

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

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ  
ІНСТИТУТ ЛІТЕРАТУРИ ІМ. Т.Г. ШЕВЧЕНКА

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**РОМАНЦОВА БОГДАНА МИХАЙЛІВНА**

УДК 821-31.09:[115+159.937.53](4)"19"

**ЧАС У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МОДЕРНІСТСЬКОМУ РОМАНІ  
ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.  
10.01.06 – теорія літератури**

**Подається на здобуття наукового ступеня  
кандидата філологічних наук**

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело \_\_\_\_\_ Романцова Б. М.

Науковий керівник –  
кандидат філологічних наук, доцент  
Семків Ростислав Андрійович

КИЇВ – 2018

## АНОТАЦІЯ

*Романцова Б. М. "Час у європейському модерністському романі першої третини ХХ ст." – Рукопис.*

*Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) за спеціальністю 10.01.06 "Теорія літератури". Національний університет "Києво-Могиланська академія". Київ, 2018.*

*Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Київ, 2018.*

Дисертаційне дослідження є першою в українському літературознавстві спробою системного дослідження часу в європейському модерністському романі.

У роботі окреслено термінологічне поле концепції часу, виділено критерії визначення базових різновидів часу в модернізмі, окреслено напрями аналізу різних типів часу. Окремо проаналізовано процес осмислення часу у гуманітарній думці ХІХ–ХХ ст., висвітлено загальну культурну трансформацію категорії часу у добу модернізму та її відображення в літературних текстах першої третини ХХ ст. Доведено, що час є частиною художнього світу, зображеного у творі, і водночас категорією поетики, що впливає на структуру твору і постає на різних рівнях: на рівнях авторської позиції, суб'єктивного часу окремих персонажів, як загальна концепція часу епохи.

У дисертаційній роботі чільну увагу приділено текстуальному аналізу текстів В. Вулф, Д. Джойса, Ф. Кафки, М. Пруста, також виявленню засобів відображення часу в їхніх текстах. Визначено, що час у текстах цих письменників є не лише одним з аспектів поетики, а й виразником їхніх естетичних принципів, зокрема розуміння міри свободи автора у змалюванні дійсності. Тож зі зміною поетики їхніх творів від пізньюреалістичної до модерністської також змінюється і домінантна

категорія часу – від лінійного хронологічного до змішаного, циклічного часу і, нарешті, тривання як одного з основних типів часу у текстах ХХ–ХХІ ст.

Аналіз текстів В. Вулф, Д. Джойса, Ф. Кафки, М. Пруста крізь призму категорії часу дозволив спростувати поширену думку про те, що творчість цих письменників є суцільно модерністською, і показати еволюцію їхніх стилів. У дисертаційному дослідженні доведено, що всі ці автори починали з реалістичної оповіді, в якій поступово починали проступати принципи модерністської поетики, а згодом приходили до модерністського тексту, в осерді якого – нова концепція часу.

До реалістичних текстів, де домінує лінійний тип часу, у роботі зараховано роман "Америка" Франца Кафки, збірку "Дублінці" Джеймса Джойса, роман "Подорож назовні" Вірджинії Вулф. Виявлено, що в цих творах домінує лінійний час зі зрозумілою чіткою хронологією, впізнаваною топонімікою та сюжетом, що прямує від зав'язки до розв'язки.

Оскільки одним з ключових жанрів ранніх текстів досліджуваних авторів є роман виховання, в "Америці" Кафки, "Подорожі назовні" Вулф і частині оповідань збірки "Дублінці" сюжет зумовлений розвитком головного героя чи героїні та їхніми спробами не лише завоювати новий простір, а й долучитися до панівної концепції часу, яку в романі уособлюють домінантні персонажі, наприклад, чоловіки старшого покоління в романі "Подорожі назовні" В. Вулф, нью-йоркські багатії в романі "Америка" Ф. Кафки, представники Гельського відродження в збірці "Дублінці" Д. Джойса. Для всіх перерахованих домінантних груп час односпрямований, пов'язаний із поступом, рухом вперед. І хоча в більшості перерахованих текстів йдеться про поразку і загибель чи вигнання головних героїв, а не їхній тріумф та інтеграцію у суспільство,

доведено, що лінійний час в ранніх творах досліджуваних авторів постає на тематичну, ідейному і структурному рівнях.

До романів зі змішаним типом часу в роботі зараховано "Процес" Франца Кафки, "Ніч і день" і "Кімнату Джейкоба" Вірджинії Вулф, "Портрет митця замолоду" Джеймса Джойса та "У пошуках втраченого часу" Марселя Пруста. Для всіх цих текстів характерне протиставлення диктату об'єктивного часу та внутрішнього переживання часу персонажами, наявність часових зміщень, а також загальна проблематизація питання часу, адже лінійний час не відповідає досвіду модерністського героя. Виявлено, що лінійність згаданих творів здебільшого проявляється на рівні сюжету і жанрової приналежності, а циклічність, позачасовість і тривання як різновиди часу, характерні для доби модернізму, – на рівні індивідуального переосмислення героями темпоральності та їхнього бунту проти диктату хронології.

В усіх цих романах альтернативний, нелінійний тип часу уособлюють головні персонажі, тоді як лінійність стає "тлом", часом другорядних персонажів, яким явно чи імпліцитно протистоять герої. Це можна пояснити тим, що європейські автори початку ХХ ст. починали поступовий рух у бік модерністської поетики (і модерністського переосмислення часу відповідно) саме з головних персонажів (своїх ймовірних альтер его), оскільки образ головного героя, як правило, менш інертний і простіший для експериментування, ніж загальне тло оповіді.

Текстуальний аналіз показав, що у творах умовного "перехідного періоду" автори почали експериментувати з категорією часу, поєднуючи різні підтипи темпорального у межах одного роману. Якщо у реалізмі час був непомітним тлом оповіді, помічним механізмом, що підштовхував сюжет та пояснював розвиток персонажа, то в модернізмі письменники використовують час свідомо і приділяють йому чимало уваги. Втім, у

творах перехідного періоду все ж домінує лінійна концепція часу, тобто сюжет підкоряється традиційній схемі розвитку, романи, як правило, мають закритий фінал. Хоча в даних текстах і окреслено проблему співвідношення лінійного часу і внутрішнього суб'єктивного часу персонажів, її не висвітлено доглибно і не запропоновано нової концепції часу, що не ґрунтувалася б на позитивістській раціональності.

Найважливішим висновком в нашій роботі стало твердження, що категорія часу суттєво змінилася у рамках модерністської поетики і набула невластивої їй до того гетерогенності. Акцент на важливості індивідуального світовідчуття персонажа, відмова від концепції всезнаючого наратора, а також стрімкий розвиток точних наук, зокрема фізики, призвели до того, що автори почали використовувати замість лінійного часу, що мав якнайточніше відтворювати фізичну реальність (у межах уявлень про неї у ХІХ столітті), складну, індивідуально осмислену темпоральність. Якщо в реалістичних творах час мав бути якнайнепомітнішим тлом, то в модернізмі став виразником авторської позиції.

Докладний аналіз текстів В. Вулф, Д. Джойса, Ф. Кафки, М. Пруста дозволив нам вичленити основні типи часу у модерністському романі: лінійний час, циклічний, позачасовість і тривання. У кожному з аналізованих романів автори свідомо поєднують кілька або й всі ці типи часу, однак ми докладно зупинилися на основних, домінантних типах часу і спробували пояснити, чому автори обирають саме їх для розбудови сюжету.

Здійснено герменевтичне прочитання "Замку" Кафки, "Улісса" Джойса і "Місіс Деллоуей" Вулф і виявлено, що для творів із циклічним типом часу характерні фактична відсутність розвитку персонажа і класичної літературної інтриги. Автор у таких випадках зображає події у

межах певного відрізка часу, що сам є циклом, а описані події постають не як одноразові, унікальні акти, а як постійно повторювані дії персонажів.

Для творів, в яких домінує тривання, що, як доведено в роботі, є одним з найважливіших типів суто модерністського часу, характерний уривчастий сюжет, у якому домінують дрібні події, що постають із неочікуваного ракурсу, інтенсивне внутрішнє життя персонажів, заперечення причинно-наслідкового зв'язків, інтенсивна робота пам'яті. Визначено, що такий час характерний насамперед для епопеї "У пошуках втраченого часу" Марселя Пруста та роману "Місіс Деллоуей" Вірджинії Вулф.

У роботі доведено, що і циклічний час і, особливо, тривання пов'язані з концептами пам'яті, досвіду, ідентичності, що також актуалізує дане дослідження. Також простежено основні естетичні константи, пов'язані із категорією часу, в текстах проаналізованих авторів.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що в роботі вперше не лише комплексно досліджено час у європейському модерністському романі першої третини ХХ ст., а й проаналізовано процес зміни категорії часу в творах досліджуваних письменників. Нарешті, виділено основні типи часу, характерні для модерністських текстів цього періоду, і показано процес переходу від категорії реалістичного лінійного часу до модерністської гетерогенної темпоральності.

Практичне значення дослідження полягає в тому, що в роботі означено важливий аспект аналізу модерністських текстів та окреслено підходи до дослідження часу як однієї з основоположних категорій модерністської поетики. Порівняння часу в ранніх і зрілих творах досліджуваних авторів дозволяє простежити генезу поетики їхніх текстів й осмислити, як змінювалося розуміння часу в літературі першої третини

XX століття. Результати представлено в дисертації теоретичного та практичного аналізу можуть бути використані дослідниками європейського літературного модернізму загалом, а також окремих письменників цього періоду.

**Ключові слова:** *час, модернізм, Джеймс Джойс, Вірджинія Вулф, Франц Кафка, Марсель Пруст, тривання.*

## ABSTRACT

***B. M. Romantsova "Time in the European modernist novel of the first third of the XX century". - Manuscript.***

*Thesis for the degree of candidate of Philological Sciences by the speciality 10.01.06 – "Literary theory". National University of "Kyiv-Mohyla Academy". Kyiv, 2018.*

*Ukraine National Academy of Sciences Taras Shevchenko Literature Institute. Kyiv, 2018.*

The thesis research is the first attempt in Ukrainian literature studies to systemically examine time in the European modernist novel.

In this work, a terminological field of the time concept is described; criteria for defining the basic types of time in modernism are specified; ways of analysing different types of time are described. There is a separate analysis of the process of time comprehension in the humanitarian thought of the XIX-XX centuries, as well as a presentation of the general cultural transformation of the category of time in the modernism epoch and its representation in literary texts of the first third of the XX century. It is proven that time is a part of the fictional world depicted in a literary work and at the same time a category of poetics, which influences the structure of the work and presents itself at different levels: the level of the author's position, the level of characters' subjective time and as a general time concept of the epoch.

Main attention in the thesis work is paid to the textual analysis of works by Virginia Woolf, James Joyce, Franz Kafka, Marcel Proust, as well to defining the methods of time representation in their texts. It is defined that time in the works of these authors is not only one of the aspects of poetics but also an expressive means of their aesthetic principles, especially of their understanding of the author's level of freedom in depicting reality. So, along with the change in



poetics of the works from late realistic to modern, the dominant category of time also changes – from linear chronological to mixed, cyclic time and finally duration as one of the main types of time in texts of the XX–XXI centuries.

Analysing the texts of Virginia Woolf, James Joyce, Franz Kafka, Marcel Proust through the prism of the time category allowed us to refute the popular opinion that the works of these authors are totally modern and to show the evolution of their styles. The thesis work shows that all these authors began with realistic narration which has been gradually influenced by the principles of modern poetics and then came to a modern text, the heart of which is the new concept of time.

The novel "America" by Franz Kafka, the short story collection "Dubliners" by James Joyce, the novel "The Voyage Out" by Virginia Woolf are classified in this work as realistic texts with a prevalent linear type of time. It is revealed that in these works, linear time with a clear and understandable chronology, familiar toponymic and a plot which spans from setup to denouement is dominating.

As one of the key genres in the early texts of the named authors is bildungsroman, in Kafka's "America", Woolf's "The Voyage Out" and in part of the stories of the "Dubliners" collection, the plot is defined by the development of the main character and his or her attempts to not only conquer a new territory but also to become closer to the prevalent concept of time, which is represented by the dominant characters – for example, men of the older generation in "The Voyage Out", New York rich men in "America", representatives of the Gaelic renaissance in "Dubliners". For all these dominant groups, time has a single direction, associated with stale movement forward. While most of the named texts describe loss and death or ostracism of the main characters, not their triumph and integration into society, it is proven that linear time in the early works of the aforementioned authors is presented at thematic, ideologic and structural levels.

Franz Kafka's "The Trial", Virginia Woolf's "Night and Day" and "Jacob's Room", James Joyce's "A Portrait of the Artist as a Young Man" and Marcel Proust's "In Search of Lost Time" are classified in this work as novels with a mixed type of time. For all these texts, a counterposition of the dictate of objective time and the characters' inner feeling of the time, presence of temporal dislocations and a general problematisation of the time issue are typical, as linear time does not correspond to the experience of the modern hero. It is revealed that the linearity of the aforementioned works is mostly represented at the levels of plot and genre identification, while cyclicity, extratemporaneity and duration, the kinds of time typical for the modernism epoch, are represented at the level of the characters' individual reconsideration of temporality and their revolt against the dictate of chronology.

In all these novels the alternate, nonlinear type of time is personified by the main characters, while linearity becomes a background, a time of secondary characters, which are openly or secretly opposed by the heroes. This may be explained by the fact that European authors of the beginning of the XX century began slowly moving towards modern poetics (and, respectively, a modern reconsideration of time), starting with the main characters (their probable alter-egos), as the image of the main character is usually less inert and easier to experiment with that the general background of the narration.

Textual analysis has shown that in the works of the so-to-say "transitional period" the authors started experimenting with the time category, interleaving different subtypes of the temporal inside a single novel. While in realism, time has been an invisible background of the narration, an auxiliary mechanism which pushed the plot forward and helped explain the character development, in modernism authors use time deliberately and give it substantial attention. Nevertheless, in the works of the transitional period the linear concept of time is still dominating, so the plot is subject to a traditional development scheme; as a rule, novels have a closed ending. While the problem

of relation between linear time and inner subjective time of the characters is outlined in these texts, it is not deeply elaborated on and there is no new concept of time proposed which won't be based on positivist rationality.

The most important conclusion of our work is the statement that the category of time has substantially changed in modern poetics and acquired a heterogeneousness which was not typical for it before. Emphasis on the importance of the character's individual perception of the world and defying the all-knowing narrator concept together with swift development of science, especially physics, have led to the fact that authors started using a complicated, individually comprehended temporality instead of linear time which had to precisely depict physical reality, as it has been perceived in the XIX century. While in realistic works time had to be a totally invisible background, in modernism it has become a means to express the author's position.

An in-depth analysis of texts by Virginia Woolf, James Joyce, Franz Kafka, Marcel Proust allowed us to outline the main types of time in the modern novel: linear, cyclic, extratemporaneousness and duration. In each of the analyzed novels, authors consciously unite several or even all of these types of time, but we have analyzed the main, dominant types in detail and tried to explain why these are the authors' choice to build the plot.

We have performed a hermeneutic reading of Kafka's "The Castle", Joyce's "Ulysses" and Woolf's "Mrs Dalloway" and found out that for works with a cyclic type of time, a virtual absence of character development and classic literary intrigue are typical. In such cases the author depicts events during a certain timespan, which is itself a cycle, and the events are perceived not as one-time unique acts, but as constantly repeated actions of the characters.

For those works where the dominant type of time is duration, which, as proved in this work, is one of the most important types of time specific to modernism, characteristic features are a fragmentary plot with a prevalence of

small events depicted from an unexpected angle, intense inner life of the characters, denial of cause-and-effect relationship, intense memory work. It is defined that such a type of time is typical first of all for the epos "In Search of Lost Time" by Marcel Proust and the novel "Mrs Dalloway" by Virginia Woolf.

The work proves that cyclic time and especially duration are connected with the concepts of memory, experience, identity, which also actualizes this research. The main aesthetic constants related to the category of time in the texts of the authors analyzed are also outlined.

Scientific novelty of this thesis work is that it is the first work to not only make time in the European modern novel of the first third of the XX century subject to a complex analysis, but also to analyze the process of changing the time category in the works of the aforementioned authors. Finally, the main types of time characteristic for the modern texts of the given period are outlined, together with showing the transition process from the category of realistic linear time to modern heterogeneous temporality.

Practical significance of this research is that the work describes an important aspect of modern texts analysis, outlining approaches to exploration of time as one of the fundamental categories of modern poetics. A comparison of time in early and late works of the given authors allows to trace the genesis of their texts' poetics and to consider how the perception of time has changed in literature of the first third of the XX century. The results of the theoretical and practical analysis given in the thesis may be used by scholars researching European literary modernism in general as well as specific writers of this period.

