долю чеського вченого ентомолога, долю, типову для більшості інтелігенції в період Празької весни.

Цей вчений-ентомолог, років п'ятдесяти, приїжджає на конгрес у Париж з доповіддю про вдалий експеримент, що мав відношення до розгрому Празької весни. Доля Чехоржипськи складалася типово після приходу й окупації радянських військ. Його вигнали з науково-дослідного інституту за протестні настрої; протягом двадцяти років працював робітником на будівництві. Кундера іронізує над його мимовільним героїзмом, породженим страхом громадського осуду.

На конгресі він збирався прочитати свою доповідь про відкриття ним у 1960-і роки різновиди мушок, але замість доповіді виголосив промову про переслідування інтелігенції після 1968 року; текст доповіді так і залишився в кармані. Незручність ситуації відчули всі, крім доповідача. «Усі розуміли, що

цей пан з важковимовним прізвищем так розхвилювався, що забув прочитати власну доповідь. І розуміли, що було б безтактно нагадувати йому про це» [48, с. 34].

Авторська іронія спрямована на чеського вченого, який давно втратив прихильність до науки, не зробив «нічого хороброго і мужнього» і продовжує жити минулим, у полоні «переконань», що обмежують його творчий потенціал.

Тільки роман, вважає Кундера, дає можливість за допомогою експерименту адекватно пізнати життя, зорієнтуватися в сучасному світі і зробити хоча б маленький крок до щастя й спокою. Кундера підтримує позицію молодості – бути поза ідеологією, поза партіями, без «правих і лівих». На запитання журналіста в одному із інтерв'ю відповів так: «Ви комуніст, пан Кундера?» – «Ні, я романіст». – «Ви декадент?» – «Ні, я романіст». – «Ви лівий чи правий?» – «Я ні той, ні інший. Я романіст» [95, с. 7].

Отже, у романах М. Кундери поєднується естетичний пошук з екзистенційними, культурологічними й онтологічними проблемами буття.

3.2. Філософський часопростір в романі «Безсмертя»

Філософський часопростір у романі – це вічне, легендарне буття, а хронотоп культури повсякдення – життя пересічних людей. Структура роману загалом є фрагментарною, заснованою на грі, і для часопростору також характерні фрагментарність та функціональність гри.

Принцип гри в романі «Безсмертя» зреалізований своєрідно, як гра у вічність. Авторське творення вічності водночас є наскрізною текстовою грою перетворення повсякдення на безсмертя. У романі запропоновано кілька типів гри, породжених різними персонажами (Авенаріус, Беттіна, Гете, Лора, Шекспір, Наполеон, автор тощо). Гра М. Кундери істотно відрізняється від ігрових дивацтв доктора Авенаріуса.

Насамперед читач звертає увагу на *співвіднесеність повсякдення й вічності*. Роману властиве уявлення про неокресленість, невиразність часу, у тексті витає думка, що час існує лише для людини. З перших сторінок тексту реципієнт також міркує над психологією людського сприйняття часу, над відносністю уявлень людини про час залежно від того, у якому психологічному стані людина перебуває. Ми хронометруємо своє буття не тому, що час об'єктивно існує, а тому, що наша власна «невічність» змушує нас поділяти все на фрагменти, хвилини, у такий спосіб подовжуючи психологічний час буття. Письменник пропонує точний хронометраж сучасності: «Вже о шостій годині, щойно я починаю прокидатись, тягнувшись рукою до маленького транзистора...» [44, с. 220] та ін.), у такий спосіб хронометрує й вічність, нанизуючи до цього любовні історії видатних представників світової культури різних епох.

У романі минуле, сучасне й майбутнє є неважливими, оскільки весь текст організований як вічність. Водночас, на думку М. Кундери, минуле стає способом оголошення болючої реальності інтерпретатора: «...Вийшла нова біографія Ернеста Гемінгвея, сто двадцять восьма за обліком, але на цей раз воістину сенсаційна, бо з неї випливає, що Гемінгвей за все своє життя не

сказав жодного слова правди. Він не тільки перебільшив число поранень, одержаних ним у Першу світову війну, але й змалював себе великим розпусником, тоді як доведено, що в серпні 1944-го, а потім з липня 1956-го був повним імпотентом» [44, с. 221]. Проте недостовірність минулого постійно обіграється, наприклад, у епізодах переписування Беттіною листування з Гете. Отже, жодна людина не може бути певною, що інформація про минуле, одержана нею, справді відповідає минулому, а тому автор пропагує довільність у поводженні з минулим як провідну ознаку людського мислення, як форму наповнення індивідуальною психологією минулого часу, фактично, аналог казки. Минуле перетворюється на легенду й складається з історій доль легендарних особистостей Гете, Рубенса, Гемінгвея та ін.

Своєрідним відліком вічності в романі стає час Гете. Точне датування подій життя Гете М. Кундера використовує не лише для документалізації описуваного, а й для створення ефекту «живого минулого». Його варіація на тему Беттіни є надзвичайно довільною. М. Кундера вміло створює психологічний етюд на основі давно відомих фактів. Місто культури, цивілізаційне джерело німецького романтизму – феномен гетевського Веймара – «безконечний будмайданчик вічності» [44, с. 263] – письменник осмислює в аспеткі психологічного часопростору Гете та Беттіни, що й дає йому можливість довільного фантазування, адже реставрація психологічних станів Гете й Беттіни є сферою фантазування автора.

Головною ознакою часопростору Гете/Веймар є безсмертя. Оскільки всі хронотопи в тексті є лише різними формами психологічного часу та якогось легендарного міста як простору, де митець творив свою легенду, то безсмертя стає критерієм істинності самого мистецтва й актуальності окремого людського життя, здатного створити легенду. Гете не лякає безсмертя. Воно як часопростір, де час є вічним, а простір вимірюється «храмом слави», який збудував кожен з митців. Тому безсмертя – це образ істинного буття, ознаками якого є утворення людиною вічності, часу – минулого, майбутнього й сучасного у вирі світовідчуття великого майстра.

Теорію безсмертя з градацією (смішне, мале та велике безсмертя) М. Кундера постійно доповнює та увиразнює механізмами побудови людиною власного безсмертя. Лора малює свою любов до Бернара та робить її видовищною для Аньєс та Поля також з цією метою; Беттіна переписує листування з Гете для того, щоб увічнити насамперед власний образ у ньому тощо. Формою увічнення є камера: «Уявімо, що в часи імператора Рудольфа уже існували телекамери (ті, що забезпечили безсмертя Картеру), які знімали бенкет при імператорському дворі...» [44, с. 265].