**Keywords:** *time, modernism, James Joyce, Virginia Woolf, Franz Kafka, Marcel Proust, duration.*

## НАУКОВІ ПРАЦІ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНО ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

### Статті у наукових фахових виданнях України

1. Романцова Б. До питання зміни рецепції творчості Франца Кафки. *Література в контексті культури*. 2015. № 26. С. 280–287 (0, 9 др. арк.).
2. Романцова Б. Неможливість візуальної фіксації образу Замку в однойменному романі Франца Кафки. *Наукові праці. Науково-методичний журнал Чорноморського державного університету ім. Петра Могили*. 2015. № 247. С. 141–145 (0, 7 др. арк.).
3. Романцова Б. Жінка-фланер у збірці "Дублінці" та есеї "Джакомо Джойс" Джеймса Джойса: новий персонаж у новому просторі. *Вісник Львівського університету*. 2016. № 24. С. 56–63 (0, 7 др. арк.).
4. Романцова Б. Жінка-фланер у романах "На Сваннову сторону" Марселя Пруста і "Місіс Деллоуей" Вірджинії Вулф. *Американські та британські студії: мовознавство, літературознавство, міжкультурна комунікація: збірник наукових праць*. 2015. С. 79–83 (0, 2 др. арк.).
5. Романцова Б. До питання часу у модерністському романі першої третини ХХ століття. *Наукові записки НаУКМА. Філологічні науки*, 2017. Т. 195. С. 74–81 (0, 8 др. арк.).
6. Романцова Б. До питання рецепції оповідання "Перевтілення" Франца Кафки. *Наукові записки НаУКМА. Філологічні науки*. 2015. Т. 176. С. 79–84 (0, 6 др. арк.).
7. Romantsova B. Urban Space in the story "Solid Objects" by Virginia Woolf. *НаУКМА. Серія "Магістеріум" Літературознавчі студії*. 2015. Вип. 61. Р. 112–114 (0, 3 др. арк.).

**Публікації в міжнародних фахових виданнях і наукових фахових виданнях, що індексуються в міжнародних науковометричних базах**

8. Романцова Б. Образ фланера у збірках "Споглядання" Франца Кафки та "Дублінці" Джеймса Джойса. *Кременецькі компаративні студії*. 2015. Вип. V. Том 1. С. 194–204 (0, 6 др. арк.).

9. Romantsova B. The unbearable cruelty of being: "In the penal colony" by Franz Kafka in the light of postcolonial studies. *Spheres of culture*, 2017. V. 5. P. 354–361 (0, 7 др. арк.).

**Додаткові публікації**

10. Романцова Б. Метаморфози та лабіринти Франца Кафки. *Кафка Ф. Перевтілення*. Київ: О.К. Publishing, 2017. С. 7–29 (0, 7 др. арк.).

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	18
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ КАТЕГОРІЇ ЧАСУ</b> .....	27
1.1. Трансформація категорії часу у різні культурні періоди.....	30
1.1.1. Трансформація категорії часу від архаїчної доби до доби Просвітництва .....	30
1.1.2. Переосмислення категорії часу у XIX–XX ст.....	35
1.2. Час як категорія поетики.....	41
1.2.1. Визначення поняття художнього часу і суміжних термінів.....	41
1.2.2. Час у різних літературних родах.....	49
1.3. Сучасні концепції художнього часу у літературному творі.....	54
1.3.1. Завершений і незавершений художній час.....	57
1.3.2. Однорідний і неоднорідний художній час.....	58
1.3.3. Класифікація форм часу М. Бахтіна.....	61
<b>РОЗДІЛ 2. ЛІНІЙНИЙ ХРОНОЛОГІЧНИЙ ЧАС І ЙОГО ФУНКЦІОНУВАННЯ У РОМАНАХ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТОЛІТТЯ</b> .....	66
2.1. Філософське осмислення концепції лінійного часу в культурі .	66
2.2. Лінійний і перехідний час у ранніх творах Ф. Кафки.....	73
2.2.1. Темпоральність в романі "Америка" Ф. Кафки: час роману виховання XX ст. ....	73
2.2.2. Лінійний і перехідний час у романі "Процес" Ф. Кафки.....	76

	16
2.3. Лінійний і перехідний час у ранніх творах Д. Джойса.....	83
2.3.1. Час у збірці "Дублінці": конкретний послідовний апокаліптичний час.....	83
2.3.2. Лінійний і перехідний типи часу у романі Д. Джойса "Портрет митця замолоду": час "негативного" роману виховання.....	85
2.4. Лінійний і перехідний типи часу у ранніх романах В. Вулф: час пізньоедвардіанського роману.....	93
2.4.1. Лінійний час у романі "Подорож назовні" В. Вулф.....	94
2.4.2. Перехідний час у романі "Ніч і день" В. Вулф.....	99
2.4.3. Перехідний час у романі "Кімната Джейкоба" В. Вулф	110
2.5. Лінійний час в "суб'єктивній епопеї" М. Пруста .....	116
<b>РОЗДІЛ 3. ТРАНСФОРМАЦІЯ КАТЕГОРІЇ ЧАСУ У МОДЕРНІСТСЬКІЙ ПОЕТИЦІ РОМАНІВ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.....</b>	<b>125</b>
3.1. Реактуалізація циклічного часу у модерністську добу.....	127
3.1.1. Філософське осмислення концепції міфологічного циклічного часу.....	128
3.1.2. Концепція міфологічного часу М. Еліаде.....	133
3.1.3. Ахронний і атемпоральний час.....	138
3.2. Циклічний час у романах та оповіданнях Ф. Кафки.....	140
3.2.1. Циклічний час в оповіданнях Ф. Кафки.....	143
3.2.2. Час у романі "Замок": метафізичне кружляння.....	149
3.3. Циклічний час у творах Д. Джойса.....	156
3.3.1. Перехідний час у новелі "Джакомо Джойс" Д. Джойса	156
3.3.2. Одночасність часових шарів у романі "Улісс" Д. Джойса.....	161
3.4. Елементи циклічного часу у романі "Місіс Деллоуей" В. Вулф	169



3.5. Концепція тривання А. Бергсона і її втілення у модерністському романі першої третини ХХ ст. ....	175
3.5.1. Тривання у романі "На Сваннову сторону" М. Пруста.	182
3.5.2. Елементи концепції тривання у романі "Місіс Делловей" В. Вулф.....	189
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	193
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	205
<b>ДОДАТОК А</b> .....	225
<b>ДОДАТОК Б</b> .....	227

## ВСТУП

Досліджуючи категорію часу в літературі, ми звикли поєднувати її з категорією простору в єдине поняття хронотопу. Проте час у тексті є не просто самостійною, а й великою мірою структуротворчою категорією, такою, що впливає на поетику твору і характеризує ставлення автора до навколишньої дійсності. Розуміння часу є частиною епістеми доби, а зміна панівного типу часу в літературних творах є одним з ключових маркерів, що вказують на зміну літературної епохи.

Час у літературних текстах проявляється на різних рівнях: на рівні оповідача, персонажів, авторському, загальнофілософському рівнях. Також не можемо говорити про гомогенність часу не лише у межах одного літературного періоду, а й навіть у межах конкретного тексту, тому в нашому аналізі ми звертатимемо увагу на домінантний тип часу літературного твору, а також вказуватимемо на поєднання різних типів часу у творах перехідного періоду таких авторів, як Франц Кафка, Вірджинія Вулф, Джеймс Джойс. Усвідомлюючи складність поняття часу, ми намагаємося звузити ракурс нашого дослідження, сконцентрувавшись насамперед на короткому періоді першої третини ХХ століття, коли, на нашу думку, відбувся перехід від лінійного часу до складного гетерогенного часу доби модернізму. Ця робота має наблизити нас до розуміння загалом непохопної сутності феномена часу і його вияву в площині художньої літератури.

**Актуальність теми дослідження.** Категорія часу постійно перебуває в центрі уваги філософів, письменників та літературознавців, що намагаються визначити, що таке час і як він втілюється в художніх творах. Втім, ще Блаженний Августин наголошував на неможливості дати бодай якесь точне визначення категорії часу: "Отже, що ж таке час? Коли ніхто не питає мене про це, я знаю, але як тільки йдеться про пояснення, я вже не

знаю"[121, с. 222]. Тож абстрактне поняття часу постає перед нами доволі розмитим, однак ми намагаємося сконцентруватися насамперед на часі як важливій складовій поетики літературного твору і в жодному разі не претендуємо на певне остаточне визначення поняття часу ані як абстрактної категорії, ані як фізичного поняття.

Актуальність теми нашої роботи полягає насамперед у тому, що вона є недостатньо розробленою в контексті порівняння категорії часу в творах модерністських авторів. Значна кількість робіт присвячена простору в текстах цих авторів, але лише у поодиноких дослідженнях здійснено спробу порівняти і простежити зміну темпоральності у творах модерністських письменників. А саме цей аспект порівняння становить особливий інтерес, адже вказує на різні шляхи розробки категорії часу, що зумовлюють різну структуру і поетику текстів. Також важливою є увага до філософських джерел концепції часу у вищезгаданих творах, оскільки вони вказують на загальну культурну трансформацію цієї категорії у добу модернізму.

У частині робіт, присвячених європейським модерністам, наголошено на важливості часу (це питання досліджували М. Американ [149], Д. Бріггс [157], І. Гарін [32], [33], К. Гермсдорф [179], Ж. Женетт [60], Р. Б. Кершнер [188], З. Король [76], О. Лав [195], М. Мамардашвілі [85], Г. Політцер [200], П. Рікер [107], К. Фредерік [168]) як однієї з ключових категорій формування поетики нового типу, в якій суб'єктивний творчий первінь починає домінувати над реалістичною настановою міметично описувати дійсність.

В окремих дисертаціях українських літературознавців розглянуто хронотоп в окремих літературних жанрах або творах певної тематики (М. Сосницька розглядає хронотоп в науково-фантастичній прозі другої половини ХХ – початку ХХІ ст., О. Кискін розглядає урбаністичний хронотоп в постмодерністському романі, а Д. Белобородова-Хруль

досліджує хронотоп в українській народній баладі). Частина робіт, в яких приділено увагу категорії часу, стосується дослідження хронотопу в творчості окремих авторів (наприклад, А. Лаврова досліджує поетику простору і часу в "малій" прозі Булгакова, Н. Нестеренко – моделі хронотопу в історичних романах Павла Загребельного, а Г. Сатановська розглядає хронотоп у творчості М. Юрсенар). Поодинокі дослідження присвячено хронотопу як складовій аналізу літературного твору (наприклад, Б. Бігун досліджує хронотопічний метод аналізу літературної реальності й літературного процесу). Не можна оминати увагою також теоретичні праці Нонни Копистянської як одного з важливих теоретиків у царині часопростору. Однак час як самостійна категорія майже не ставав темою для досліджень вітчизняних літературознавців, а особливо – теоретиків літератури.

У нашій роботі ми зосереджуємося на прозових творах таких центральних західноєвропейських модерністських авторів, як Джеймс Джойс, Франц Кафка, Вірджинія Вулф і Марсель Пруст. Вибір саме цих письменників можемо пояснити тим, що їхні твори формують ядро модерністського канону, до того ж саме в прозі цих авторів можна простежити найповніше висвітлення категорії часу, зокрема процес переосмислення темпоральності в модерністську добу.

Нашу тезу про ядро модерністського канону доводить насамперед те, що всі чотири автори входять до найвідоміших літературних канонів як найяскравіші представники європейського модернізму першої половини ХХ століття. Йдеться, зокрема, про коло двадцяти шести найважливіших письменників "Західного канону" Гарольда Блума, куди входять всі чотири перераховані автори. Пруст і Кафка є осердям модерністської традиції для Жоржа Батая (праця "Література і зло"); Джойсу, Кафці й Прусту присвячено окремі лекції в курсі зарубіжної літератури Владіміра Набокова (видання "Лекції із зарубіжної літератури"). Творчість Вулф і

Джойса висвітлено у працях "Сучасний британський роман" Малкольма Бредбері й "Інтелектуальний роман сучасної Великої Британії" Соломії Павличко. Крім того, цих авторів названо центральними постатями європейської модерністської традиції в сучасних виданнях, присвячених загальноєвропейському й модерністському канону: "Новий план читання на все життя: класичний довідник світової літератури" ("The New Lifetime Reading Plan: The Classical Guide to World Literature") Кліфтона Федімана і Джона С. Меджора, "Великі книжки" ("Great Books") критика Девіда Денбі, "Літературна сотня: рейтинг найвпливовіших романістів, драматургів та поетів усіх часів" ("The Literary 100: A Ranking of the Most Influential Novelists, Playwrights, and Poets of All Time") Деніела Берта, "Книжка про великі книжки" ("The Book of Great Books") Джона Кемпбелла. І хоча чимало дослідників, серед яких Дін Колбас ("Критична теорія та літературний канон" – "Critical Theory and the Literary Canon"), Джон Гіллорі ("Культурний капітал: проблема формування літературного канону" – "Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation"), Керрі Каплан і Еллен К. Роуз ("Канон і звичайний читач" – "The Canon and the Common Reader"), Сьюзан Айкен ("Жінки та питання входження в канон" – "Women and the Question of Canonicity"), критикують саму ідею канону як репресивну систему, що дискримінує твори, які не вписуються в межі класичної західноєвропейської літературної традиції, без Пруста, Вулф, Джойса і Кафки годі уявити будь-який сучасний літературний канон.

Джеймс Джойс важливий для нас як автор, який найяскравіше втілює прийом потоку свідомості та використав у своїх романах часовий паралелізм. Вірджинія Вулф запропонувала новий тип поезії й індивідуальної темпоральності, що підходить насамперед для висвітлення жіночого досвіду. В епопеї Марселя Пруста висвітлено нову модерністську концепцію часу – тривання Анрі Бергсона. А творчість Франца Кафки,

одного з найважливіших центральноєвропейських модерністів, поєднує циклічний час, позачасовість і традиційний реалістичний час. Ще один аргумент на користь вибору саме цих авторів полягає в тому, що саме в їхніх творах ми можемо простежити динаміку, змінюваність категорії часу не лише в межах конкретної епохи – в цьому випадку модернізму, – а навіть у межах творчості окремих авторів: від традиційного реалістичного часу в їхніх ранніх оповіданнях і романах до вибагливих модерністських темпоральних моделей у творах зрілого періоду.

На часі комплексне дослідження часу в європейському модерністському романі. При цьому важливого значення набувають висвітлення проблеми пам'яті, досвіду, ідентичності, що також актуалізує це дослідження.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Роботу виконано на кафедрі літературознавства Національного університету "Києво-Могилянська академія". Тема дисертації узгоджується з комплексною науковою темою кафедри за напрямом "Людина в часі (філософські аспекти української літератури ХХ–ХХІ ст.)" (реєстраційний номер в УкрІНТЕІ: 0109U008101). Тема дисертації затверджена бюро Наукової ради НАН України з проблем "Класична спадщина та сучасна художня література" при Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (протокол № 1 від 19.06.2018 року).

**Мета дисертаційного дослідження** полягає у спробі проаналізувати час у прозових модерністських європейських творах першої третини ХХ століття (на прикладі текстів таких авторів, як Франц Кафка, Вірджинія Вулф, Джеймс Джойс, Марсель Пруст) і виокремити підтипи часу, які починають домінувати у цей період.

**Завдання**, сформульовані відповідно до поставленої мети:

1. висвітлити теоретичне переосмислення часу в ХІХ–ХХ ст. (так звану епоху нового часу), окреслити поле тлумачень поняття "художній час" та суміжних теоретичних понять;
2. проаналізувати й описати функціонування лінійного хронологічного часу в ранньомодерністських романах та оповіданнях досліджуваних авторів;
3. дослідити етапи формування та розвитку модерністського художнього часу в зрілих творах досліджуваних авторів;
4. концептуалізувати поняття "модерністський художній час";
5. виокремити основні типи модерністського художнього часу в прозових творах першої третини ХХ ст. на прикладі досліджуваних авторів.

**Об'єктом** дослідження є прозові тексти Франца Кафки, Вірджинії Вулф, Джеймса Джойса, Марселя Пруста, в яких, на нашу думку, категорія часу втілилася найяскравіше або зазнала суттєвих трансформацій, а саме: романи "Подорож назовні" ("The Voyage Out", 1915), "Ніч і день" ("Night and Day", 1919), "Кімната Джейкоба" ("Jacob's Room", 1922), "Місіс Деллоуей" ("Mrs Dalloway", 1925) Вірджинії Вулф; збірка "Споглядання" ("Betrachtung", 1913), оповідання "Шакали і араби" ("Schakale und Araber", 1917), "Перед законом" ("Vor dem Gesetz", 1914) зі збірки "Сільський лікар" ("Ein Landarzt", 1919), "Голодомайстер" ("Ein Hungerkünstler", 1922), "Маленька жінка" зі збірки "Голодомайстер" ("Ein Hungerkünstler", 1924), романи "Америка" ("Amerika", 1911–1916), "Процес" ("Der Prozeß", 1914–1915), "Замок" ("Das Schloß", 1922) Франца Кафки; збірка "Дублінці" ("Dubliners", 1904–1914), новела "Джакомо Джойс" ("Giacomo Joyce", 1911–1914), романи "Портрет митця замолоду" ("A Portrait of the Artist As a Young Man", 1907–1914), "Улісс" ("Ulysses", 1914–1921) Джеймса Джойса; епопея "У пошуках втраченого часу" ("À la recherche du temps perdu", 1913–1927) Марселя Пруста.

**Предмет** дослідження – час як категорія поетики в модерністських прозових текстах першої третини ХХ століття.

**Теоретико-методологічну базу** роботи складають: розробки в теорії аналізу часу (М. Бахтін, А. Бергсон, Д. Грехем, Р. Б. Кершнер, С. Кумар, Е. Ліч, К. Фішбек, М. Чорч), хронотопу (М. Бахтін, К. Васенбах, А. Колотов, К. Фредерік), принципи герменевтичної інтерпретації тексту (Д. Ауербах, Г. Біндер, М. Гайдеггер, П. Рікер), наратологічний аналіз літературних творів (М. Американ, Ж. Женетт, П. Ойнам), метод культурно-історичного дослідження творчості модерністських авторів (Д. Аттрідж, К. Гермсдорф, Г. Політцер), гендерні студії (Д. Бріггс, А. Гюнес, Г. Лазарідіс), концептологія (Ж. Батай, В. Беньямін, Л. Людтке, М. Мамардашвілі), культурно-антропологічний аналіз (Т. Алексіна, Д. Гуді, К. Грінхаус, Г. Гурвіч), розробки в царині теорії міфу (О. Фрейденберг, Є. Мелетинський).

**Методика дослідження.** Роботу виконано на основі комплексного системного підходу з використанням герменевтичного, наратологічного, структурно-порівняльного методів із застосуванням інтертекстуального, концептологічного аналізу текстів, а також розробок в теорії аналізу часу та хронотопу.

**Наукова новизна дисертації.** У роботі вперше не лише комплексно досліджено час у європейському модерністському романі першої третини ХХ століття, а й проаналізовано процес зміни категорії часу в творах досліджуваних письменників. А найголовніше, виділено основні типи часу, характерні для модерністських текстів цього періоду, і показано процес переходу від категорії реалістичного лінійного часу до модерністської гетерогенної темпоральності.

**Практичне значення дослідження.** В роботі означено важливий аспект аналізу модерністських текстів та окреслено підходи до дослідження часу як важливої категорії модерністської поетики.



Порівняння часу в ранніх і зрілих творах досліджуваних авторів дозволяє простежити генезу поетики їхніх текстів й осмислити, як змінювалося розуміння часу в літературі першої третини ХХ століття. Результати запропонованого в дисертації теоретичного та практичного аналізу можуть бути використані дослідниками європейського літературного модернізму загалом, а також окремих письменників цього періоду.

**Особистий внесок здобувача.** У дисертації узагальнено самостійні наукові здобутки здобувачки, які відображають її наукову позицію. Основні ідеї оприлюднені в низці наукових статей без участі співавторів.

**Апробація результатів дисертації.** Дисертацію обговорено на засіданні кафедри літературознавства Національного університету "Києво-Могилянська академія" (протокол № 2 від 19.03.2018 року). Основні положення та результати дослідження оприлюднено у формі доповідей та повідомлень на конференціях: Всеукраїнська наукова конференція "Онтологія літератури в сучасному комунікативному просторі" (Миколаїв, 10 квітня 2015 р.), III Міжнародний симпозіум "Американські та британські студії: мовознавство, літературознавство, міжкультурна комунікація" (Київ, заочно, 22–24 квітня 2015 р.), Всеукраїнська конференція "Література в контексті культури" (Дніпропетровськ, 23–24 квітня, 2015 р.), IX Міжнародні Чичерінські читання "Світова література у літературознавчому дискурсі ХХІ століття" (Львів, 15–16 жовтня, 2015 р.), International conference "Imagology and Comparative Studies. About the Images of Otherness in the Culture of Central and Eastern Europe" (Познань, 19–20 вересня 2016 р.), щорічні літературознавчі конференції в межах Днів науки НаУКМА (Київ, 3–6 березня 2015 р.; 2–3 лютого 2016 р.; 31 січня – 1 лютого 2017 р.).

**Публікації.** За темою дослідження опубліковано 10 статей, з яких 7 – у фахових наукових виданнях за переліком МОН України, 1 – у закордонному збірнику, 1 – в міжнародному фаховому виданні, 1 – додатково.

**Структура та обсяг роботи** зумовлені метою і завданнями дослідження. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків і списку використаної літератури (220 позицій). Загальний обсяг роботи складає 228 стор., обсяг основного тексту дисертації становить 204 стор. (8,5 др. арк.).

## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ КАТЕГОРІЇ ЧАСУ

На кожній історичній стадії розвитку людства існувало власне розуміння часового виміру, що було втілено у різноманітних сферах художнього відображення реальності. Процес освоєння категорій часу і простору, їхня подальша трансформація і художня обробка у літературних творах, як зазначив філософ Михайло Бахтін, "протікала ускладнено й уривчасто". У теорії літератури час є частиною художнього світу зображеного у творі і водночас категорією поетики, що структурує твір.

Позачасове світосприйняття в чистому вигляді існувало лише тоді, коли людина покладалася на практичне поводження із часом, не маючи при цьому ідеї часу як окремого концепту. Оскільки тоді література здебільшого належала до усної народної творчості, можемо стверджувати, що часовий вимір та його усвідомлення є невід'ємною складовою поетики записаних літературних текстів, і літературна темпоральність безпосередньо відображає наукове та філософське осмислення часу у кожному епоху. Російський філософ Тетяна Алексіна вказує, що "міфологічний час, як симбіоз внутрішнього і зовнішнього часу [первісної людини], став першою передумовою для формування часу як феномену культури" [2], тож перш ніж спробувати проаналізувати трансформації часу у європейській модерністській прозі першої третини ХХ століття, коротко зупинимося на сприйнятті та усвідомленні категорії часу у різних історичних періодах.

Одним з перших модерних дослідників, що наголосив на важливості функції часу в культурній парадигмі, був Освальд Шпенглер. У своїй праці "Сутінки Європи" він зазначив, що для кожної культури характерне власне

переживання часу, тісно пов'язане з поняттям долі: "Проблема часу доступна для нас тільки на основі світовідчуття пошуку і її тлумачення через ідею долі. [...] Зі словом 'час' завжди було пов'язане дещо особисте; те, що раніше було позначене нами своє, оскільки воно з внутрішньою достовірністю відчувається як протилежність чомусь чужому" [144, с. 165]. Російський філософ Мойсей Каган, звертаючись до праць Шпенглера, зазначає, що час у культурі реалізує себе як окремий, не пов'язаний із простором самостійний параметр [63, с. 117–124], – отже, можемо стверджувати, що, попри важливість пов'язаності простору і часу у поетиці твору, можемо розглядати ці дві категорії окремо одна від одної. Тож у другому і третьому розділі ми зосередимо увагу саме на часі та його функціонуванні у творі як на рівні ідеї, осмислюваної персонажами, так і на структурно-наратологічному рівні, тобто на часових зміщеннях, повторах та інших відхиленнях від лінійного часу.

З концепції культурної парадигми Шпенглера впливає одна з важливих особливостей часу: обов'язкова співвіднесеність цієї категорії із загальними дискурсивними практиками, притаманним різним етапам розвитку людства. Відмінності в суб'єктивному сприйнятті часу – один з ключових аспектів відмінності різних культур та епох. Михайло Бахтін стверджує, що освоєння часопростору було поступовим процесом, що узгоджувався зі стадією розвитку людини та її взаємодією із світом: "Процес освоєння в літературі реального історичного часу і простору і реальної історичної людини, що розкривається в них, перебігав з ускладненнями і уривчасто. Освоювалися окремі сторони часу і простору, доступні на даній історичній стадії розвитку людства, вироблялися і відповідні жанрові методи відображення і художньої обробки освоєних сторін реальності" [9, с. 234]. І хоча не можна не погодитися із зауваженням Миколая Гея, що час завжди був присутній у словесному образі як безпосередня даність цього образу [35], уявлення про час як

категорію поетики суттєво змінилося із розвитком літератури, на чому наголошує Дмитро Ліхачов: "розвиток уявлення про час – одне з найважливіших досягнень нової літератури" [80, с. 490].

Ставлення до часу є важливим аспектом самоідентифікації різних соціальних груп. Арон Гуревич вказує на визначальну роль категорії часу як культурного маркера: "Мало знайдеться інших показників культури, які такою ж мірою характеризували б її сутність, як розуміння часу. У ньому втілюється, з ним пов'язане світосприйняття епохи, поведінка людей, їхня свідомість, ритм життя, ставлення до речей" [40, с. 103]. Сергій Аверінцев також наголошує, що час існує у всіх культурах і визначає систему світорозуміння окремих культурних груп [1]. Таким чином можна стверджувати, що час як частина культурної парадигми, зокрема літератури, існує паралельно з часом історичним, проте не відповідає йому. Тетяна Алексіна зазначає, що час культури не можна ототожнювати з історичним або фізичним часом існування народу, оскільки осмислення часу у культурі передбачає абстрагування і часову всеохопність: "Власний час культури багато в чому протилежний природному часу [...], в ньому представлені одночасно (і повністю) минуле, сьогодення і майбутнє, тобто він синхронно осяжний" [2].

Якнайдалі час як культурний феномен відійшов від історичного у ХХ столітті, на чому наголосив французький соціолог Жорж Гурвіч, запропонувавши концепцію співіснування у сучасній культурі восьми типів часу: часу, що триває, оманливого, нестійкого, циклічного, уповільненого, змінного, часу, що йде вперед, вибухового часу [177]. Однак для нашої роботи важливими будуть насамперед концепції циклічного часу, актуалізація якого пов'язана з поверненням міфу у добу модернізму, лінійного часу як основного часу реалістичної поетики, а також тривання, що є принципово новим різновидом темпоральності.

Михайло Бахтін стверджує, що осмислення культури можливе лише через категорії часопростору: "Всякий вступ у сферу смислів відбувається тільки через ворота хронотопів" [11]. Тож художній час у літературі є важливим аспектом темпоральності культури, що може допомогти поглибити наше розуміння літературного процесу загалом і феномену модерністського роману зокрема.

### **1.1. Трансформація категорії часу у різні культурні періоди**

Фернан Бродель зазначає, що для людської культури характерне паралельне існування трьох типів часу: географічного, соціального та індивідуального. На шкалі географічного часу тривалість подій вимірюється в епохах, або ж еонах. Набагато дрібнішою є шкала соціального часу, яку використовують при вимірюванні тривалості подій в економіці, історії окремих держав і цивілізацій. Ще дрібнішою є шкала індивідуального часу – йдеться про події в житті окремої людини [125, с. 21]. Нас цікавить насамперед соціальний час, зокрема один з його різновидів – час художній, втілений у літературних творах, оскільки саме такий тип часу автори переосмислювали та брали за основу своєї поетики, тоді як географічний час пов'язаний більшою мірою із епістемою (у значенні, яке використовує Мішель Фуко в "Археології знання"), тобто сукупністю дискурсивних практик, властивих певній епосі.

**1.1.1. Трансформація категорії часу від архаїчної доби до доби Просвітництва.** В архаїчних культурах склався ціннісно амбівалентний образ часу, втілений у численних дихотоміях: час незворотний (рух до смерті) і час циклічний (постійне повернення, зокрема в іншій подобі), час живих і мертвих, звичайний і аномальний час [98]. Такі внутрішні суперечності у трактуванні часу нашоюхують деяких дослідників на

думку, що архаїчне мислення ахронне, оскільки "цінності стародавньої людини розташовані на позачасовій вертикалі, що з'єднує сакральний Верх і профанний Низ" [2], тоді як час в сучасному розумінні є горизонтальним односпрямованим виміром. Однак, на нашу думку, усвідомлення людиною власної смертності (навіть тимчасової, як етапу переходу) свідчить про важливість часу як категорії, що втілює рух і зміни. Точніше було б сказати, що в архаїчні часи сакральний вертикальний вимір перемишується з профанним, лінійним часом, пов'язаним із буденним існуванням. У цьому твердженні ми спираємося насамперед на концепцію Арона Гуревича про якісну неоднорідність міфологічного часу: "Мирський, буденний час перебивається моментами сакрального, святкового часу" [40, с. 109].

Олексій Лосєв зазначає, що міфологічний час не підкорюється законам логіки і каузальності, адже для нього характерна "нероздільність причин і наслідків в часовому потоці, оскільки сам часовий потік мислиться в міфології як нероздільна в собі цілісність" [82, с. 33]. Міф вільно оперує часом: його протяжність залежить від внутрішньої насиченості подіями, їх інтенсивності та значущості. Ось чому в грецьких міфах час то стискається, то навпаки розтягується, що можна побачити на прикладі "Одіссеї" Гомера: чекання Пенелопою коханого зведено до кількох епізодів, які до того ж постають у зв'язку зі спогадами про Одіссея, думками про Телемаха або протистоянням нареченим. Наприкінці оповіді боги взагалі "анулюють" весь час, що минув, повертаючи парі після їхнього возз'єднання молодість.

Міфологічний час є багатовимірним, у ньому відбувається активна взаємодія буденного і святкового, сакрального і профанного первнів. Зазвичай оповідь розгортається лінійно, проте події виведено на рівень архетипових, тобто тих, що мають космічне, світотворче значення. Втім, поруч з архетиповими подіями маємо побутову реальність, час зовнішній,

що залежить безпосередньо від характеру зображуваних подій. Як правило, час розпадається на періоди, в межах кожного з яких відбувається низка подій, однак жодна зміна не є незворотною. Отже, міфологічний час як симбіоз ціннісно різних часових проміжків став першою передумовою для формування часу як феномена культури [2] (до міфологічної категорії часу ми ще повернемося у підрозділі "Типи часу").

В античності маємо дві основні концепції часу: час як побутове існування і час як постійне божественне створення. Філософи, що підтримують першу концепцію часу, одним з основоположників якої був Архімед, шукали позачасову основу нашого життя, що допомагало заперечити руйнівну роль часу. Мислителі, що співвідносили час із рухом і творенням, як-от Аристотель, натомість акцентували на важливості усвідомлення постійних змін. Аристотель зокрема визначав час як "число руху щодо попереднього і майбутнього" [5], і таке визначення Гайдеггер вважав основою всього подальшого трактування часу як філософської концепції [30, с. 26].

Християнство виробило окрему концепцію часу, яка відходила від міфологічного трактування темпоральності в античності. В ранньому середньовіччі відбувся відхід від античної категорії часу у бік загального есхатологізму: "Всі вони [християни – Б. Р.] об'єднані і наближені один до одного спільним минулим (появою Христа) і спільним майбутнім (очікуванням другого пришествя)" [2]. Таким чином час для християнина рухається не по колу, а лінійно: від часів створення світу до Страшного суду і остаточного повернення до божественної благодаті. Однак ця лінійність завжди вела до вертикальної позачасовості – поруч з Богом на небі або дияволом в пеклі.

Святий Августин не лише переосмислив платонізм крізь призму християнської моралі, а й заперечив циклічний час античності, де не було ані абсолютного минулого, ані визначеного майбутнього, до якого антична



людина прямувала б. Вже в "Сповіді" головний герой, промовляючи до Бога, наголошує на лінійності нашого існування: "Хіба неправда, що, переходячи до цього мого віку, я переходив з віку дитячого до хлоп'ячого?" [121, с. 10]. І хоча таємницю часу, як пише Августин і пізніші Отці Церкви, остаточно з'ясувати неможливо: "А в розмовах все про час та й про час, про віки та й про віки. [...] Все це цілком очевидне і звичне, однак надто приховане і підлягає новому поясненню" [121, с. 228], – Августин стверджує, що характеристики часу залежать від його семантичної наповненості, а сам час протікає нерівномірно: "Чи ж справді справедливість така різнорідна й змінна? Ні, але біг часу, яким вона володіє й керує, не завжди рівномірний" [121, с. 40]. Час для Августина, як і для Платона, пов'язаний з космосом, але не завдяки існуванню певного універсального патерна, а завдяки тяглоті історичного процесу, який об'єднує своїм усвідомленням людство.