Смерть постає в романі М. Кундери поруч із безсмертям: «Смерть наближається, а з смертю й безсмертя (бо, як я сказав, смерть та безсмертя складають нерозлучну пару, прекраснішу за Маркса й Енгельса, Ромео та Джульєтту, за американських коміків Лорел і Ганді), і Гете не міг зволікати з запрошенням безсмертного. Не зважаючи на те, що тоді був надзвичайно поглинутий роботою над «Вченням про колір», вважаючи її за вершину своєї творчості, він полишив письмовий стіл і поїхав у Ерфурт, де 2 жовтня 1808 року відбулася незабутня зустріч безсмертного поета з безсмертним полководцем» [44, с. 267].

Смерть у творі є визначником безсмертя не лише Гете, Рубенса, Гемінгвея, а й пересічних людей. Зокрема, Беттіна «належала до покоління романтиків, які були зачаровані смертю вже з тієї хвилини, як з'явилися на світ» [44, с. 278]. Беттіна фліртувала з Бетховеном і Гете, створюючи власне безсмертя: «Беттіна стояла між ними, як ніжний ангел між двома величезними чорними надгробками. Це було так прекрасно, що їй зовсім не заважав беззубий рот Гете. Навпаки, чим старішим він був, тим був звабнішим, бо чим ближче був до смерті, тим ближче був до безсмертя» [44, с. 279].

Трактування безсмертя Гете як вічного суду – одна із варіацій часопростору у творі. Проблема безсмертя постає як нагальна, люди прагнуть безсмертя внаслідок своєї смертності: «...Хоча безсмертя і можна заздальгідь змодельовати, маніпулювати ним, підготовляти його, воно ніколи не буває таким, яким було заплановане» [44, с. 293].

Хронотоп гетевського безсмертя в сюжеті роману простежуємо також за рахунок зовнішніх характеристик поета та його оточення: «Пані Христіана не розуміється на картинах, проте пам'ятає, що говорив про них Гете, отож тепер з легким серцем може видавати його судження за свої. Арнім чує лункий голос Христіани і бачить окуляри на носі Беттіни. Окуляри весь час підстрибують, щойно Беттіна (на кролячий манір) морщить носа» [44, с. 268]. Кожна індивідуальна портретна деталь Гете вже йому не належить, а є складовою хронотопу гетевського безсмертя, керує ним ще за життя. До індивідуальних характеристик Гете належить також його вміння зваблювати жінок («з раннього віку Гете був звабником» [44, с. 276]), нелюбов до окулярів, у яких він вбачав пусте хизування собою, тощо. Такі побутові характеристики в хронотопі Гете/Веймар перетворюються на вічні, оскільки всі предмети й оточення перебувають у тіні величі великого майстра.

Психологічний час Беттіни у вічному Веймарі також стає вічним. Солодкий смак слави захоплює її над усе навіть у годину смерті Гете; вона ніби забуває про своє кохання й пише до Мюллера: «Звичайно, смерть Гете справила на мене глибоке, незнищенне враження, але зовсім не враження скорботи. Якщо я не можу висловити істинну правду того, що відчуваю, то все ж, мабуть, найближче наближусь до неї, коли скажу: враження слави» [44, с. 286]. Смерть зникає перед безсмертям. Беттіна живе в часопросторі мистецтва, де немає атрибутики повсякдення, замість неї – феномени духовних одкровень митців, до яких вона виявилась залученою.

У цьому хронотопі безсмертя існує зовсім інший підрахунок часу, в ньому не існують миттєвості й відповідно не важать нічого: «Війна може існувати лише у світі трагедії; від початку історії людина не пізнала нічого, окрім трагічного світу, і вона не в змозі вийти з нього. Епоху трагедії може завершити тільки бунт фривольності» [44, с. 331].

М. Кундера наголошує також на парадоксальності часопростору безсмертя, адже видатні люди теж допускали помилки у своєму житті, але від цього їхня вічність ставала ще популярнішою. Як приклад наводить випадок

із Сальвадором Далі та його улюбленим кроликом: На наступний день Галя приготувала обід, і Далі насолоджувався чудовою їжею, правда, до тієї хвилини, поки не здогадався, що це кроляче м'ясо» [44, с. 306]. Сім'я Далі з'їдає кролика, але парадокс у тому, що відтепер він назавжди у їхньому тілі, для дружини Далі не було «більш досконалого наповнення любові, ніж увібрати в себе коханого» [44, с. 306]. Раптова поява сакрального аспекту у ставленні до кролика вражає читача. Любов кожного з видатних митців світу має власні відтінки та по-особливому осмислена, утворюючи неповторність їхньої вічності.

Часопростір автора в романі «Безсмертя» вибудовується за аналогією до часопростору Гете, Рубенса, Гемінгвея, Далі: створюючи свій імідж, а отже, працюючи на вічність, М. Кундера нічого не повідомляє нам про своє кохання, акцентує на вирі життя божевільного Авенаріуса, Лори з Полем тощо. Діалоги автора з Авенаріусом увиразнюють постать самого автора як персонажа. Говорячи про суїцид дівчини на дорозі, Кундера-персонаж твердить, що зрозуміти вчинок дівчини на дорозі можна тільки із застосуванням метафори. Отже, інтерпретація автора поведінки дівчини, яка шукала на дорозі свою смерть, є найбільш виваженою та переконливою у романі. Він твердить, що «нахил до самознищення зростав у ній повільно, і одного разу вона вже не в змозі була побороти його», що «смерть, якої вона жадала, передбачала не зникнення, а заперечення. Самозаперечення» [44, с. 451]. Як бачимо, автор тяжіє до екзистенційного опанування смертю.

Уявлення в Кундери-автора про смерть відрізняється від уявлень про неї інших персонажів: «Коли я кажу «світ», я маю на увазі частину буття, яка відповідає на наш поклик (нехай навіть ледь чутним відголоском) і чий поклик ми чуємо самі. Для неї (*дівчини-самовбивця*) постав нічим і перестав бути її світом. Вона була зовсім замкнена в собі самій і в своєму стражданні» [44, с. 454]. Динаміка двох світів – буття й небуття – у потоці людського життя, представлена автором-персонажем у формі реалізованих поведінкових установок дівчини, які вона сама так прояснити була б неспроможна. Її дивна

гра у буття/небуття принесла смерть не їй, а тим, хто так недоречно вирішив саме в цей час подорожувати трасою, не відаючи, що чекає на них. У цьому епізоді знову вбачаємо принцип гри, де розігрується не якась дрібничка, а людське життя.