Отже, в християнській традиції час відділяється від античного космосу і перетворюється на особистісний вимір. Саме тому на перший план виходить минуле: пам'ять, тлумачення попередніх подій, історія та досвід, що визначає майбутнє, і навіть можливість людини наблизитися до Бога, тобто до вічності.

Філософське розуміння часу в епоху Середньовіччя було переглянуто в епоху Відродження. Більшість філософів Відродження використовують категорію часу насамперед для опису загальних фізичних законів. Наприклад, Галілео Галілей сформулював свої гіпотези, беручи за основу час як допоміжну одиницю виміру, Декарт ввів в рамках своєї наукової системи два окремі поняття: тривалість як фізичний вимір існування речей і час як спосіб, у який ми цю тривалість мислимо [46, с. 451], а Ньютон запропонував вимірювати час через рух [134]. Отже, науковці та філософи доби Відродження стверджують, що

час є не гомогенним однозначним виміром, а категорією, що залежить від спостереження і співвідноситься з мірою руху і зміни.

В епоху Просвітництва часу приписують певну міру суб'єктивізму, властиву людській свідомості: "Час існує не в самих речах, а тільки в мисленні, здійснюваному нашим розумом" [39, с. 128], – стверджує представник школи емпіризму Томас Гоббс. Гоббс не виділяє час як самостійну сутність, а пов'язує його з мислячою свідомістю, на що вказує дослідник праць Гоббса Борис Меєровський [87, с. 64–66]. Втім, таку залежність від суб'єкта Гоббс приписує будь-якій категорії, що претендує на об'єктивність.

Вслід за Гоббсом Джон Локк також заперечує концепцію часу як даного зовнішнього виміру і визнає його частиною особистого досвіду. Локк розрізняє тривалість як темпоральну протяжність, дану досвідом, і час як результат опису ідеї тривалості за допомогою абстрактних категорій [81, с. 237]. Розрізняючи час як ідею і тривалість, Локк спирається на європейський раціоналізм, зокрема філософію Декарта (на це вказує низка дослідників, зокрема Піама Гайденко у своїй монографії "Час. Тривалість. Вічність" [29]), що, як ми вже зазначили, розрізняв тривалість і спосіб, у який ми її вимірюємо.

Іммануїл Кант, поглиблюючи концепцію Локка в своїй фундаментальній праці "Критика чистого розуму", стверджує, що час "є не що інше, як форма внутрішнього чуття, себто форма споглядання нас самих і нашого внутрішнього стану" [64, с. 64]. Втім, Кант відкидав ідею часу як зовнішньої категорії, яку суб'єкт просто прийматиме як дану йому систему: "Час не є чимось таким, що існує саме для себе або прикріплене до речей як об'єктивне визначення" [64, с. 64]. Сам час набуває значення, коли співвідноситься з певними явищами [29], і в цьому, на нашу думку, концепція Канта перегукується з ідеєю інтенціональності Едмунда Гуссерля. Можемо виснувати, що для Канта час поза суб'єктом втрачає

значення а отже, час у Кантовій філософії постає як індивідуальна категорія.

**1.1.2. Переосмислення категорії часу у XIX–XX ст.** На межі XIX ст. у розумінні темпоральності починає домінувати концепція лінійної односпрямованості, незворотності, тобто час остаточно втрачає той вертикальний вимір, який середньовічні філософи визначали як категорію вічного.

Гегель розрізняє час як історію (що є розгортанням Універсального духу) і час як абстрактний конструкт. Останній він визначає як порожнє споглядання: "Час і сам є поняттям, що існує, й постає перед свідомістю як порожнє споглядання, і саме тому дух необхідно постає в часі, й постає доти, аж доки сприйме його чисте поняття, тобто аж доки знищить час. Час – це чисте зовнішнє Я, що є тільки споглянутим, не збагнутим з боку самого Я" [34, с. 541–542], – отже час у Гегеля постає поза самістю, саме тому особистість може його вільно споглядати. Неогегельянець Олександр Кожев зазначає, що час для Гегеля є категорією людського, тоді як простір – це іманентна властивість природи: "Він [час – Б. Р.] абстрактний, з одного боку, в тому сенсі, що протистоїть об'єктивній-Реальності. [...] Час існує тільки в Людині і завдяки Людині" [70].

Дільтей, як і філософи Просвітництва, визначає життя через плин часу: "Життя найтіснішим чином пов'язане з наповненістю часом. Його цілісний характер, властиві йому процеси розпаду і те, що одночасно утворює взаємозв'язок і єдність (самість), – все це визначено часом" [53], який до того ж є іманентною властивістю людської свідомості. Зважаючи на відношення одночасності, тривалості, інтервалу та послідовності [54], що характерні для всіх явищ і предметів, філософ висновує, що досягнути життя можна тільки через історичність, у якій постають всі феномени

життя. У переживанні часу, на думку філософа, ми схоплюємо не лише теперішнє, а й минуле, тобто спогади, "навіть якщо цей структурний зв'язок різниться в переживанні відповідно до моментів часу" [53]. Таке розуміння часу перегукується з описаною в останньому розділі концепцією тривання Анрі Бергсона. Важливо, що Дільтей не лише докладно проаналізував розрізнення між природничим і гуманітарним часом, а й зазначив, що для гуманітарного часу особливо важливим є минуле, яке впливає на теперішнє, однак і саме трансформується в свідомості людини під впливом наших поглядів. Така концепція історії згодом вплинула на розуміння часу у герменевтиці, зокрема у працях Гайдеггера, Гадамера і Габермаса.

Німецький феноменолог Едмунд Гуссерль визначав час не як об'єктивний даний зовнішній вимір, а як "продукт людської свідомості" [44, с. 147] – і в цьому він полемізує з позитивістським сприйняттям часу. Час для Гуссерля пов'язаний із внутрішнім досвідом темпоральності, а усвідомлення внутрішнього часу, що згодом виливається у загальноприйняті конструкти та часові виміри, є результатом синтезу різних станів свідомості [43, с. 59–62]. Піама Гайденко зазначає, що час у Гуссерля "постає у двох формах: як час конструйованої предметності і як час чистого потоку свідомості" [30, с. 41]. Гайденко пояснює, що час конструювання предметності – не найглибший шар свідомості, адже абсолютном для Гуссерля є прасвідомість, іманентний час, який сам себе конститує. Визначаючи цю прасвідомість, Гуссерль стверджує, що буття є часом [30, с. 41]. Можемо сказати, що час для Гуссерля є суб'єктивною філософською категорією, яка завдяки традиції функціонує на практичному рівні як загальноприйняті часові відтинки.

Мартін Гайдеггер хоча й стверджує, що у "правильно експлікованому феномені часу закорінена центральна проблематика всієї онтології" [135, с. 35], не розділяє концепції часу Гуссерля цілком,

натомість зауважуючи, що вона закорінена в традиційну метафізику [30, с. 40]. Як чимало інших філософів-модерністів, Гайдеггер розрізняє внутрішній та зовнішній час. У структурі часу він виділяє "попереду-себе-буття (*Sich-vorweg-sein*), вже-буття-в-(світі) (*schon-sein-in-(der-Welt-)*) і буття-при (*Sein-bei*)" [135, с. 366]. Внутрішній час, особливо важливий для філософа, дозволяє людині усвідомити власну смертність, адже "лише людина помирає, причому безперервно, весь час, поки залишається на Землі" [28]. Саме досвід смерті як одна зі складових нашої самості, тобто *Dasein*, відрізняє істинне людське буття. Поєднавши у своїй концепції часу інтенційну спрямованість свідомості Гуссерля та безперервність часового потоку Дільтея, Гайдеггер прийшов до цілком нового розуміння часу.

Філософські концепції часу другої половини ХХ століття суттєво відрізняються від класичних теорій. Як зазначає Дмитрій Смірнов, "Головною особливістю нових уявлень про час є насамперед втрата таких важливих раніше характеристик, як однозначність, одномірність і абсолютність. Час став багатовимірним і відносним" [123, с. 173], – що відобразило загальний рух до плюралізму у філософії ХХ століття.

Сучасне трактування часу багато в чому спирається на концепцію Анрі Бергсона, яку він описав у своїй праці "Тривання й одночасність". Час, на думку Бергсона, є неподільним і безперервним, це час як потік, постійне становлення, тривання. Категорію часу можна осягнути лише інтуїтивно – через споглядання, а не за допомогою інтелекту, який, на думку Бергсона, відіграє у життя людини другорядну роль [18]. Певною мірою концепція тривання Бергсона пов'язана з уявленням Плотіна про час як протяжність [94, с. 362–399], проте Бергсон визначає тривання насамперед як постійне проникнення свідомості в пізнаване<sup>1</sup> і осмислення

---

<sup>1</sup> В цьому концепція Бергсона, на нашу думку, перегукується з Гуссерлевою ідеєю інтенційної спрямованості.

дійсності через пам'ять. Докладніше про це – в останньому розділі нашої роботи.

Французький феноменолог Моріс Мерло-Понті наголошує, що життя свідомості "скріплюється 'інтенційною дугою', яка проектує навколо нас наше минуле, майбутнє" [89, с. 183]. Проте час, на думку філософа, не є суто суб'єктивним аспектом, тобто не даний нашою свідомістю як один з інструментів осмислення світу. Як і Гуссерль, Мерло-Понті стверджує, що час є результатом проникнення людської свідомості у різноманітні аспекти цього світу. Отже, Мерло-Понті розвинув у своїй концепції тему взаємодії суб'єкта й зовнішнього світу. Таке трактування категорії темпорального корелює з філософією екзистенціалізму, у фокусі якої була реакція людини на світ та особистий вибір і відповідальність кожного.

Концепція часу, запропонована Дельозом у таких працях, як "Розрізнення і повторення" (1968) і "Логіка смислу" ґрунтується на поділі на речі та події, що, на думку Дельоза, відповідає двом модальностям часу [152, с. 67]. Покликаючись на давньогрецьких стоїків, Дельоз розділяє час на Хронос і Еон, які великою мірою протистоять одна одній. Хронос – це вічна циклічність, нескінченність і проникнення, тоді як Еон – подільне на відтинки минуле і майбутнє, лабіринт темпоральності. Еон нейтральний, це "чиста порожня форма" [152, с. 71], куди подія "вміщується" і одразу набуває характеру Хроносу, тобто чіткої визначеності<sup>2</sup>. На нашу думку, у такій концепції можна вбачати паралель із ранньохристиянським розумінням темпоральності, зокрема поділом часу на лінійний односпрямований час людського життя і божественну позачасовість, що уособлює потенцію до нескінченного творення.

Дельоз наголошує, що, занурюючись у темпоральність, ми потребуємо і оновлення, і повторення досвіду, і проектування майбутнього. Тож пам'ять присвоює теперішнє і конституює спогад, згідно

---

<sup>2</sup> Докладніше про це в: Делёз Ж. Логика смысла. М.: "Раритет", Екатеринбург: "Деловая книга", 1998, С. 87–97 [47].

з власними принципами, змінюючи дане тимчасове теперішнє. Час постає як чисте минуле – нескінченного зближення подій, що "ніколи не були теперішніми" [47, с. 200]. І хоча для Дельоза минуле все ж є ключовою категорією, воно конструюється і змінюється, згідно з обставинами теперішнього, іноді можна сказати, що існує тільки теперішнє, яке всотує минуле та майбутнє, стаючи "живим космічним теперішнім" [47, с. 91]. Таким чином минуле і теперішнє перебувають у взаємозв'язку [172]. В такому розумінні часу ми вбачаємо зв'язок із концепцією тривання Анрі Бергсона, який також сприймав час як неподільну єдність.

З Бергсоном Дельоза об'єднує й те, що Дельоз виступає проти подільності часового виміру [172, с. 96], продовжуючи традицію трактування часу як суцільного потоку, проте розглядаючи його з точки зору окремих ідей, зокрема розрізнення і повторення, які є не окремими аспектами цілісної системи, а радше ідеями, крізь які ми можемо розглядати час.

Концепція часу Мішеля Фуко, яку він розвинув у своїй фундаментальній праці "Археологія знання", перегукується з ідеєю антропологічної темпоральності Фернана Броделя. Проте на відміну від Броделя, який насамперед описував "структури повсякдення" окремих спільнот у конкретний історичний період, Фуко досліджує зв'язок дискурсивних практик і домінування різних типів часу. Процес формування і сприйняття часу в спільноті, на думку Фуко, не зупиняється, радше можна говорити про основні аспекти усвідомлення темпоральності у певний період. Тож дискурс – це феномен "наскрізно історичний", пов'язаний із умовами існування людини та її розумінням навколишньої дійсності. Важливо, що деякі дискурсивні формації поступово змінюються в часі, а деякі перемижуються так званими "розривами", тобто невизначеними проміжками часу між двома періодами [133]. Отже, Фуко звертає увагу на зміну у сприйнятті і розумінні часу в кожній історичній

епосі, що своєю чергою наближає концепцію часу Фуко до ідей Мерло-Понті, який наголошував на важливості взаємодії суб'єкта й навколишнього світу, коли йдеться про час.

Якщо теорії Мішеля Фуко можна зараховувати до постструктуралістського осмислення філософських концептів, зокрема поняття часу, то спадок Жака Дерріда зазвичай розглядають як масштабну спробу деконструкції основних філософських понять, що передбачало перегляд таких метанаративів, як сенс, буття, суб'єкт та інших категорій класичної філософії, включно з ідеєю часу.

Характеризуючи концепцію розрізнення, Дерріда наголошує на важливості часу як умови утворення смислу: "Без утримання досвіду часу в деякій найменшій одиниці, без сліду, що утримує інше як 'інше в самототожному', не могло б з'явитися жодне розрізнення, жоден смисл. Тут йдеться, таким чином, не про чисте розрізнення, а про чистий рух, породжений розрізненням" [49, с. 189]. Не випадково Дерріда згадує у цій фразі "чистий рух", адже саме так час тлумачив Аристотель.

У фундаментальній праці "Про граматологію" Дерріда описує час як особистісне переживання розщепленості, що ніколи не відповідає об'єктивному вимірюванню цього досвіду. Цю невідповідність Дерріда ілюструє на прикладі теорії знаку Фердинанда де Соссюра, що можемо назвати загальним місцем постструктуралістської критики<sup>3</sup>. Ба більше, Дерріда критикує традиційні поняття "теперішнього", "минулого" і "майбутнього" та їхнє поєднання в суцільний часовий потік, адже існують розрізнення, які вказують на лакуни і розриви [49, с. 195]. Ці розриви помітні насамперед на письмі, що розкриває таку неповноту і "дозволяє Дерріда уникнути необхідності розкривати час з позиції суб'єктивного досвіду" [14].

---

<sup>3</sup> Тут, звичайно, можна згадати Бодрійєра з його теорією симулякрів.



Ідея часу, що домінує у ХХ століття, ґрунтується не на сприйнятті його як лінії, що пов'язує минуле і майбутнє, а на розумінні часу як синтезу буття, тобто поєднання всіх типів часу та різноспрямованих вимірів у певній миті. Втім, час у низки філософів, серед яких насамперед Дерріда, постає не як безперервний потік, а як сповнена лакун тривалість, що постійно переривається. Таким чином від ідеї часу-як-потоків Анрі Бергсона і неподільного часу Жюльєн Дельоза філософська думка рухається у бік ідеї часу як множини лакун у концепції Жака Дерріда.

## **1.2. Час як категорія поетики**

### **1.2.1. Визначення поняття художнього часу і суміжних термінів.**

Теорії хронотопу загалом і художнього часу зокрема були детальніше розроблені в другій половині ХХ століття. Літературознавець Ніколай Гей у своїй праці, присвяченій поетичному часу і простору, зауважив, що "твір містить властивий тільки йому, характерний для цього художнього світу поетичний час, необхідний для образного відтворення подій, почуттів і переживань. Це водночас і відтворення у збільшеному і зменшеному масштабах реального часу, і конструктивний елемент образної системи" [35, с. 260]. Хронотоп, на думку Гея, є "каркасом твору", "засобом організації його змісту" і тим, що проникає всередину художнього образу [35, с. 260–269]. Поль Рікер стверджує, що світ, створений в оповіді, завжди має часовий характер, адже час "проартикульовано у нарративний спосіб" [107, с. 13], – таким чином там, де з'являється нарація, автоматично постає категорія часу. Культуролог Андрій Єсін також вважає часопростір важливим структуротворчим елементом твору, що формує етику й естетику тексту: "Простір і час, виступаючи в якості структурних елементів твору, виконують завдання, що далеко виходять за межі структуротворення: сприяють типізації,

укрупненню певних сторін відображуваної дійсності, посиленню естетичного впливу твору, фокусуванню уваги на головній ідеї твору, вираженню етичних і ідейних сторін художнього образу мовою просторово-часових символів" [58, с. 82]. Література, порівняно з іншими видами мистецтва, найбільш вільно обходить з часом і простором [57, с. 182] і таку свободу маніпуляції їй дає, як стверджує Лессінг, притаманна літературі "нематеріальність образів" [77, с. 128]. Важливо також, що час в літературі є вторинним щодо фізичного, оскільки він існує не як об'єктивна даність, а як категорія, створена "автором, особою чи колективним суб'єктом" [74].