Принцип гри яскраво проступає в епізоді смерті батька, який, готуючись до того, щоб покинути цей світ, вирішив винищити всі документальні свідчення про себе (фотокартки, записи тощо): «Лора повставала проти цього. Вона боролась за права живих проти незаконних зазіхань мертвих. Оскільки особа, яка завтра зникне в землі або у вогні, належить не майбутньому мертвому, а виключно живим, то голодний і має потребу поїдати мертвих, їх листи, їх гроші, їх фотографії, їх старі захоплення, їх таємниці» [44, с. 451]. М. Кундера прояснює правила гри з потойбіччям: «За старим поки що визнають всі права людини. Мертвий, навпаки, втрачає їх з першої ж секунди смерті. Жоден закон не захищає його від пліток, його особисте життя перестає бути особистим життям; ні листи, які писали йому кохані, ні альбом, який йому заповідала матінка, ніщо, ніщо, ніщо уже не належить йому» [44, с. 451]. Аналізуючи долю людини після смерті, автор заставляє замислитись над фактом перетворення образу померлого у свідомості живих у відповідності до потреб живих. Трансформація образу померлого здійснюється кожним, хто про нього згадує, а отже, смерть не стає межею розвитку його іміджу. Свавільне доторкання до потойбіччя інтерпретується в романі, як закономірність поведження живих.

3.3. Хронотоп повсякдення у творі

М. Кундера пропонує авторське трактування часу в романі «Безсмертя», що репрезентує такі параметри та виміри світу, яких ніхто з персонажів не здатен тлумачити, оскільки кожен з них є творцем власного світу зі своїм часопростором, не прагнучи опанувати світи інших особистостей. Герої потопають у власних лабіринтах буття, ніхто нікого не рятує, не розуміє, суспільна неврастенія захоплює всіх, і Поля зокрема, і розкодування чужих світів неактуальне ні для кого. Тому автор сам втрутився в дію, бо не було кому довірити таємницю власного розуміння часопростору. Лише авторський хронотоп супроводжується логічним викладом теорії часу й простору в романі. Кундера-образ зауважує: «Стрілки на годинниковому циферблаті рухаються по колу. Зодіак, як зображає його астролог, також має форму циферблата. Гороскоп – це годинник» [44, с. 470]. Як зауважує автор, час – це колообіг: «У молодості людина не здатна сприймати час як коло» [45], є не лише притаманною безпосередньо людині категорією мислення, а вкрай психологізованою категорією виміру. Суть авторської концепції часу полягає в метафоричній природі часу. Як і у випадку з дівчиною-самогубцею, автор наголошує, що все, що логічно не тлумачиться, може бути прояснене в метафоричному сенсі. Образ гороскопа як годинника з дев'ятьма стрілками, що рухаються кожна в своєму темпі, – це розгорнена метафора часу, його зрима оприлюднення. Варто наголосити, що для автора час – це взагалі віртуальна вигадка кмітливої людини, до того ж у різні часи його інтерпретували по-різному, тож тепер, у постмодерну добу, має сенс тільки індивідуальний психологічний час кожної творчої особистості, а щоб виразити таке розуміння часу, найпридатнішим стає метафоричне мислення, оскільки воно передбачає неповторність образу. Тож постмодернізм постає у романі як доба безлічі метафоризованих часів, несумісних та автономних.

Як творець художнього часопростору, Кундера-персонаж є єдиним у власному романі, хто легко оперує всіма формами часу, згортає та розгортає

просторові межі довільно. Гра часопростором, маніпулювання ним притаманна саме образу автора, представленій ним свідомості: «Ой, мій любий Поль, який у бажанні провокувати та дратувати Ведмедя ставив хрест на історії, на Бетховені й Пікассо... У своїх думках він зливається з Яромилом, героєм мого роману, який я завершив рівно двадцять років тому і який у одному із наступних розділів залишу для професора Авенаріуса в бістро на бульварі Монпарнас» [44, с. 348]. Зливаючи час теперішній, минулий та майбутній, М. Кундера демонструє владу над часопростором, який постає таким, яким його хоче бачити автор.

За авторською концепцією, людина є мірою часу. Вона є й мірою вічності. Адже час, про який йдеться, мислиться вічним, тобто авторський хронотоп тяжіє до вічного часу та мистецького простору, якого б ніколи не було, якби в цей світ не прийшов він – Автор. Відлік часу розпочинається від вияву творчої особистості і тягнеться у безсмертя, тобто у вічність. Автор докладно демонструє цю концепцію часу прикладами з життя Рубенса. До речі, легендарна доля Рубенса прочитується заново, з новими акцентами темпоральності: М. Кундера створює нову легендарну долю художника, беручи за основу облік його життєвого часу зустріч з дівчинкою, яка, запитавши, котра година, вперше назвала його «месє» (символічний початок життєвого шляху) та жінкою, яка говорила про його молодість як про щось давно минуле (символічний кінець життєвого шляху). У такий спосіб коло особистого часу Рубенса вивершується. У середині між цими двома хронологічними позначками вміщено всі його любовні історії, утворюючи певний темпоральний ритм, значущість якого стає актуальною не лише для Рубенса, а й для всіх, хто прагне оволодіти таємницею його таланту. Варіант хронотопу безсмертя Рубенс/вічність індивідуалізується відповідно до психологічного часу легендарної постаті Рубенса. У романі немає хронотопу, який би не був безпосередньо пов'язаний з певною легендарною особистістю.

Хронотоп повсякдення в романі пов'язаний з кожним персонажем, його інтимними вподобаннями та буденною поведінкою. *Буденний хронотоп* реалізується в романі в долях всіх персонажів.

Принципами відтворення хронотопу повсякдення є монотонність, звичність зображуваного, часте повторення одних і тих же атрибутів повсякдення, уповільнений темпоритм оповіді. Для хронотопу повсякдення характерне темпоральне удокладнення, зокрема уповільнена хода спостерігача, розбещеного атрибутами житейського потоку: «Субота завжди найбільше втомлювала Аньєс. Поль, її чоловік, йшов з дому ще до сьомої і залишався на обід з кимсь із своїх друзів, тоді як вона використовувала вільний день, щоб переробити купу необхідних справ, набагато більш приємних, ніж робота у закладі: їй приходилось йти на пошту і з півгодини страждати у черзі, робити покупки в торговому домі, сварячись з продавщицею та втрачаючи час в очікуванні біля каси, дзвонити по телефону монтеру і вмовляти його прийти в точно встановлений час, а не заставляти її стирчати через нього цілий день вдома. Серед всіх цих справ вона прагла знайти годинку-другу і відвідати сауну, куди на тижні не встигала, а кінець дня проводила з пилососом і ганчіркою, оскільки прибиральниця, що приходила по п'ятницям, працювала все недбаліше» [44, с. 224]. Спочатку Аньєс постає перед читачем у потоці побутових деталей. Вона прекрасно орієнтується в культурі повсякдення, допоки читач не поринає у потік її думок: «Аньєс думає: Творець вклав у комп'ютер дискету з детальною програмою й потім зник. Що Бог створив світ і потім покинув його напризволяще осиротілим людям, що, звертаючись до Нього, вони говорять у пустоту, не одержуючи відгуку, – ця думка не нова. Проте одна справа бути покинутим Богом наших предків, і зовсім інша, коли нас покидає Бог – винахідник космічного комп'ютера» [44, с. 227].