Якщо у першій половині ХХ століття літературознавці і культурологи були схильні поєднувати час і простір у категорію хронотопу і розглядати їх як "смісловий каркас твору", то у другій половині ХХ ст. дослідники часто розділяють ці категорії, аналізуючи час і простір як окремі семантично значущі виміри. Андрій Єсін відмічав, що для літератури художній час важливіший за впорядкований простір [59, с. 103], а Нонна Копистянська слушно зазначає, що час абстрактніший за простір і тому він завжди був "прямим об'єктом" гуманітарних наук. А отже, для розуміння естетичної природи художньої літератури важливим є "проникнення у таємниці поетики самого художнього часу в творах, окремих явищах і дослідження концепцій часу" [74].

На важливість окремого аналізу цих категорій вказує і літературознавець Ніна Фалікова: "на певному рівні аналізу необхідно відволіктися від взаємозв'язку простору й часу, розглядати їх як самостійні категорії" [127]. Дмитро Ліхачов також стверджує, що для вивчення літератури найважливіше – дослідження художнього часу, втіленого у літературних творах, і часу як художнього фактору літератури: "Саме дослідження цього художнього часу у творах, а не вивчення концепцій часу, висловлених тими або тими авторами, має найбільше значення для

розуміння естетичної природи словесного мистецтва" [80, с. 491], бо література більшою мірою, ніж будь-яке інше мистецтво, є мистецтвом часу, а час є і об'єктом, й інструментом зображення у художньому творі. Літературу пронизує різноманіття форм часу [80, с. 491], які можуть поєднуватися і накладатися одна на одну.

Ольга Фрейденберг зазначає, що час та простір, позбавлені "міфологічної предметності", роз'єднуються і починають функціонувати самостійно [132, с. 333], тож можна їх і досліджувати як самостійні, окремі категорії, які до того ж мають окремі ціннісні шкали [128, с. 367].

Мірча Еліаде також акцентує на різниці між фактичним та художнім часом, зазначаючи, що література як частина міфу відійшла від історичного часу на користь естетичної трансформації: "У літературі, більш ніж в інших мистецтвах, помітний бунт проти історичного часу, бажання виявити й знайти інші часові ритми, порівняно з тими, в рамках яких ми змушені жити й працювати" [78]. Якщо звичайний побутовий час Еліаде визначає як "часову протяжність", то час міфологічний (а він, на думку Еліаде, близький до художнього) філософ характеризує як час, сповнений особливої значимості [146]. Отже, можна стверджувати, що Еліаде продовжує і поглиблює феноменологічну концепцію суб'єктивного часу як частину досвіду окремого індивідуума.

Віктор Шкловський відходить від теорії пошуку джерел літературного часу і звертає увагу насамперед на формальні характеристики темпорального виміру художніх творів. Аналізуючи роман "Злочин і кара" Достоєвського, Шкловський зазначає, що художній час твору часто пов'язаний із окремими літературними жанрами, а також є інструментом для втілення авторського задуму [141, с. 326–329]. Окремі зауваги дослідника цікаві тим, що він робить спробу пов'язати формальні характеристики твору з домінантним художнім часом тексту, проте більш повно цю теорію вдалося розробити Михайлові Бахтіну.

У своїй теорії хронотопу Михайло Бахтін пише про художню зримість часу в літературних творах [9, с. 235] і досліджує зв'язок між жанром тексту і часопростором, що в ньому домінує. Порівняно з побутовим часом, художній час у творі згущується, а сам простір осмислюється через час. Це поєднання категорій часу і простору й утворює художній хронотоп, що має "жанрове значення" та визначає образ персонажа у літературному творі [11]. Згодом цю теорію розвинули семіотики і постструктуралісти, зокрема Юлія Кристева, Джозеф Франк, Марк Оже, Сьюзен Бак-Морс, Джозеф Аддісон, Прісцилла Паркхерст Фергюсон, Даріуш Конрад та інші.

Жерар Женетт, аналізуючи художній час, услід за Цветаном Тодоровим стверджує, що проблеми оповіді можна класифікувати за трьома категоріями: часу (тобто співвідношення між часом історії та часом дискурсу), аспекту (тобто способу сприймати оповідь) та модальності (тобто типу дискурсу, використаного в оповіді). Для нас важлива насамперед категорія часу, яку Тодоров характеризував як "часові деформації", тобто відступи від хронологічного викладу подій на користь чергувань і вставок між різними подієвими лініями [60, с. 68]. Сприйняття літературної оповіді зумовлене лінійністю, однак сам характер зображених подій підкоряється анахронії (тобто невідповідності між розвитком історії та оповіддю), що передбачає умовне існування нульового ступеню, тобто строгого збігу оповіді та історії. Основними аспектами анахронії Женетт називає проlepsис (тобто оповідь про події, що відбудуться пізніше) та analepsис (тобто згадку про події, що передують тій точці історії, де перебуває герой) [60, с. 76]. Концепція часу Женетта великою мірою ґрунтується на суб'єктивному осмисленні часу різними героями оповіді, саме тому персонажі можуть вільно оперувати темпоральністю, розриваючи епізоди спогадами про минулі події, уповільнюючи або

прискорюючи час, а також поєднуючи різночасові епізоди, зважаючи на просторову чи символічну близькість подій<sup>4</sup>.

Також у роботі використовуємо термін "темпоральність", маючи на увазі часову сутність явищ, породжену динамікою їхнього руху. У філософській традиції поняття темпоральності узвичаїлося завдяки філософії екзистенціалізму, в якій темпоральність людського буття протиставлено речевості, відчуженому, нав'язливому, домінантному часу. У феноменологічно орієнтованій соціології, а також культурології поняття темпоральності широко використовується для опису таких динамічних об'єктів, як особистість, соціальна група, клас, суспільство ("повних соціальних явищ", за термінологією Ж. Гурвіча) [122].

Художній час є важливою категорією поетики, адже він впорядковує перебіг подій, синхронізує дії героїв та полегшує сприйняття тексту читачем. Оскільки художній час неможливо визначити однозначно, у літературознавчій традиції прийнято розглядати це поняття у вузькому і широкому значенні. Анна Павельєва визначає художній час у вузькому значенні як "один з елементів композиції, що позначає власне часовий проміжок, сукупність й інтенсивність подій, а також темп оповіді в літературному творі, що характеризує художні образи цього твору і відображає уявлення автора про світоустрій, його світогляд і світосприйняття" [92]. Таке визначення часу ми активно використовуємо у своїй роботі.

Крім того у визначенні художнього часу важлива його навмисна відмінність від реального часу перебігу подій. Художній час розуміють як "буття ідеального світу естетичної дійсності, форму існування сюжету, просторово-часовий континуум зображуваних явищ, що відрізняється від реального просторово-часового континуума" [126, с. 8]. Художня література фокусується на динаміці людського життя, тобто процесах, які

---

<sup>4</sup> Наприклад, як зазначає Женетт, в епопеї "У пошуках втраченого часу" головний герой згадує різні події свого життя, а також історії, які він чув від інших, проїжджаючи повз міста потягом [60, с. 92].

протікають у часі, і втілюються у переживаннях персонажів [96, с. 73–75]. Проте навіть у реалістичній літературі йдеться не про намагання буквально відтворити фізичний час, а про авторську інтерпретацію часу, поєднання різних вимірів темпорального, які, на думку Павла Флоренського, конструюють художні образи в окремому тексті [96, с. 73–75].

Додамо також, що в широкому значенні художній час – це, по-перше, протяжність подієвості в літературному творі [92]. По-друге, це конкретний історичний час дії, часто пов'язаний із характером героїв, тим, "якими вони могли стати в певних умовах простору й часу" [147, с. 187]. По-третє, художній час – це реальний, побутовий час життя. Нарешті, це час оповіді про описувані події [92].

Перші два компоненти художнього часу співвідносяться з фабульним, тобто подієвим часом, а третій – з часом оповіді. Іншими словами, художній час в літературному творі – це *erzählte Zeit* (час історії) і *Erzahlzeit* (час оповіді) [92], і вони, як справедливо зауважує Андрій Єсін, рідко збігаються [57, с. 189].

Вперше питання співвідношення між "часом оповіді" й "часом викладу" порушив у 1948 році в своїй статті "Час оповіді і час історії" Гюнтер Мюллер. Женетт розвинув ідею Мюллера, зосередившись на тому, як оповідь обирає окремі елементи історії, розтягаючи і прискорюючи оповідь. Коли для опису й аналізу обрано лише кілька елементів, оповідь виглядає уповільненою, коли ж багато – навпаки швидкою й стислою. Особлива цікавість концепції Мюллера, як зазначає Поль Рікер, полягає в тому, що, на відміну від представників структурної наратології, до яких належав і Женетт, Мюллер ввів розрізнення, яке не замикається в межах тексту, а має вихід до *часу реального життя* (курсив П. Рікера) [108, с. 84], таким чином класифікація Мюллера балансує між розрізненням всередині тексту та між розрізненням тексту й життя [108, с. 85]. Можна сказати, що запропоноване Мюллером

розрізнення наголошує на важливості трьох типів часу в літературному творі: часу процесу оповіді (*Erzählzeit*), часу, про який оповідають (*erzählte Zeit*), і часу реального життя (*Zeiterlebnis*). Перший час – хронологічний (йдеться про час читання літературного твору), другий тип часу – "стиснутий час" подій, про які йдеться в оповіді, а третій – час самого життя, що стає основою для оповіді. Одразу зазначимо, що нам ближча концепція Женетта, який волів лишатися "всередині" тексту й співвідносити між собою власне текстові структури, тож аналізуючи епопею Пруста, ми, на відміну від Рікера, не порушуватимемо питання співвіднесення тексту з реальним життям автора (*Zeiterlebnis*).

Олександр Потебня, слідом за нараторологами, визначає форми часу в літературному творі як "час епосу" та "час лірики" і досліджує взаємодію цих двох типів часу у творах фольклору і пізніших модифікаціях таких типів часу у різних родах літератури [97, с. 448–449].

Погоджуємося з твердженням Павельєвої, що "Категорія художнього часу як форма зображення втілюється в художньому тексті за допомогою різноманітних авторських прийомів" [92]. Події в літературному творі можуть бути впорядковані за хронологією, або автор обирає окремі важливі моменти: "Залишаючись по суті безперервним в послідовній зміні часових і просторових фактів, континуум в текстовому відтворенні водночас розбивається на окремі епізоди" [31, с. 89]. Лакуни між цими епізодами можна пояснити позицією автора, формальними вимогами тексту, його жанровою належністю, літературною традицією. Як зазначає Єсін, дискретність часу є потужним засобом для розвитку сюжету та загального динамізму оповіді [57, с. 183]. У літературному творі час, як і простір, не даний нам як безпосереднє відтворення реальності, тож часовий аспект ми аналізуємо, зважаючи на подієву насиченість, у чому проявляється "стиль твору, автора, напрямку" [57, с. 189]. Докладний опис художнього простору часто поєднується з темпоральною уповільненістю і

навпаки: насичений подіями сюжет може обмежуватися камерним локусом. Це бачимо на прикладі творів європейських модерністів, де події можуть відбуватися впродовж невеликого проміжку часу, але цей час напрочуд насичений вчинками або рефлексіями персонажа.

Наратора, як стверджує Анна Павельєва, можна назвати важливим інструментом оприявнення авторської позиції, зокрема щодо часу. Завдяки оповіді наратора час може розтягуватися або стискатися, персонажі можуть повертатися у минуле, або оповідь забігатиме наперед, паралельно розгортатимуться події, що відбуваються у різний час [92]. Часові відхилення, деформації, зміщення, чіткі вказівки на епоху або відсутність будь-якої прив'язки до часу часто є засобом розкриття психології персонажів або характеристики окремих, на перший погляд, неважливих подій.

У деяких літературних творах автор створює образ самого себе або ж оповідача, що ретранслює думки автора. У такому випадку до сюжетного часу додається зображення часу оповідача або автора, що змінюється, залежно від того, чи бере автор участь у дії. Авторський час може застигати в одній точці, в якій перебуває оповідач, або рухатися самостійно, згідно з власною сюжетною лінією, випереджати чи відставати від часу оповіді [80, с. 493–494].

Авторське ставлення до зображеного часу може бути різним: "Автор може 'не встигати' за швидкозмінюваними подіями, описувати їх у 'гонитві за ними', ніби 'задихаючись', або спокійно їх споглядати" [80, с. 496]. Наприклад, у "Листі батькові" Франц Кафка пише про минуле, однак воно досі хвилює і тривожить оповідача, можемо говорити про емоційне осмислення цих подій. У Прустових "У пошуках втраченого часу" наратор також описує минуле, однак у даному творі домінує модус споглядання, автор спокійно і уважно заглиблюється у своє дитинство. Зображений час може бути примарним (наприклад, у "Гімнах до ночі" Новаліса), або



вводити читача у нереальний, умовний контекст (як-от у "Цитаделі" Сент-Екзюпері). Це залежить від задуму автора і звичних для певної епохи уявлень про рух часу, тобто від осмислення темпоральності у межах певного дискурсу.

**1.2.2. Час у різних літературних родах.** Герман Френкель стверджує, що досить складно точно сформулювати, яким було розуміння часу в античності [167], проте, на нашу думку, це твердження справедливе і для літератури сучасної, адже для різних літературних родів характерні різні типи часу, що подекуди змішуються і переплітаються. На особливості художнього часу варто зважати при визначенні жанру і типу художнього твору, оскільки категорії часу й простору, як зазначає Нонна Копистянська, є жанротворчими [73].

На думку Потебні, для лірики характерний насамперед теперішній час, а для епосу – давноминулий [97, с. 448–449]. Михайло Бахтін також стверджує, що час епопеї – винятково минула епоха, причому йдеться про віддалений від нас золотий вік, коли діяли герої та боги: "Епопея ніколи не була поемою про сьогодні, про свій час (ставши тільки для нащадків поемою про минуле). Епопея як відомий нам визначений жанр від самого початку була поемою про минуле, а іманентна і конститутивна для епопеї авторська установка (тобто установка того, хто вимовляє епічні слова) є установкою людини, що говорить про недосяжне для неї минуле, благоговійна установка нащадка" [12].

В епічних творах категорія часу від античності до сучасності зазнала найбільшої трансформації. Одні з перших згадок про літературну категорію часу знаходимо в давньогрецькому епосі, зокрема "Іліаді" та "Одіссеї", на чому акцентує російський філософ Олексій Лосєв [82, с. 55–87], а також в епічній поемі Гесіода "Праці й дні". Час у Гомера, як і в Гесіода, завжди позначає тривалість, а не визначену мить, протяжність, а

не дискретну послідовність моментів, як в апорії Зенона. Однак якщо Гесіод у "Працях і днях" пише про різні типи тривалості: "тривалість життя", "тривалість відпочинку", "повторення" [38, с. 51–76], зводячи ці поняття до циклічності, якій підкорюються люди й тварини, до постійного взорування на космогонічний зразок, то Гомер радше акцентує на різниці між часом дієвим та побутовим, причому останній може нівелюватися, знищуватися, як-от час чекання Пенелопою Одиссея.

Німецький дослідник Герман Френкель у своїй фундаментальній праці "Шляхи і форми ранньої грецької думки" зазначає, що греки "відкрили час в очікуванні" [167, с. 20]. Німецький літературознавець Брігітта Гельвіг вказує, що звернення до минулого і майбутнього у цих двох епічних поемах залучається різною мірою. Якщо для "Іліади" характерна хронологічна послідовність, а "численні вказівки на минуле радше надають оповіді необхідних імпульсів, а передбачення прояснюють її" [178, с. 57], то в "Одіссеї" окремі моменти повернення на батьківщину схоплені в часі дуже точно. Ця точність, за словами Гельвіг, настільки ж унаочнює ці епізоди, наскільки й опис простору: "Не тільки простір, а й час постає тут як категорія, яка надає дії близької до реальності представленості" [178, с. 57].

Темпоральність у поемах Гомера не відповідає сучасному розумінню часу: "Те, що ми в багатьох обставинах називаємо 'часом', у цю епоху ще не постало у свідомості як особливий та єдиний предмет: окремі елементи часу залучено разом з іншим центральним значенням, інші – взагалі як елементи часу не сприймаються" [167, с. 1]. Час є не виміром, що впорядковує події, а лише одним з параметрів існування речей, пов'язаних між собою, згідно з власною логікою: "Гомерівське 'в той час як', 'коли' або 'після' означають не стільки часове співвідношення, скільки [...] речову зчепленість. Речі не вимагають часового середовища, щоб вишикуватися в ряд й упорядкуватися. Вони безпосередньо впливають одна на одну і без

атмосфери часу разюче яскраво і чисто проходять перед глядачем" [167, с. 1].

Історик Михайло Барг стверджує, що в епосі, зокрема Гомеровому, нема усвідомлення історичності буття, тому епічний час – зовсім не міфічне давноминуле, як вважали Олександр Потебня і Михайло Бахтін, а вічне тривання теперішнього: "Людська доля в міфологічній свідомості ще не постає як необхідність жити в часі. Цю обставину відображено в гомерівському епосі у вигляді абсолютного переважання теперішньої миті. Навіть в тих випадках, коли оповідається 'передісторія' подій 'теперішнього', перед нами виявляється лише 'попереднє теперішнє'" [7, с. 44]. Проте, незважаючи на таку відмінність античного розуміння часу від сучасних концепцій, саме давньогрецька темпоральність стала основою для подальшої розробки типології часу в європейській культурі, на чому наголошував Олексій Лосєв: "У них [давніх греків] є тривалість – але без індійської безнадійності, сталість – але без китайського заціпеніння, очікування майбутнього – але без старозавітного ігнорування природних процесів" [83, с. 84]. Також можемо погодитися з думкою Лосєва, що в Гомера маємо тільки зародження сучасних уявлень про час, а не визначене розуміння темпоральності: "У Гомера ніби тільки ще зароджується сама тенденція розуміти час саме як час, тобто розуміти його разом з тією хронологією і з тим рахунком подій, які відбуваються в часі" [82, с. 58]. Важливо, що *chronos* у Гомера завжди означає тривання, а не мить, коли відбувається щось конкретне. Лосєв пояснював це тим, що греки відкрили час очікування, однак не усвідомлювали часу подієвого [82, с. 56].

Проте вже у середньовічних епосах автори надають категорії часу більшої ваги, адже час об'єднує різних персонажів і різні локуси [41]. Час у середньовіччі має виразно ціннісне забарвлення, тому, на відміну від творів класицизму та реалізму, у середньовічному епосі він протікає

нерівномірно, а відчуття персонажами протяжності подій не відповідають фактичному часовому виміру. Гуревич стверджує, що час в епосі рухається стрибками: "Життя радше спочиває, ніж рухається. Незважаючи на те, що пісня охоплює часовий проміжок майже в сорок років, герої не старіють" [41], – оскільки важать тільки семантично значущі часові проміжки. Стан спокою змінюють активні дії героїв, і тоді час ніби згущується, проте після закінчення дії його плин знову гальмує.

В епічних творах нового часу виокремлюється авторська позиція щодо часу та інші важливі аспекти поетики. Перехід між епізодами та героями уможлиблюється завдяки наратору, який поєднує окремі сюжетні елементи. Наратор може стискати, розтягувати і зупиняти час у позасюжетних відступах, наприклад, описах чи роздумах. Філдінг у романі "Історія Тома Джонса, знайди" окремо наголошує, що деякі епізоди автор описуватиме дуже детально, а "якщо цілі роки минатимуть, не створюючи нічого вартого уваги, ми не злякаємося порожнеч у нашій історії" [130, с. 149]. Вже у цьому творі Філдінг повстає проти диктату традиційної хронології, стверджуючи, що смислове наповнення часу важливіше за рівномірність його перебігу: "Хоча ми досить справедливо називали наш твір історією, а не життєписом і не апологією чийогось життя, як тепер часто чинять, ми маємо намір дотримуватися в ньому радше методу тих письменників, які займаються зображенням революційних переворотів, ніж наслідувати працьовитого плідного історика, який задля збереження рівномірності своїх випусків вважає себе зобов'язаним винищувати стільки ж паперу на докладний опис місяців і років, не ознаменованих жодними чудовими подіями, скільки він приділяє його на ті визначні епохи, коли на підмостках світової історії розігрувалися найбільші драми" [130, с. 67]. Тож ми не можемо не погодитися з Рікеровим твердженням, що саме Філдінг вперше "конкретно і під кутом зору техніки поставив питання про *Erzählzeit*" [108, с. 85]. У пізніші

літературні епохи наголос на різній наповненості окремих періодів і нерівномірності перебігу часу лише посилюється, а згодом це підтвердилося з позиції фізики, зокрема теорії Ейнштейна.

Лірика, на перший погляд, оперує теперішнім часом, залучаючи минуле лише як задля контрасту. Проте не можемо не погодитися з твердженням Андрія Єсіна, що, попри формальний теперішній час, у ліриці відбувається взаємодія різних часових вимірів. Сама категорія часу також може стати предметом рефлексії у творі, проте час завжди постає для читача крізь призму внутрішнього світу ліричного суб'єкта, а тому має великий ступінь умовності [57, с. 183]. На відміну від творів епічних, категорія часу у ліричних текстах зазнала найменшої трансформації впродовж історії, і це можна пов'язати з умовністю лірики, адже лірика найближча до експресивного мистецтва, вона широко зображає просторові-часові співвідношення, а наближеність лірики до усної мови дозволяє говорити про все одночасно, схоплювати світ інтуїтивно [137, с. 89–95], що, на нашу думку, перегукується з бергсонівською концепцією тривання.

Умовність часу у драмі пов'язана з призначенням драматичних текстів для сценічного втілення, тому варто розрізняти традиційні драматичні п'єси, для яких характерна часова замкненість та обмеженість [57, с. 183], п'єси, призначені для читання і п'єси авангардного театру, де події часто є позачасовими, як-от у творах Беккета чи Іонеско. На відміну від лірики, яка великою мірою атемпоральна, тобто перебуває поза виразно окресленими часовими періодами, драма оперує конкретним часом, навіть якщо формальні вказівки на історичний період відсутні. Зі сценічним втіленням пов'язана також низка правил, що регламентує часові аспекти драми, зокрема єдність місця, принципи темпорального монтажу та інші.

Отже, можемо ствердити, що характер зображуваного часу безпосередньо залежить від роду літератури: якщо для епосу характерний давноминулий час, то для лірики – позачасовість. Драму ж варто розглядати, зважаючи на рівень її традиційності або авангардності, а також призначення – для читання чи втілення на сцені. Роман як наймолодший жанр, єдиний, що перебуває у процесі становлення<sup>5</sup>, поєднує різні типи темпоральності, які ми докладніше розглянемо в наступних розділах.

### **1.3. Сучасні концепції художнього часу у літературному творі**

В попередньому параграфі ми розглядали час у різних літературних родах, трактуючи його як категорію поетики, що залежить від жанрових особливостей твору. Однак варто зважати не лише на жанрові особливості, а й на позицію автора, що визначає інтенсивність перебігу подій, насиченість окремих часових періодів, хронологічну послідовність або порушення такої послідовності у творі. Нашою головною метою у даному параграфі є тезово визначити важливі концепції художнього часу в літературному творі. Ми не ставимо перед собою завдання детально розглянути якомога більше теорій, однак ознайомлення з деякими з них є важливим для подальшого аналізу модерністської поетики прозових творів ХХ століття.

Ганна Павельєва слушно зазначає, що "Більшість дослідників звертають увагу на окремі, найважливіші, на їхню думку, різновиди часу" [92]. Так Андрій Єсін виділяє безподієвий, сюжетний або фабульний і хронікально-побутовий час. Безподієвий – це "реальний час, що взагалі може дорівнювати нулю" (наприклад, в описах інтер'єру, портретах). Сюжетний або фабульний час "фіксує події та дії, що суттєво змінюють або людину, або взаємини між людьми, або ситуацію в цілому", а в

---

<sup>5</sup> Згідно з працею Михайла Бахтіна "Епос і роман (Про методологію дослідження роману)" [12].

хронікально-побутовому часі "подій як таких немає", і все, що відбувається, "не змінює ні характеру людей, ні стосунків між людьми, і не рухає зав'язки до розв'язки". Динаміка такого часового виміру умовна в пов'язана з усталеним побутом [57, с. 37–38].

Андрій Єсін зазначає, що у літературних творах можна вирізнити абстрактний і конкретний типи часу. Для абстрактного часу характерна загальна позачасовість і звернення до вічних тем, які хвилюють людину, незалежно від епохи. Автор не наголошує на характерних прикметах епохи і не осмислює буття людини в цій епосі [58, с. 185]. Конкретизація художнього часу передбачає чіткі вказівки на епоху, перерахування прикмет певного історичного періоду, спробу описати персонажів, занурених у тканину часу. У літературі нового часу, у зв'язку з формуванням історичного мислення, конкретизація у часі стала обов'язковою вимогою до художніх текстів: наприклад, естетика романтизму передбачає відтворення історичного колориту, що особливо помітно у романах Вальтера Скотта і Віктора Гюго, а в епоху реалізму історичний час стає важливим фактором, що впливає на формування персонажів [57, с. 187]. В добу модернізму час індивідуалізується, стає більш абстрактним, адже темпоральність перетворюється на складову авторської позиції. Найвищий ступінь абстрактності характерний для творів абсурдизму, де дія формально не прив'язана до жодної епохи, хоча можуть лишатися ознаки певного історичного періоду.

Натан Тамарченко, Валерій Тюпа і Самсон Бройтман виділяють два типи часу, залежно від сприйняття оповідача: "По-перше, в словесній творчості можна протиставити різні типи сприйняття часу: час 'об'єктивний' (даний в сприйнятті оповідача) відрізняється від часу 'суб'єктивно-пережитого'" [124, с. 182]. Як правило, суб'єктивний час пов'язаний із набуттям героєм досвіду, а також із потоком свідомості, що контрастує з часом інших подій [124, с. 183]. В модерністських романах домінує

"суб'єктивно-пережитий" час, оскільки для цих творів характерний потужний індивідуалістський первінь.

Дмитро Ліхачов наголошує на важливостях категорій "відкритого" і "закритого" часу. "Відкритий" час ніби вихоплює певний період життя героїв, причому читач усвідомлює, що поза сюжетом відбулися події, які відіграють у тексті важливу роль. Тоді як "закритий" час замкнений в собі, всі перипетії обмежені сюжетом, а для тексту, як правило, характерний закритий фінал [80, с. 496].

Валентин Халізов перераховує різновиди художнього часу, серед яких космічний, календарний, добовий, історичний, біографічний. Також літературознавець пише про співвіднесення руху й нерухомості, минулого, сьогодення і майбутнього [136, с. 213], проте не дає детальної характеристики жодному типу часу.

Ірина Роднянська, до праць якої звертається Павельєва [92] також виділяє подієвий час і хронікально-побутовий, останній, на думку дослідниці, близький до безподієвого. Особливо важливий, на думку Роднянської, "переломний, кризовий час вирішальних випробувань, вимірюваний небагатьма днями і годинами" [109, с. 488]. Такий час передбачає, що "хронікальна поступовість фактично знецінюється в ім'я рішучого саморозкриття героїв; зате час викладу переломних подій [...] може рухатися повільніше, ніж їх передбачений власний час який можна зараховувати до подієвого" [109, с. 488]. На нашу думку, такий тип часу перегукується з ідеєю авантюрного часу Михайла Бахтіна, який ми докладніше розглянемо у наступному підрозділі.

Отже, такі категорії, як абстрактність і конкретність, об'єктивність і суб'єктивність є важливими характеристиками художнього часу, оскільки вони не лише визначають подієву інтенсивність, а й ілюструють авторську позицію у конкретному творі.



**1.3.1. Завершений і незавершений художній час.** Завершений і незавершений художній час – категорії, які під різними назвами виділяють літературознавці та культурологи. Так Андрій Єсін виділяє саме "завершений" і "незавершений" художній час, теоретик літератури Єжи Фаріно для визначення аналогічних типів часу використовує терміни "замкнений" і "розімкнений" час, а Дмитро Ліхачов називає такі типи темпоральності "закритим" і "незакритим" часом.

Завершений час має абсолютний початок і абсолютний кінець. Такий тип часу передбачає завершення сюжету та розв'язання конфлікту, а в ліриці характеризується вичерпністю переживань та роздумів. Закритий час, як пише Дмитро Ліхачов, замкнений на самому собі, події відбуваються лише у межах сюжету, і вони не пов'язані з позасюжетним історичним часом [80, с. 495]. До кінця XIX століття така завершеність була обов'язковою і вважалася ознакою художності твору. Форми завершення художнього часу були різними: від повернення головного героя додому або досягнення певної визначеної мети до смерті чи весілля персонажа [92]. Часова завершеність могла бути маніфестована за допомогою природних циклів, як-от доба, тиждень, місяць рік, або сюжетно – через повернення до початкового моменту чи відновлення вихідної ситуації, з якої починалася оповідь [128, с. 363].

Проте у другій половині XIX століття і на початку XX все поширенішими ставали відкриті фінали, оскільки традиційна розв'язка, як зазначав Бернард Шоу, не підходить для сучасного зображення життя [143, с. 500]. Відкритий час не має чіткої рамки, що відділяла б його від дійсності, а тому такий тип часу передбачає наявність інших подій, що відбуваються за межами сюжету [80, с. 496].

У XX столітті посилилася тенденція поєднувати різні часові і просторові виміри, осмислюючи водночас як проблеми сучасності, так і глобальні закони існування. Інша тенденція літератури XIX-XX століття –

індивідуалізація просторово-часових форм, що пов'язано з розвитком авторських стилів письменників [57, с. 193], на чому Сартр наголосив у своїй іронічній характеристиці різних типів часу у творах модерністських авторів: "Більшість найбільших сучасних письменників – Пруст, Джойс [...] Фолкнер, Жид, В. Вулф – кожен по-своєму – намагалися скалічити час. Одні позбавляли його минулого і майбутнього, щоб звести до чистої інтуїції моменту [...], Пруст і Фолкнер просто йому 'відтяли голову', позбавивши майбутнього, тобто виміру дій і свободи" [205].

Теоретик літератури Єжи Фаріно зазначає, що розімкненість часового виміру у творі виникає через особливу обізнаність героя, який споглядає історію немов "з висоти", таким чином час може переходити у форму осяжного простору [128, с. 365]. Розімкненість часового виміру "створює форми [...] життєвого шляху в часі. Делімітатором може бути вихідна точка, і мету може бути локалізовано у невизначеній далечині (просторовій чи часовій)" [128, с. 365]. Часова розімкненість у творі, стверджує Фаріно, може бути спрямована в інший бік, тоді відомою буде фінальна точка, а невідомою – відправна. Розімкненість в обидва боки створює "вузький простір вічного шляху, безцільного блукання" [128, с. 365].

Можемо стверджувати, що завершений художній час характерний для творів зі строгою поетикою, коли категорія часу була регламентована жанровими правилами, тоді як незавершений художній час насамперед характерний для творів доби модернізму, оскільки фіналістська концепція часу суперечить модерній настанові на відкритість тексту.

**1.3.2. Однорідний і неоднорідний художній час.** Час, як і простір, у творі може бути неоднорідним: різний час доби, року матимуть для героїв різне символічне значення і подієву насиченість. Фаріно вказує, що час може бути заповненим або порожнім. Заповнений час – час насичений

подіями, що розмежують різний стан буття світу. Причому відсутність подій може бути ознакою спокою, співпричетності до вічності [128, с. 365], а насиченість часу символізувати хаос, руйнацію. Або навпаки: насиченість життя може бути проявом інтенсивності буття, а безподієвість – ознакою застійності, консерватизму, наближення до смерті [128, с. 365]. Арон Гуревич, аналізуючи хронотоп середньовічних епічних поем, зазначає, що час у них може бути неоднорідним: наприклад, збори у похід триватимуть рік, а заключна битва – лише добу. Іноді час взагалі "виключається", наприклад, коли герой оповідає про своє минуле або відбуваються незначущі події. Важливо, що на головних героїв епосу час взагалі або майже не впливає: персонажі зберігають свою молодість, красу та вправність [42, с. 115–160]. Це можна пояснити тим, що персонажі епосу відділені від нас епічною дистанцією, яку годі подолати.

Час також неоднорідний у семіотичному сенсі: "Найбільш елементарний приклад семіотичного членування: організованість і неорганізованість" [128, с. 368]. Організованість у часі має вигляд календаря, циклічної послідовності, повторюваності, розкладу. Йому протистоїть суцільний нечленований і непередбачуваний потік часу. Невпорядкованістю може видаватися також чужа впорядкованість темпоральності – інший календар, поділ тижня, незвична система фіксації та поділу часу. Система оцінок впорядкованого і неупорядкованого часу також може змінюватися [128, с. 369].