Повторюваність і впізнаваність є важливими ознаками повсякдення, без них важко було б ідентифікувати його. Повсякдення мусить бути звичним, зрозумілим кожному, якщо цей принцип порушується, воно зникає. Життя матері Лори і Аньєс зображено за допомогою прийому коловороту: «...Життя

матері було подібне до кола: вона вийшла з свого середовища, мужньо увійшла в зовсім інший світ, потім стала повертатися назад...» [44, с. 232]. Небагато у творі персонажів, які б не порушували межі повсякдення, більшість з них належать безсмертю, а отже, не належать повсякденню. Мати Аньєс і Лори є винятком, оскільки її зображено тільки в межах культури повсякдення, на відміну від батька, який порушує всі закони повсякдення після її смерті та вирушає в дивну подорож шляхом своєї мрії (також повертається «із самотності через шлюб назад у самотність» [44, с. 233]). Для повсякдення характерна «дурна повторюваність», що не потребує мотивацій, пояснень тощо. Коловорот життя батька засвідчує нестандартну натуру, яка не розчинилась у побуті. Парадоксальним є те, що носії різних типів хронотопу – безсмертя й повсякдення – так довго прожили під одним дахом, нічого не знаючи одне про одного, так і лишившись чужими один одному.

Ще однією вагомою рисою хронотопу повсякдення є його нездоланна тяглість. Повсякдення не завершується, не вичерпується: «Погляд її зупинився на дівчині з дивовижно блідим обличчям і яскраво нафарбованими губами. Завершивши з їжею та відсунувши спустошену з-під кока-коли склянку, дівчина відкинула голову і засунула глибоко в рот вказівний палець... Чоловік за сусіднім столом напівлежав на стільці й дивився на вулицю, широко позіхаючи» [44, с. 236]. Це лише уривок із доволі довгого опису таких пересічних сцен на вулицях міста, побачити які не важко в будь-який день. Аньєс, живучи в побуті, щоразу проявляє схильність до фантазування, до вигадки, переступає межі культури повсякдення. Вона належить до творчих особистостей, здатна творити часопростір буття, як і великі митці світу. Посеред повсякдення, оперуючи атрибутами побуту, турбуючись про родину, живе жінка, здатна на синтез індивідуального хронотопу всесвіту (Божий комп'ютер) та апокаліпсису: «...Світ підійшов до якоїсь межі; якщо він переступить її, все може перетворитися на божевілья: люди почнуть ходити з квіткою у руці або при зустрічі вбивати один одного. І буде бракувати дрібниці, лише однієї краплини води, яка переповнить чашу: припустимо, на

вулиці на одну машину, на одну людину або на один децибел стане більше. Тут є якийсь кількісний перерозподіл, який не можна переступити, однак ніхто за ним не стежить, а можливо, й не відає про його існування» [44, с. 238]. У романі «Безсмертя» всі персонажі по-своєму трактують потойбіччя, останній суд, апокаліпсис, проте картина, змальована уявою Аньєс, схожа на фантастику. Вона постає неординарною особистістю з-поміж сучасного повсякдення.

Специфікою хронотопів М. Кундери є перетворення музики на атрибут повсякдення. Загалом його твори викликають потребу розуміння законів розвитку літератури, музики, живопису, архітектури, філософії. Кожного з персонажів супроводить музика конкретного композитора: Бріджит – рок, Лору – Малер тощо. Навіть класична музика в щоденній практиці перетворюється на вжиткову річ: «...Хтось на верхньому поверсі відчинив вікно і включив магнітофон на повну потужність, щоб строга краса Баха звучала як грізне застереження світу, який ступив на погану стежку. Однак fuga Баха була не здатною дієво протистояти відбійним молоткам і машинам; навпаки, машини й відбійні молотки ввібрали фугу Баха як частину своєї власної фуги...» [44, с. 239]. В аспекті музики розгортається в романі протистояння Лора – Бріджит. Поль зі свого боку перебуває «між двома музиками»: «Рок був для Поля (вуха в нього чутливі, як у Гете) надто шумний, а романтична музика викликає в нього тоскні почуття»; за безпосередніми ефектами він не віддає переваги жодній з двох: «Якби залежало від Поля, світ запросто обійшовся б і без року, і без Малера» [44, с. 412]. Музика відображає невизначеність героя в його ставленні до доньки й Лори, яких він любив, як йому здавалось, однаковою мірою, тоді як «вони ненавиділи одна одну». Намагаючись розібратися у своїх почуттях і водночас у музичних вподобаннях, Поль піднісся до узагальнень і «зрозумів, що пафос романтичної музики об'єднує всю Європу».

Романтична музика, романтична культура за М. Кундерою передає психоемоційне уподібнення, однаковість у світовідчуттях людей. Колись вона

була мовою геніїв, нині ж вона стала атрибутом побуту розваг маси, втратила функції пророцтва, одкровення, набула – ужитку, повсякдення [87, с. 73].

Хронотоп повсякдення як побуту демонструє різні форми повторів, від простого відтворення подій, які вже були викладені, до складних конструкцій за принципом аналогій. Лора, як і Беттіна, схильна до використання окулярів як своєрідної маски, що приховує справжні почуття й таємні порухи душі. Лора нічого не знає про свого коханця Бернара (його кар'єра, стосунки з іншими людьми, родинні проблеми її обходять), як і Беттіна не знала нічого про Гете; площиною їхнього спілкування було лише кохання. Аналогій щодо Лори й Беттіни в романі багато. Численними є форми простих повторів різних епізодів, наприклад, повторення того, що відбулось раніше: «Поль уже насправді спав. Вона ніби знову вставила в проектор ту саму плівку, відмотала ще раз перед очима всю сцену: вона говорить з гостем, Поль на неї здивовано дивиться, і гість говорить: “У майбутньому житті ви хочете залишитися разом чи бажаєте більше не зустрічатися?”» [44, с. 259]. Лейтмотивна форма повторів у романі пов'язана також з подіями, які можна назвати знаками: розбиті окуляри Лори: «...З моменту розбитих окулярів уже пройшло більш ніж півроку, як вони не бачились» [44, с. 435]. Аньєс розбиває окуляри Лори, щоб знищити ту штучну маску, яку вони допомагають творити, після чого взаємини між сестрами значно погіршуються. Окуляри символізують момент розколу. У темпоритмі повсякдення вони сприймаються як побутова сварка. Повтори сприяють появі ефекту монотонності та звичності повсякдення. Воно ніколи й нічим не дивує, оскільки ординарність та буденність повсякдення зникне, якщо звична атрибутика буде якось замінена чи трансформована.