Членування часу зазвичай проступає на прямій "минуле-теперішнє-майбутнє". Як правило, абсолютною цінністю наділене далеке минуле (зокрема в епосі), тоді як майбутнє сприймається як таке, що руйнує звичну ціннісну шкалу. Проте таке розуміння часу може підважуватися, ідеал – переміститися у далеке майбутнє, тоді як минуле розглядатимуть як "темні віки" [128, с. 370]. Сучасність може бути амбівалентним або

негативно забарвленим часом, тоді майбутнє стає виразом теперішньому поколінню (наприклад, в постапокаліптичних оповідях).

Зі збільшенням часового інтервалу між часом подій та часом оповіді зазвичай зростає і важливість цих подій, адже з плином часу вони міфологізуються. Далеке минуле набуває характеристик "таємничого", "легендарного", "привабливого" [128, с. 371] епічного часу більшої могутності та навіть космогонії. Втім, будь-який з часових шарів може розпадатися на періоди, що мають різну цінність та важливість для сюжету.

Крім того, час також розпадається на два підтипи: об'єктивний час зовнішнього світу і суб'єктивний внутрішній час локусу чи персонажа, час фізичний та психічний. Така темпоральна неоднорідність є одним з аспектів авторського стилю (зокрема модерністських письменників), що формується за рахунок протиставлення різних типів часу та різної цінності об'єктивного та суб'єктивного часу для кожного окремого автора [128, с. 374]. Важливо, що розвиток модерністської поетики супроводжувався поступовим переходом від об'єктивного до суб'єктивно осмисленого часу, що також вказувало на зміну стильових домінант, характерних для даної літературної епохи.

Єжи Фаріно стверджує, що жорстке розрізнення типів часу можливе тоді, коли воно набуває просторових характеристик. Часто межі певного періоду визначено зовнішніми чинниками: йдеться насамперед про конкретний момент, до якого триває наявний стан світу. Зсередини такий часовий кордон встановлюють самі персонажі, і його розуміють як останній строк для виконання певного завдання. Така межа характерна, наприклад, для фольклору, зокрема чарівних казок [128, с. 375], де головний герой наздоганяє кохану, тікає від ворога або останньої миті рятує світ. Зіткнення кількох типів часових вимірів зазвичай виражено на фабульному рівні – як збіги, зустрічі чи часові стрибки.

Можемо стверджувати, що для творів доби модернізму характерний неоднорідний суб'єктивний час, що формується завдяки протиставленню об'єктивного зовнішнього часу і суб'єктивного внутрішнього часу персонажів.

**1.3.3. Класифікація форм часу М. Бахтіна.** В останній третині XIX століття авторський первінь у літературних творах посилювався, а індивідуальна поетика стала не менш важливою за загальні правила жанру. Втім, спільні типологічні часові форми, які письменники використовували як готові зразки, й далі існували. Єсін зараховує до таких різновидів темпоральності літописний, авантюрний, біографічний та інші типи часу [57, с. 194]. Галина Золотова, Надія Оніпенко та Марина Сидорова виділяють у літературному творі функціонування трьох темпоральних вісей: календарного часу, подієвого і перцептивного (часу, що виражає позицію оповідача і персонажа) [72, с. 23]. Однак цими темпоральними аспектами, на нашу думку, не вичерпується категорія часу у прозі, оскільки на її формування впливає не лише позиція автора, а й дискурсивні практики епохи, тобто те, як сприймають час на кожному етапі розвитку літератури.

Досліджуючи різновиди хронотопу, Бахтін зважав не лише на поетику і внутрішню наративну структуру твору, а й на культурологічні та історичні аспекти створення романів. У хронотопі, на думку дослідника, було втілено різні типи осмислення світу. Романний хронотоп, що прийшов на зміну епічному, був ознакою нового мислення про світ, основою якого стало незавершене сьогодні як вихідна точка оповіді [12]. Бахтін виділяв такі основні типи часу, як фольклорний, час героїчного епосу, час авантюрного грецького роману, час лицарського роману, середньовічний есхатологічний час, продуктивний час романів епохи Відродження, час класичного роману. До цих різновидів, на нашу

думку, також варто додати тривання. Далі ми коротко розглянемо ці різновиди часу, звернувшись до праці Михайла Бахтіна "Форми часу і хронотопу в романі" [11].

Фольклорний час ("об'єктивний" час, час "оточення" героя) можна поділити на три підтипи: час колективний, що вимірюється подіями колективного життя, час трудовий, який вимірюється фазами хліборобської праці, і час циклічний. Фольклорний час не знає чіткої диференціації на теперішнє, минуле і майбутнє, оскільки життя людини та існування природи сприймається в єдиному комплексі, а для природи від початку властива циклічність. Єдність життя ілюструють обряди, що зазвичай символізують перехід від одного стану до іншого, тобто описують часові пороги та засвідчують ініціацію героя.

Час в героїчному епосі – відділений від нас, замкнутий і завершений час національних легенд і міфів, час пам'яті. Зображуваний світ епосу і дійсність оповідача і слухачів розділені епічною дистанцією. Абсолютне минуле є абсолютною цінністю, оскільки у цьому минулому локалізуються такі категорії, як ідеал, досконалість, справедливість, гармонія. Згодом епічний час було інверсивно відображено у міфах про повернення золотого віку і первісної гармонії, а також втілено в християнській ідеї настання Тисячолітнього царства.

Виокремлення індивідуального часу в процесі розвитку уявлень людини про світ призвело до того, що події глобальної історії і приватного життя опинилися в різних площинах. Хоча абстрактно час залишається єдиним, сюжетно він розвивається в двох окремих річищах. Час глобальної історії та час приватного життя перетинаються лише в окремих точках, а саме – сюжетних епізодах, де описано злочини, війни, дипломатичні місії. Після такого перетину ці лінії й далі розвиваються паралельно, не переплітаючись, як у пізніших реалістичних романах.

Авантюрний час грецького роману – позачасовий проміжок між двома епізодами біографічного часу героя. Йдеться про час, який не залишає в житті героїв сліду, він позбавлений історичної локалізації і часто пов'язаний з втручанням у людське життя ірраціональних сил. Такий тип часу складається з низки коротких відрізків, що відповідають окремим авантюрам. В середині такої авантюри час організовано так, що герой постійно наздоганяє або тікає від когось, важливими стають хвилини і навіть секунди. Такі специфічні часові відрізки поєднані сполученнями на кшталт "саме тоді", "раптом", що має наголошувати на втручанні випадку в біографію персонажів.

Чудесний час лицарського роману нагадує авантюрний час грецького роману тим, що йдеться про втручання у життя героїв ірраціональних сил. Світ для лицаря існує під знаком дивовижного "раптом", однак для нього, на відміну від героїв давньогрецького роману, чудесне є звичним станом речей. Цей різновид темпоральності можна також характеризувати суб'єктивною грою часом, його емоційно-ліричним розтягненням і стисканням, нівеляцією окремих подій. Якщо у давньогрецькому романі час у межах окремих авантур був чітко регламентований, то у лицарському романі епічна єдність чудесного світу розпадається, і всі події підпорядковані категорії "чудесне".

Середньовічному есхатологічному часу відповідає просторова вертикаль, яку характеризує одночасність всіх подій. Все, поділене на минуле, теперішнє й майбутнє, у вічності сходиться в чистій одночасності співіснування, що можна помітити на прикладі "Божественної комедії" Данте. Щоб зрозуміти світ, варто порівнювати його феномени позачасово, тобто не зважаючи на їхнє місце в історії. Важливо, що історія також пов'язана із вертикаллю часу, оскільки персонажі бажають бути увічненими, як герої Данте. Середньовічному есхатологізму Рабле

протиставив продуктивне, творче начало, що вимірюється ростом, а не руйнуванням.

Продуктивний час Відродження (вселенський хронотоп, створений Рабле) був спрямований на руйнування історичної концепції середньовіччя, в якій індивідуальний час було знецінено і розчинено у позачасовості. Становлення героя у текстах епохи Відродження не відокремлене від історичного процесу і не протиставлене йому.

Час класичного роману (час незнання) – принципово не завершений час, що вимагає продовження і розгортання подій в майбутньому. В класичному романі також змінюється часова модель світу: особливого значення набуває побутовий час, а епізоди поєднано хронологічно. Важливо, що в романах окремих авторів, наприклад, Достоевського, на перший план виходить екзистенційний, кризовий час змін та переломів, що вимірюється кількома днями і годинами, які в оповіді можуть розтягуватися або стискатися<sup>6</sup>. Хронікальна послідовність у таких випадках менш важлива за опис переломних моментів та перехідного часу.

Також можемо до різновидів часу, запропонованих Бахтіном, додати тривання, тобто безпосередньо дане внутрішнє сприйняття часу, для якого характерна кумулятивність, нечленованість і поєднання минулого та майбутнього. Тривання віднаходить себе в пам'яті, оскільки там минуле існує у теперішньому, формуючи часову симультанність – те, що Нонна Копистянська описувала як природну задіяність всіх типів часу у пам'яті [75, с. 24]. Докладніше концепцію тривання ми розглянемо в останньому розділі цієї роботи.

Звичайно, цими категоріями не вичерпується розрізнення типів часу в літературних творах, однак, на нашу думку, ідеї Бахтіна цікаві насамперед тим, що враховують епістемологію кожної епохи. Для свого аналізу прозових модерністських творів першої третини ХХ століття ми

---

<sup>6</sup> Докладніше про це у праці: Бахтин М. Проблема творчества Достоевского. К.: Next, 1994. С. 9–179



звертатимемося насамперед до часу потоку свідомості, тривання, лінійного часу класичного роману та елементів циклічного часу.

## РОЗДІЛ 2

### ЛІНІЙНИЙ ХРОНОЛОГІЧНИЙ ЧАС І ЙОГО ФУНКЦІОНУВАННЯ У РОМАНАХ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

#### 2.1. Філософське осмислення концепції лінійного часу в культурі

Усвідомлення сучасною людиною власної самості (того, що Гайдеггер згодом позначить поняттям *Dasein*) відбувалося водночас з розвитком концепції часу як лінійного, односпрямованого і незворотного виміру. Первні цієї концепції можна знайти в християнській філософії, де "пряма лінія поєднує людство, від первісного гріхопадіння до остаточної спокути. І сенс цієї історії унікальний, оскільки Втілення є унікальним фактом" [210, с. 538]. Саме лінійний незворотний час є основою часового виміру творів доби реалізму і раннього модернізму, що ми і розглянемо в другому розділі. Для нашого аналізу важливим також є філософське осмислення часу, яке ми спробуємо окреслити в цьому розділі.

Блаженний Августин, аналізуючи природу часу у 14–28 розділах XI книги "Сповіді", пов'язує всі часові виміри з людським сприйняттям часу. Для Августина не існує ані минулого, ані майбутнього, а лише теперішнє, в якому ми себе мислимо. Минуле, на думку богослова, існує винятково завдяки пам'яті, майбутнє є втіленням наших сподівань, а час просто позначає зміну і перехід теперішнього в минуле.

Згідно з концепцією Августина, для часу характерне тривання, що характеризує зміну та рух (згадаймо рух як міру часу в концепції Аристотеля, а згодом – у Дерріда). Окрему увагу Августин приділяє категорії вічного, у межах якого немає ані минулого, ані майбутнього і, що важливіше, відсутні тривання й зміни, оскільки вічність є часом думок

Бога: "Отже, не було б часу, коли б Ти нічого не робив, тому що Сам Ти створив час. І нема такого часу, що був би одного віку з Тобою, бо ж Ти триваєш завжди; а коли б щось тривало, то воно не було б часом" [121, с. 222]. Августин наголошує, що божественний вимір відрізняється від людського, і наше життя є прямуванням, переходом до вічності. І хоча богослов дотримується лінійної концепції часу, він водночас наголошує, що ця лінійність є суб'єктивною, такою, що існує в нашій свідомості, а не в реальному світі, адже основна властивість часу – його непізнанність кволим людським розумом: "Отже, неправильно казати: 'Є три часи: минулий, теперішній і майбутній'; краще вже б сказати так: 'Є три часи: теперішній минувшини, теперішній теперішності і теперішній майбутності'. Ці три способи є в нашому дусі, однак деінде я їх не бачу. Теперішність речей минулих – пам'ять; теперішність речей теперішніх – їх пряме бачення; теперішність прийдешності – це сподівання" [121, с. 227].

Отже, філософ виносить на перший план психологічне сприйняття часу, що перегукується із думкою Пруста про суб'єктивність нашого оцінювання часу: "Але навіть і тривалістю дні нашого життя неоднакові [...]. Бувають дні гористі, утяжливі, пнутися до них доводиться довгенько, а бувають дні спадисті, з них женеш як дідько вітри, наспівуючи" [99, с. 336]. Так само, як і Пруст, Августин наголошує на винятковій важливості пам'яті в осмисленні часу, оскільки саме пам'ять пов'язує час в єдину темпоральну лінію. Звичайно, ми не можемо стверджувати, ніби Августин передбачив концепцію тривання Пруста, однак важливо, що його ідеї ближчі до модерністської суб'єктивності, ніж до просвітницької віри в об'єктивність часового виміру.

Арон Гуревич у праці "Категорії середньовічної культури" неодноразово зазначає, що поширення християнства пов'язане зокрема з розвитком і поширенням лінійної концепції часу, яка також почала домінувати в культурі [40]. Перехід від язичництва до християнства в

середньовічній Європі супроводжувався зміною концепції часу, адже християнська ідея часу передбачала рух людини від народження до смерті, тобто фіналу існування, після якого людина могла або врятуватися, або бути приреченою на страждання [40]. Однак циклічне уявлення про час не зникло, а відійшло в сферу церковних та світських ритуалів: язичницький річний цикл, що відображав природні процеси та зміну сезонів, став основою для обрядового циклу, а також поєднався з християнським щорічним календарем, втіленим в релігійній збірці "Четія Мінея", в якій житія, повчання та молитви розміщено за днями кожного місяця, відповідно до дати вшанування церквою певного святого. Таким чином лінійний час людського життя як переходу до божественної вічності поєднувався з циклічним часом обрядовості – як народно-язичницької, так християнської.

Втім, християнський обрядовий календар також не можна назвати абсолютно циклічним, що переконливо доводив Арон Гуревич. Літературознавець стверджував, що в християнстві час рухається радше по спіралі, ніж по колу, і події повторюються щоразу на вищому структурному рівні [40].

Середньовічне християнство приділяло велику увагу лінійно-фіналістській концепції часу: "Варто лише порівняти циклічне сприйняття часу, що домінувало у народів стародавнього Сходу і в античності, з фіналістською концепцією руху світу від створення до кінця, до злиття часу з вічністю в середні віки, для того щоб стала зрозумілою докорінна відмінність в життєвій орієнтації культури давнини і культури середньовічного християнства" [40, с. 103], що передбачала рух людини від народження до смерті, тобто фіналу існування, після якого людина мала або порятуватися, або загинути.

Починаючи з епохи Відродження, лінійна концепція часу асоціюється з ідеєю прогресу [92]. Художній час творів цієї епохи має

лінійний, а не циклічний характер [57, с. 195] і постає як один з важливих вимірів існування людини. Якщо в основу християнської концепції закладено думку, що життя на землі є менш важливим за існування після смерті, а тому й людський час є менш важливим за божественний вимір буття, то Відродження переносить наголос із майбутнього на теперішнє, людське існування. Не менш важливу роль відіграє минуле, зокрема античність, що є ідеалізованою епохою гармонійного існування людства. Втім, йдеться не про буквальну реконструкцію минулого, тобто не про замкнене темпоральне коло, а про увагу до тогочасних цінностей та культурних здобутків. Лінійний час у добу Відродження також стає вагомою частиною імперського нарративу, оскільки історія як розгортання часу існування окремих націй передбачає прогрес і просвітництво колоній як умовно менш розвинених, порівняно з метрополією, територій.

На зміну середньовічному сумніву в пізнаваності категорії часу і замилюванню минулим у добу Відродження приходить просвітницька ідея прогресивного розвитку людства. Таким чином час стає ще одним виміром рівня розвитку спільноти, і міф епохи Відродження про "нову античність" відходить на другий план. У культурі починає домінувати думка, що золотий вік попереду, і він пов'язаний не з відновленням втраченої первісної гармонії, а з прогресом, набуванням досвіду, постійним самоперевершенням, як про це згодом писав Ніцше, людини. В епоху Просвітництва час постає як вимір, що символізує розвиток і набуття персонажами нових якостей та вмінь, їхню інтеграцію у спільноту і загальний прогрес всієї спільноти, тому одним з важливих жанрів цього часу є роман виховання.