Темпоральність у хронотопі побуту передається найчастіше як розгортання долі персонажа, причетного до культури повсякдення. Таким, наприклад, є образ Поля: «Але час йшов, дочка його росла й відчувала себе досить затишно у світі такому, як він є, у світі телевізора, року, реклами, маскультури з її мелодрамами, в світі співців, авто, моди, розкішних продуктивних магазинів та елегантних промисловиків, які ставали

телевізійними зірками» [44, с. 350]. Цей уривок унаочнює зв'язок долі Поля й повсякдення, яке постає через ретельну деталізацію. Доля людини в контексті повсякдення – це принцип хронометражу й просторового визначення. Це свідчить про трафаретність повсякдення, про його нескінченну речовинну повторюваність. Саме у контексті долі осмислюється й образ Бріджит, але з негативним наповненням: «Я уявляю собі Поля: він з Аньєс і Бріджит вдома за вечерею. Бріджит напівобернена на своєму стільці, жує й дивиться на екран телевізора. Всі троє мовчать, оскільки звук телевізора запущений на повну потужність. У Поля ні на хвилину не виходить з голови злостива фраза Ведмедя, який назвав його союзником своїх могильників. /.../ Тут Поль пригадує, що на днях дізнався, що Бріджит не читала жодного вірша Рембо. Якщо врахувати, як він сам в її віці любив Рембо, то з повним правом він може вважати її своїм могильщиком» [44, с. 350]. Донька стає початком і кінцем долі Поля, і водночас вона розчинена у культурі повсякдення, поглинута нею, що, власне, й становить загрозу батькові. Найстрашніший вирок у романі – це бути поглинутим культурою повсякдення.

Своєрідне протистояння повсякденню теоретично обґрунтовує професор Авенаріус, який вночі ходить проколювати шини у машин. Цей його суспільний жест на межі злочину й протесту не рятує від нашествия культури повсякдення, але утримує його від розчинення в ній. Хронотоп повсякдення пов'язаний з хронотопом безсмертя. Повсякдення є тотожними перед вічністю. Крім того, окремі атрибути повсякдення увічнюються, перетворюючись на атрибути індивідуалізованого безсмертя (прощальний жест Лори, дівчина у кросівках тощо).

Висновки до третього розділу

У романі «Безсмертя» тісно поєднані повсякдення й вічність. Часу властиві неокресленість, невиразність, іноді трапляються припущення, що час існує лише для людини. Майже всі події сюжетної лінії відбуваються в Парижі, деякі – в інших містах (у Римі), що є логічним продовженням розповіді. Автор спонукає читача задуматися над психологією людського сприйняття часу, над відносністю уявлень про час залежновід психологічного стану людини. Прочитавши роман, усвідомлюєш: ми хронометруємо своє буття не тому, що час об'єктивно існує, а тому, що наша власна «невічність» змушує нас поділяти все на фрагменти, частки, хвилини і в такий спосіб подовжувати психологічний час буття.

Виразними хронотопами роману «Безсмертя» є хронотоп безсмертя та хронотоп повсякдення, що взаємодоповнюють один одного. Варіації хронотопу безсмертя змальовані за одним принципом: час – це вічність, а простір у них визначається масштабом впливу таланту обраної особистості (Авенаріус, Гемінгвей, Гете, Кундера-персонаж, Рубенс, Далі). Хронотоп безсмертя вибудовується за принципом викладу любовної історії в усіх її особистісних емоційно-психологічних відтінках. Для хронотопу повсякдення як побуту характерний ужитковий міський простір і нинішній час.

Отже, функція хронотопу в романі М. Кундери є суто мистецька, конструктивна. Автор створює аналогії, логічні зіткнення, що змушують читача піти далі у висновках, далі того реального тексту, який читачу надано. Тож хронотопи служать конструюванню змісту на основі зіставлення різних фрагментів тексту.

ВИСНОВКИ

Творчість Мілана Кундери – це своєрідна проміжна ланка між чеською та західною культурою. М. Кундера у своїх романах прагне відродити на новій світовій й естетичній основі модель «перехідних часів» – від століття ХХ до ХХІ. Роман змінився в другій половині ХХ сторіччя; він більше не прагне до епічності, всеосяжності, відрікається від свого походження, від епопеї, від спроб стати «всеосяжним твором». Зміни в ставленні до функції роману пов'язані безбосередньо зі змінами в соціумі, у навколишньому світі. Роман цікавить «діалог з людським існуванням», наповнений постійним сумнівом і запитаннями. Ігрове ставлення до літератури зафіксувало новий щабель самосвідомості – умовності літературної мови, неможливості адекватного вираження реальності. Кундера намагається стати «іронічним дзеркалом» сучасної літератури, піддаючи переосмисленню та переробці всі форми і розповідні стратегії роману. Він підходить по-новому до функції роману, визначаючи її як «комплексний метод пізнання життя», який найбільш точно передає еволюційні процеси нових реалій.

Художній стиль письменника визначається поетикою компромісу: *реалізм – модернізм – постмодернізм*. Елементи реалістичної поетики відображаються в ігровій постмодерністській мовній структурі (зміст, моральний смисл, антропоцентризм). Постмодерністські прийоми та засоби (пародійність, інтертекстуальність, іронічна гра тощо) оживлюють реалістичну поетику.

Мілан Кундера визначає такі призови літератури: *призов гри* – гра – єдина значуща річ у світі, позбавленому значущості; *призов сновидіння* – у романі уява «вибухає як уві сні», долаючи кордони правдоподібності; *призов думки* – ідеї Музіля і Броха прагнуть не переконувати, а стимулювати народження нової думки. Важливе значення має *призов часу* – письменник зміщує часові пласти різних епох. Наприклад, у романі «Безсмертя» перетинаються різні епохи й часи – Німеччина ХІХ ст., Париж ХХ ст.,

Фінляндія XVII ст., то взагалі дія переноситься в потойбіччя. Письменник розширює романний час, поєднуючи в одному творі Хемінгуея, Гете, Беттіну фон Арнім, Рубенса, Наполеона, вигаданих персонажів і себе.

Роман «Нестерпна легкість буття» порушує вічні проблеми буття. З одного боку, тяжкість – це тяжкий тягар, тягар відповідальності; з іншого боку – легкість, свобода від відповідальності й почуття відповідальності. За тезою про «категоричну згоду з буттям» у Кундери прихована та сама загадкова й багатозначна опозиція. Але «згода з буттям», навіть вимушена, означає кіч. Вибір – між пустотою і кічем. Кіч Кундера трактує як тип світосприйняття, громадську психологію, ідеал, що оволодів масовою свідомістю.

Кундера слушно зауважував про те, що роман – це дослідження того, чим є людське життя в пастці, на яку перетворився світ. Тому в романі «Нестерпна легкість буття» важливим є *авторський хронотоп*, зреалізований через численні роздуми про час, його циклічність і лінійність, життя і смерть, про вічне й дочасне. Автор, відповідно до поетики постмодернізму, грається з читачем. Він закликає реципієнта сприймати його роман як дійсність, а героїв – як реальних людей, що існують незалежно від нього. Він звертається до читача з провокативними філософськими питаннями, відповіді на які залишаються риторичними.

Соціально-історичний час роману – Чехія в період окупації радянськими військами. Письменник відобразив у романі розгром «Празької весни», складні долі учасників реформатського руху після 21 серпня 1968 року на батьківщині і в еміграції. «Нестерпна легкість буття» оповідає про драматичну епоху «Празької весни» і зумовленою після її поразки «нормалізацію».

Сюжетний час роману розмитий і відкритий. Автор не дотримується чіткої хронології подій, а лише зрідка згадує про деякі дати чи вказує, який проміжок часу розділяє описані події. У романі єдина сюжетна канва і єдина система героїв, проте дія розгортається прямолінійно, про одні й ті самі події розповідається не один раз і з різними акцентами і часто не в хронологічній послідовності.

Щоразу події розвиваються в різних напрямках. Екскурси в минуле чи забігання наперед додають деталей і щоразу дозволяють заповнити лакуни та краще зрозуміти мотиви дій персонажів чи, принаймні, встановити причинно-наслідкові зв'язки між подіями. На нашу думку, цілісно твір постає лише завдяки інтелектуальному монтажу у свідомості читача.

Кундера розмірковує про *ідею вічного повернення Ніцше*. Можливе чи неможливе вічне повернення – це питання, над яким читач роману буде думати ще дуже довго після прочитання. Проте сам М. Кундера пропонує своїм читачам повернутися в минуле своїх персонажів. Ідея можливого або неможливого повернення закладена і на рівні композиції: декілька разів повторюється одна й та сама подія, що дає змогу переосмислити по-іншому події, що відбуваються. Крім того, події у творі розгортаються по спіралі, то повертаючись назад, то переносячи читача вперед. Цим автор немов говорить нам, що все у світі повторюється.

Знаковим у романі «Нестерпна легкість буття» є *хронотоп сну*. Текст твору так природно переносить читача з реальності в сон, що межа між дійсним і ірраціональним зникає й реципієнт приймає сон за дійсність, що вказує на відносність буття. Виокремлюємо дві групи снів, які мають глибокий зміст: сни про кішки й сни-історії про те, як героїню посилають на смерть.

До того ж сон виконує функцію *емблематичного хронотопу*. Наприклад, сон Терези має дві функції – сублімація страхів перед дійсністю (сни про голих жінок, які марширують у басейні – втілення ревнощів до коханок Томаша) та втеча від жахливої реальності (сни про страту – бажання звільнитися від нестерпної легкості буття).

Мілан Кундера створює в романі також *хронотоп ідилії*. Зображує гармонію природи, яка залишається незмінною незалежно від політичної ситуації, стираються межі між сном і реальністю. Проте знову нагадує читачеві про відносність і неоднозначність усього, що відбувається чи існує у світі. Навіть село в часи комунізму змінилося. Міфологізований образ села, де всі живуть як соборна єдина сім'я, ходять у неділю до церкви, а потім разом

весело проводять час, вже не був дійсністю. Тепер люди і в селі десоціалізуються: замість іти до церкви чи навіть трактиру, сидять по домівках перед телевізором і мріють утекти до міста.

У романі «Безсмертя» представлено два хронотопи: *безсмертя та повсякдення*. Для безсмертя характерна індивідуалізація часу й простору. Залежно від уявлень героя, часопростір зазнає модифікації, наприклад: вічний час Рубенса у духовному просторі Парижа, вічний час Гете у духовному просторі Веймара тощо. Повсякдення в романі залежить від індивідуальності, формується як буттєва стихія.

Важливе значення в хронотопних структурах романів Мілана Кундери має метафора. Автор переконує читача в тому, що окремі випадки життя не можна зрозуміти інакше, ніж метафорично.

Отже, у магістерській роботі ми спробували синтезувати теорію часу у творчості Мілана Кундери, що вможливило показати трансформацію категорії часу та її вплив на структуру художнього твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аббаньяно Н. Структура экзистенции. Введение в экзистенциализм. Позитивный экзистенциализм. СПб. : Алтейя, 1998. 506 с.
2. Андреев Л. Г. Марсель Пруст. Москва : Высшая школа, 1968. 97 с.
3. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва : Прогресс, 1989. 254 с.
4. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. *Вопросы литературы и эстетики*. Москва : Художественная литература, 1975. С. 234–407.
5. Беккет С. Счастливые дни. Москва : Текст, 1961. 9 с. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=278391&p=1> (дата звернення 27.03.2020)
6. Бергсон А. Две формы памяти. *Хрестоматия по общей психологии. Психология памяти*. Москва : Изд-во МГУ, 1979. С. 61–75.
7. Бергсон А. Длительность и одновременность. По поводу теории Эйнштейна / пер. А. А. Франковского. Москва : Издательство Юрайт, 2020. 174 с.
8. Бергсон А. Творческая эволюция / пер с фр. В. А. Флеровой. Москва : КАНОН-пресс, Кучково поле, 1998. 185 с.
9. Бульвінська О. «Новий роман» Мілана Кундери: теорія і практика. *Зарубіжна література в навчальних закладах*. 2003. № 11. С. 28–34.
10. Быкова Н. И. Игра как образ жизни в литературе и кинематографе. *European research*. 2016. № 4. (15). С. 169–170.
11. Вернадський В. И. Пространство и время в живой и неживой природе. *Философские мысли натуралиста*. Москва : Наука, 1988. С. 210–385.
12. Всемирная энциклопедия: Философия / главн. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов. Москва : АСТ, Минск : Харвест, Современный литератор, 2001. 1312 с.
13. Вулф В. Современная художественная проза. *Миссис Дэллоуэй*. Санкт-Петербург : Азбука-Классика, 2006. 224 с.

14. Гайдеггер М. Будувати, проживати, мислити. Тексти та переклади. Харків: Фоліо, 1998. С. 313–332.
15. Гайденко П. П. Время и вечность: парадоксы континуума. Вопросы философии. 2000. № 6. С. 110–136.
16. Гайденко П. П. Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке. Москва : Прогресс-Традиция, 2006. 320 с.
17. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. Москва : Едиториал УРСС, 2004. 144 с.
18. Гижий В. Часовий континуум нартивної структури української неоромантичної прози. *Studia methodologica*. Тернопіль. № 11. 2002. С. 95–99.
19. Гильманова Н. С. Психологические аспекты временной организации памяти в жизни личности и в художественном произведении. *Мир психологии*. Москва-Воронеж, 2001. № 1. С. 40–50.
20. Гуревич А. Я. Время как проблема истории культуры. *Вопросы философии*. 1969. № 3. С. 13–20.
21. Данн Д. У. Эксперимент со временем. Москва : Аграф, 2000. 224 с.
22. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / пер. з англ. М. Гірняк. Львів : Літопис, 2004. 384 с.
23. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; пер. з англ. В. Шовкун. Київ : Основи, 2003. 503 с.
24. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм. Харьков : Фолио, 2000. 255 с.
25. Зверев А. Герои Кундеры между пустотой и кичем. *Иностранная литература*. 1993. № 11. С. 236.
26. Зверев А. М. Милан Кундера: «Родное» и «Вселенское». *Вестник Института цивилизации*. Владикавказ, 1998. Вып. 1. С. 156–161.
27. Зверев А. XX век как литературная эпоха. *Вопросы литературы*. 1992. Вып. II. С. 3–56.

28. Зенкин С. Денон, Бальзак и Кундера: от преромантизма до постмодернизма. *Иностранная литература*. 1997. № 5. С. 174–181. URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-fra/zenkin-denon-balzak-kundera.htm>
29. Зинченко В. П. Живое время (и пространство) в течении философско-поэтической мысли. *Вопросы философии*. 2005. № 5. С. 20–45.
30. Иванов В.В. Категория времени в искусстве и культуре 20 века. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Ленинград : Наука, 1974. С. 39–67.
31. Історія новітньої зарубіжної літератури : Навч. посібник / від. ред. Г. Й. Давиденко та ін. Київ: Центр учбової літератури, 2008. 487 с.
32. Камю А. Бунтующий человек. Москва : ТЕРРА-Книжный клуб; Республика, 1999. 416 с.
33. Кафка Ф. Афоризмы. *Избранное*. Санкт-Петербург: Кристалл, 1999. 1088 с.
34. Кеба А. Типология художественного времени у Дж. Джойса и А. Платонова. *Русская филология. Украинский вестник*. Харьков, 2001. № 1–2 (18). С. 54–58.
35. Кискін О. М. Урбаністичний хронотоп в постмодерністському романі : автореф. дис. ... канд. філолог. наук : 12.00.06. Київ, 2005. 20 с.
36. Когда для «дома» слова нет: интервью с Миланом Кундерой (1984 г.). URL: <http://elenakuzmina.blogspot.com/2006/11/1984.html> (дата звернення 11.12.2019).
37. Комаров А. С. Межличностное взаимодействие читателя, автора и персонажа художественного текста. *Вестник МГИМО. Филология*. 2012. № 5. 16–24.
38. Копистянська Н. Особливості створення соціально-історичного хронотопу в романах Ф. Кафки «Процес» і «Замок». *Іноземна філологія*. 1997. Вип. 110. С. 157–166.
39. Копистянська Н. Х. Хронотоп як аспект вивчення слов'янського романтизму (на матеріалі західнослов'янських літератур у європейському

контексті). Слов'янські літератури. Доповіді XII Міжнар. з'їзду славистів. Київ, 1998. С. 57–74.

40. Копистянська Н., Григораш Н. Напрями вивчення часу і простору в літературознавстві слов'янського світу. *Слов'янські літератури*: Доповіді. XIII Міжнародний з'їзд славистів (Любляна, 15–21.08.2003 р.). Київ, 2003. С. 5–35.

41. Копыстьянская Н. Воссоздание социально-исторического хронотопа особым языком А. Платонова. *Slavica Helvetica*. Bg.58: Sprache und Erzählhaltung bei Andrej Platonov. – Bern; Berlin; New York. 1998. – S. 161–181.

42. Криворучко С. Мотив свободи в романі Мілана Кундери «Безсмертя». URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/18424/05-Krivoruchko.pdf?sequence=1> (дата звернення 04.02.2020).

43. Кузнецов С. История одного жеста (Милан Кундера «Бессмертие»). *Иностранная литература*. 1994. № 10. С. 78–84.

44. Кундера М. Безсмертя. Львів : Видавництво Старого Лева. 2020. 360 с.

45. Кундера М. Беседа с Ольгой Карлай (Интервью для Нью-Йорк Таймс, 1985). URL: <http://elenakuzmina.blogspot.com/2006/10/1985.html> (дата звернення 23.09.2019).

46. Кундера М. Нарушенное завещание. Санкт-Петербург : Азбука-Классика, 2009. 288 с.

47. Кундера М. Ненужное наследие Сервантеса. *Урал*. 2001. № 12. URL: <https://magazines.gorky.media/ural/2001/12/nenuzhnoe-nasledie-servantesa.html> (дата звернення 18.08.2019).

48. Кундера М. Неспешность. Санкт-Петербург : Азбука-Классика. 2013. 224 с.

49. Кундера М. Прощальный вальс. Бессмертие. Санкт-Петербург : Амфора, 1999. 537 с.

50. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики). Урал. гос. пед. ун-т-Екатеринбург, 1997. 317 с.

51. Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия / под ред. А. П. Горкина. Москва : Росмэн, 2006. 178 с.
52. Литературная энциклопедия терминов и понятий. Москва : Сов. энциклопедия, 1987. 752 с.
53. Лолаев Т. Н. Время – новые подходы к старой проблеме. Орджоникидзе, 1989.
54. Лотман Ю. М. Избранные статьи : В 3-х т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 386–463.
55. Луценко О. М. Постмодернізм: пост чи протоісторія. Метаморфози хронотопу. *Культура і сучасність*. 2010. № 10. С. 131–136.
56. Манн Т. Аристократия духа. Москва : Культурная революция. 2009. 367 с.
57. Маргвелашвили Г. Т. Сюжетное время и время экзистенции. Тбилиси, 1976. 235 с.
58. Медриш Д. Структура художнього часу в фольклорі та літературі. *Ритм, простір і час в літературі і мистецтві*. Ленінград : Наука. 1974. С. 121–142.
59. Мейлах Б. С. Проблема ритма, простору і часу в комплексному вивченні творчості // *Ритм, простір і час в літературі і мистецтві*. Ленінград : Наука, 1974. С. 3–10.
60. Меликов И. М. Время в культуре. *Вестник Московского университета*. 1999. Серия 7 : Философия. № 2. С. 27–35.
61. Меринов О. М. Культурологическая реконструкция тоталитарного хронотопа в контексте русской литературной традиции: автореф. дисс. ... канд. философ. наук : 24.00.01. Белгород, 2004. 21 с.
62. Моклиця М. Основи літературознавства. Тернопіль : Підручники і посібники, 2002. 191 с.
63. Мочернюк Н. Д. Сновидіння в поезії романтизму: часово-просторова специфіка : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Тернопіль, 2005. 20 с.

64. Ніколенко О. Література другої половини ХХ ст. *Зарубіжна література в навчальних закладах*. 1998. №10. С. 37–39.
65. Нямцу А. Є. Традиція у слов'янських та західноєвропейських літературах (проблеми теорії). Чернівці : Рута, 2001. 152 с.
66. Нямцу А. Основы теории традиционных сюжетов. Черновцы : Рута, 2003. 78 с.
67. Палій О. П. Поетика кічу в романі Мілана Кундери «Нестерпна легкість буття». *Літературознавчі студії*. 2004. Випуск 11. С. 319–323.
68. Палій О. П. Суперечки про роман Мілана Кундери «Нестерпна легкість буття». *Літературознавчі студії*. 2004. Випуск 7. С. 240–244.
69. Палій О. П. Теорія роману Мілана Кундери. *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених*. 2005. Випуск 7. С. 215–222.
70. Пестеров В. А. Романная проза запада рубежа ХХ и ХХІ веков. *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология*. 2011. № 4 (16). С. 36–45.
71. Плотин. О времени и вечности. *Третья эннеада*. Санкт-Петербург : «Издательство Олега Абышко», 2004. С. 362–399.
72. Протохристова К. Огледала, симуляції і имагологія в романа на Кундера «Безсмертіє». *Славистика II. По случай XIII Международен конгрес на славистите в Любляна*, 2003. Пловдив : Пловдивски университет «Паисий Хилендарски», 2003. С. 25–34.
73. Пруст М. В сторону Свана. Москва : Языки славянской культуры, 2012. 504 с.
74. Рикер П. Время и рассказ: В 2 т. Т. 1. Москва; Санкт-Петербург : Университетская книга, 1998. 313 с.
75. Рикер П. Время и рассказ: В 2 т. Т. 1. Москва; Санкт-Петербург : Университетская книга, 2000. 224 с.
76. Романцова Б. М. Час у європейському модерністському романі першої третини ХХ ст. : дис. ... канд. філолог. наук :10.01.06. Київ, 2006. 20 с.

77. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. Москва : ТЕРРА-Книжный клуб; Республика, 2002. 640 с.
78. Сартр Ж.-П. Что такое литература? Слова. Минск : Попурри, 1999. 448 с.
79. Темирбулатова А. Б. Художественное время и пространство: их значение и функции. *Вестник КазГУ. Серия филологическая*. 2001. № 1. С. 60–67.
80. Тураева З. Я. Категория времени. Время грамматическое и время художественное (на материале английского языка) : Учебное пособие. Москва : Высшая школа, 1979. 219 с.
81. Хайдеггер М. Прологомены к истории понятия времени. Томск : Водолей, 1998. 384 с.
82. Хайдеггер М. Бытие и время. Харьков : Фолио, 2003. 503 с.
83. Хализев В. Е. Модернизм и традиции классического реализма в русской литературе XX века. *Филологические науки*. № 6. 2004. С. 35–48.
84. Цветаева М. Мне казалось, я иду по звездам: воспоминания, письма, дневники. Москва, 2004. 285 с.
85. Шевчук В. Жанрова структура чеського роману. *Література правди і прогресу: до питання розвитку літературного процесу в європейських соціалістичних країнах*. Київ, 1979. С. 188–211.
86. Шервашидзе В. В. Литература «подозрения»: проблемы современного французского романа. *Функциональная семантика и семиотика знаковых систем*. Москва, 2014. Ч. 1. С. 586–594.
87. Шерлаимова С. А. Милан Кундера и его романная философия. Москва : Индрик, 2014. 272 с.
88. Яковенко С. Семіотика тіла в прозі Вітольда Гомбровича і Мілана Кундери. *Українська полоністика*. 2016. Вип. 2. С. 211–224.
89. Ясперс К. Всемирная история философии: Введение. Санкт-Петербург : Наука, 2000. 272 с.

90. Chvatik Květoslav. Svět románů Milana Kundery. Brno : Atlantis, 1994. 170 s.
91. Fořt Bohumil, Kudrnač Jiří, Kylvoušek Petr. Milan Kundera aneb Co zmůže literatura? Soubor statí o díle Milana Kundery. Brno : Host, 2012. 94 s.
92. Koskova Helena. Milan Kundera. Praha : H&H, 1998. 187 s.
93. Kubiček Tomáš. Středoevropan Milan Kundera. Brno : Periplum, 2013. 69 s.
94. Kubiček Tomáš. Vyprávět příběh. Naratologické kapitoly k románům Milana Kundery. Brno : Host, 2001. 75 s.
95. Kundera M. The tragedy of Central Europe. *The New York Review of Books*. Volume 31. No 7. 26.04.1984. C. 3–8.
96. Le Grand Eva. Kundera aneb Paměť touhy. Olomouc : Votobia, 1998. 132 s.
97. Němcová Banerjee Maria. Terminal Paradox / the novels of Milan Kundera. New York : Grove Weidenfeld, 1990. 203 s.
98. Nietzsche F. Die fröhliche Wissenschaft. Köln : Anaconda Verlag GmbH. 212 s.
99. Sartre J.P. Being and Nothingness: An essay on phenomenological ontology. – London, 1969. 328 s.