Один з найважливіших філософів доби Просвітництва Іммануїл Кант у "Критиці чистого розуму" визначає час як апіорну форму внутрішнього чуття, в якій ментальні стани змінюють один одного. Час Кант пов'язує з причиновістю та ідеєю поступового розвитку людської свідомості: наші

вчинки обумовлені минулим і незалежними від нас факторами, тож жодної миті людина не є цілком вільною, оскільки всі наші дії зумовлені природною необхідністю. Таким чином Кант наголошує на важливості минулого як виміру, який великою мірою визначає наше теперішнє, однак при цьому додає, що волевиявлення виводить людину в категорію позачасовості, наближаючи до божественного, оскільки свобода волі передбачає опір детермінізму минулим [64]. Така концепція часу важлива для романів доби Просвітництва, в яких герої долають обставини, наприклад, своє низьке походження або скрутне матеріальне становище, завойовуючи вище місце у суспільстві та підкорюючи новий простір. Таким чином свобода волі персонажів того часу неодмінно пов'язана з ідеєю прогресу і якісних змін, а час є лінійним незворотним виміром розвитку героїв.

Оскільки Кант виводить своє розуміння темпоральності з категорій фізики, час у філософа постає як певна ідеальна хронологічна послідовність, подібно до математичного ряду, проте таке визначення часу як чистої дискретної форми суперечить інтуїтивному осягненню життя, на чому згодом наголошували герменевти, зокрема послідовник Канта Вільгельм Дільтей [56].

Дільтей зазначав, що часовість (темпоральність) наповнює життя як перше категоріальне визначення, вона є основою для інших понять [201, с. 421]. З цього випливає, що Дільтей стверджує примат часу, який постає як абсолютний вимір, що визначає інші категорії. Час для Дільтея – це насамперед континуальність, пов'язаність минулого і майбутнього, втілена у теперішньому [54]. Вихід за межі цього лінійного виміру апріорі неможливий, і така концепція протяжного теперішнього, на нашу думку, відсилає до розуміння часу в ранньохристиянській філософії, зокрема "Сповіді" Блаженного Августина. Втім, в літературі, на думку Дільтея, панує не стільки прогресивний, лінійний час, скільки час

емоційний, час внутрішніх переживань героя. Варто зазначити, що така ідея часу є актуальною насамперед для поетичних творів, що їх досліджував Дільтей, однак не відповідає прозовим творам доби реалізму, де послідовний розвиток сюжету є не менш важливим за авторську рефлексію.

Ідею лінійності часу було поглиблено в концепції історичної спрямованості Гегеля. Для Гегеля всі події є елементами цілісної історії, і вони ведуть до визначеного кінця. Якщо для природи властива циклічність, то людська історія є цілеспрямованим поступовим розгортанням Універсального духу, а для окремої людини час є одним з важливих аспектів трансформації: "Час – саме поняття, яке наявне і представляється свідомості як порожнє споглядання; в силу цього дух необхідно постає в часі, і є до тих пір в часі, поки не досягає свого чистого поняття, тобто поки не знищує час" [34]. Час для Гегеля пов'язаний зі становленням і знищенням, і ці процеси постають у теперішньому, яке розпросторюється у майбутнє та минуле.

Звичайно, аналізуючи твір, неможливо виділити окремий різновид часу. Арон Гуревич слушно зазначає, що впродовж історії можна спостерігати поєднання лінійного часу з циклічним, міфопоетичним часом в різних формах, і зазвичай час визначається ставленням до нього у межах невеликих етнічних груп [40, с. 103–166], що згодом було відображено в літературних творах. Лінійний час у творах пізнього реалізму часто поєднується із циклічним або суб'єктивним часом окремих персонажів, чия темпоральність разуче відрізняється від загальної темпоральності твору.

Узагальнюючи філософське осмислення лінійного часу, ствердимо, що лінійний час зазвичай пов'язаний з ідеєю прогресу, розвитку та самовдосконалення, а лінійна темпоральність у літературі передбачає хронологічний сюжет, що охоплює життя чи окремий період існування

персонажів. Однак ми навряд чи знайдемо твори, де наявний лише лінійний тип часу, адже поруч із ним завжди присутній циклічний час, позачасовість та усвідомлення часу як вічного теперішнього, що містить у собі пам'ять про минуле і спрямованість у майбутнє.

Характерними рисами лінійної концепції часу, втіленій у літературі, є тривалість, одномірність, безперервність, незворотність, впорядкованість, послідовність і закономірність процесів, подій, дій героїв і їхніх пригод [92]. Таку концепцію часу в культурі загалом і літературі зокрема Арон Гуревич, якого цитує Павельєва [92], називає "фіналістською" [40, с. 103], а дослідник Борис Єсін підкреслює, що йдеться про "рух у часі людського існування від народження до смерті" [58, с. 96]. У художньому творі лінійність часу проявляється в хронологічному викладі подій, чіткому причинно-наслідковому зв'язку між епізодами, а також в односпрямованому протіканні подій від зав'язки до розв'язки, тобто завершення конфлікту [92]. Саме такий характер мають ранні оповідань Джойса, зокрема цикл "Дублінці", а також романи Франца Кафки "Америка" і "Процес". Все ці твори можна об'єднати за низкою характерних рис: конкретністю топоніміки, чітко визначеним розвитком сюжету від зав'язки до розв'язки, покликаннями на реальні історичні події, завершеністю творів, тобто таким текстам не притаманний відкритий фінал. Крім того, для героїв таких творів характерна "конкретність" і "реальність образів" (терміни Дмитра Затонського).

У цьому розділі ми проаналізуємо часовий вимір поетики ранніх творів Франца Кафки, Джеймса Джойса і Вірджинії Вулф і спробуємо довести, що в темпоральності їхніх ранніх творів можна помітити потужний вплив лінійної концепції часу.



## 2.2. Лінійний і перехідний час у ранніх творах Ф. Кафки

Зрілі оповідання та романи Франца Кафки зараховують до модерністських творів зі складним часовим виміром, однак перші романи німецькомовного письменника є менш темпорально гетерогенними за наступні тексти. Це можемо пояснити тим, що в ранніх творах Кафки відчутний потужний вплив поетики реалізму, яка підпорядковує собі інші концепції. Часовий вимір роману "Америка" і, меншою мірою, роману "Процес" можна назвати конкретним, лінійним і фіналістським. Літературознавець Володимир Дніпров присвячує окремий розділ своєї книжки "Ідеї часу і форми часу" розгляду художнього часу у текстах Кафки<sup>7</sup>. Порівнюючи три романи письменника ("Америку", "Процес" і "Замок") з точки зору їх співвідношення з дійсністю, Дніпров висновує, що кожен наступний роман Кафки має більш абстрактний часовий вимір, ніж попередній [55, с. 433–486]. Тобто для роману "Америка" характерна конкретна темпоральність, там з'являються чіткі вказівки на час, тоді як "Замок" є цілком абстрактним, ніби винесеним за межі часового виміру. "Процес" можна назвати перехідним етапом від лінійної темпоральності роману "Америка" до притчової поетики романів пізнішого періоду, зокрема "Замку". У наступних підрозділах ми розглянемо категорію часу у ранніх творах Франца Кафки, зокрема його романах "Америка" та "Процес".

**2.2.1. Темпоральність в романі "Америка" Ф. Кафки: час роману виховання ХХ ст.** Роман "Америка" Франц Кафка почав писати у 1912-му, коли прочитав подорожні нотатки "Amerika heute und morgen" ("Америка сьогодні і завтра") Артура Холічера. Письменник у листах часто згадує майбутню книжку як свій "американський роман". Пізніше чернетку він

<sup>7</sup> Серед інших важливих реформаторів часу Дніпров називає Е. Гемінгвея, Т. Манна, Ф. Достоевського, Д. Стейнбека, М. Пруста.

назва "Кочегар" – за назвою першого розділу, що з'явився 1913 року. Робочий заголовок роману – "Чоловік, який зник безвісти", а назву "Америка" для тексту запропонував близький друг і перший біограф Кафки Макс Брод. Текст побачив світ 1927 року, вже після смерті автора, під назвою, придуманою Бродом.

Хартмут Біндер, як в Володимир Дніпров, аналізуючи "Америку", наголошує на лінійності та реалістичності часу в цьому тексті, порівняно з пізнішими романами Кафки. Аналізуючи ранні романи та оповідання Кафки, зокрема "Лист до батька", Біндер використовує поняття "простягнена дійсність" і наголошує на важливості для Кафки часу як реалістичного, наближеного до дійсності лінійного виміру, який, втім, не обмежується автобіографічною складовою, а "простягається" на інші тексти Кафки [155], що вступають в інтертекстуальну взаємодію. І хоча не можна не погодитися, що опис Америки у даному тексті має відтінок "секонд-хенду", як писав літературознавець Гайнц Політцер (адже Кафка послуговується чужими словами та переказами, щоб відтворити атмосферу Нью-Йорка [200, с. 120]), це був один з небагатьох способів наблизити часопростір невідомого і чужого континенту, хай навіть використовуючи стереотипні уявлення про нього [169, с. 62].

Літературознавець Клаус Гермсдорф також присвячує окремий підрозділ своєї монографії "Кафка. Картина світу і роман" часопростору роману "Америка" [179, с. 97–104]. Він називає перший роман Кафки критикою капіталістичної системи, найбільш життєподібним і конкретним текстом, оскільки там фігурують конкретні топоніми, як-от: Нью-Йорк, Бруклін, Статуя Свободи – а також конкретні історичні факти. Як ми вже зазначили, пишучи роман "Америка", Кафка послуговувався історичними довідниками і путівниками для подорожніх, тобто для нього було важливо наблизити темпоральний вимір роману до реального часу та уникнути

анахронізмів. Такий підхід наближає загалом модерністську поетику творів Кафки до реалістичної, а час у романі – до лінійного.

Іншим важливим аспектом часового виміру "Америци" є хронологічна послідовність перебігу подій в сюжеті. Доля головного героя на американському континенті повторює лінійну схему класичного роману виховання: Карла виганяють з дому власні батьки, після чого він прибуває в Америку, підпадає під вплив та опіку свого дядька Якобса, однак потім поступово звільняється з-під його символічної влади, і тоді вже Якобс виганяє Карла з дому, отже, головного героя остаточно відлучено від сім'ї. Замість того, аби інтегруватися у суспільство і дійти до певного рівня зрілості, як це передбачено у класичних романах виховання, Карл втрачає одну роботу за іншою, свариться з друзями і наприкінці влаштується працівником "з технічним нахилом" у Великий Театр Оклахоми, куди відправляється потягом. Таким чином він фактично визнає власну поразку у підкоренні нового простору і роман виховання "навпаки" закінчується вигнанням головного героя з міста. Замість підкорення локусу читач спостерігає за пониженням статусу персонажа аж до фінальної точки, коли герой фактично "пропадає безвісти".

Нарешті, важлива ознака лінійного часу – лінійно-фіналістський розвиток подій, сюжет, що прямує від зав'язки до розв'язки. Саме таким є розвиток подій в "Америці", де зав'язка, розвиток дій і розв'язка чітко прописані і втілені у конкретних подіях, що відбуваються у визначений час: пригоди Карла Россмана починаються з його приїзду до Нью-Йорка і закінчуються тим, що він залишає це місто та прощається з пані Брунельдою, в якій служив певний час. Тож ми можемо стверджувати, що "Америка" є не просто романом виховання, а романом про підкорення міста.

Отже, проаналізувавши часовий вимір роману "Америка" Франца Кафки, ми дійшли висновку, що для даного тексту характерний лінійний

реалістичний час, послідовний розвиток подій, сюжет, що прямує від зав'язки до розв'язки, і конкретна темпоральність. Кафка намагався у цьому творі наблизити час роману до реального, додаючи деталі, які він дізнався з довідників і подорожніх нотаток, а не вивести події у позачасовість, характерну для пізніх творів-притч Кафки. Всі ці ознаки характерні для текстів доби реалізму, зокрема романів про підкорення героєм великого міста.

### **2.2.2. Лінійний і перехідний час у романі "Процес" Ф. Кафки.**

Роман "Процес" Франц Кафка писав з літа 1914 по січень 1915 року, однак опубліковано твір було посмертно – у 1925 році. Кафка створював "Процес", як і решту своїх романів, не послідовно розділ за розділом, а мозаїчно, і це, на нашу думку, певною мірою вплинуло на категорію часу у цьому творі. Макс Брод зазначав, що спочатку Кафка написав перший та останній розділ, а потім решту, при цьому сторінки плуталися, а фрагменти були не впорядковані між собою, що ускладнило для Брода процес видання роману.

У "Процесі" події починають розгортатися у день тридцятиліття Йозефа К., головного героя, і закінчуються його стратою, таким чином хронологія роману починається фактично новим народженням головного героя, а закінчується його смертю. Створивши притчу про приреченість людства на провину та покарання, Кафка показує нам весь життєвий шлях протагоніста і логічний фінал його існування. Однак, хоча письменник описує відрізок життя людини, який закінчується її смертю, а це відповідає концепції лінійного часу<sup>8</sup>, в романі "Процес", на відміну від "Америки", маємо не суто лінійний час, а поєднання лінійного і циклічного різновидів часу, що ми і спробуємо довести далі.

---

<sup>8</sup> Про це ми докладніше писали у теоретичній частині цього розділу.

Лінійність цього роману проявляється у самій структурі: від зав'язки, тобто арешту Йозефа, оповідь рухається до розв'язки – його смерті. Одним з можливих ключів до метафори судового процесу над Йозефом є конечність людського життя, а також приреченість людини на спокуту первісного гріха, що відсилає до лінійної концепції часу в християнстві, про що ми писали у теоретичній частині другого розділу.

Інший важливий аспект твору, що також вказує на лінійність категорії часу у романі, – виразна автобіографічна складова. Критик Гартмут Біндер пов'язує "Процес" із реальними подіями з життя Франца Кафки, зокрема з історією невдалих заручин Кафки з Феліцією Бауер та роботою, де доводилося працювати і Йозефу К., і самому Кафці. Біндер наводить у якості доказів деякі збіги між біографією автора та образом Йозефа К., а також проводить паралелі між образом собору, описаного в романі, і празьким собором [155]. Таке чітке співвіднесення подій роману з подіями, що мали місце у житті письменника, відсилають читача до біографічного часу як різновиду лінійного.

На автобіографізмі часопростору у Кафки наголошує й Еліас Каннеті у своєму дослідженні "Інший процес" [160]. Проте, як справедливо зазначає Зинаїда Король, вивчення роману "Процес" крізь призму біографії автора не може бути пріоритетним напрямком досліджень: "Коментарі Біндера мають, на наш погляд, радше історичну цінність як матеріал, на якому можна простежити ті чи ті моменти біографії Кафки [...], художній твір практично завжди так чи так відображає якісь моменти життя письменника, однак, мабуть, ці збіги не дають достатніх підстав стверджувати, що, наприклад, 'Процес' є 'зашифрованою' оповіддю про взаємини Кафки з Ф. Бауер" [9]. Цієї точки зору дотримуються й інші критики, яких Король перераховує у своїй праці. Наприклад, А. Белобратов в статті "Процес 'Процесу'" підкреслює, що прикмети часу в романі переосмислено [13], тож, як справедливо зазначає Король, вони

складають лише один шар кафківської реальності [76]. Другий складався в рамках літературної традиції, а третій являє собою унікальний продукт особливого синкретичного світобачення Кафки [13, с. 281–316], що й породжує фантасмагорійний час його творів.

Цікаво, що лінійність часу в романі з'явилася великою мірою завдяки Макс Броду, який мав вибір між двома альтернативними закінченнями тексту. Друге закінчення, не відоме широкому колу читачів, описує, як Йозеф К. знову прийшов до суду і побачив, що процес триває: "К. знову був у коридорі будівлі суду, але тепер все виглядало спокійнішим і звичнішим. Жодні виняткові речі вже не впадали в око. К. кинув на все погляд, позбувся Тітореллі і пішов своєю дорогою. Нині на К. був інший одяг – довгий, темний, щільний і приємно теплий. Він розумів, що сталося, але був таким щасливим, що не бажав собі зізнаватися в цьому" [202, с. 200], – таким чином Кафка, на нашу думку, хотів зробити ідею циклічного часу основою цього роману і підкреслити паралель між судовим процесом над Йозефом К. і життям як нескінченним повторенням герменевтичного кола обвинувачень і відповідей. Однак Макс Брод вирішив обрати більш трагічне і драматичне закінчення роману [15], щоб підкреслити приреченість людини на покарання та спокуту гріхів.

Інший тип часу, важливий для цього роману і особливо – наступних творів Кафки, – циклічний. Його пізніше домінування в романах письменника пов'язане з тим, як Кафка сприймає темпоральність. Для письменника час був насамперед не лінійним виміром, на який нанизувалися події, згідно з причинно-наслідковим зв'язком, а циклічною структурою, у межах якої він намагався зобразити життя, що "постає як порожнеча, сон, невизначеність" [65]. Цим зауваженням Кафка фактично описав концепцію часу своїх центральних романів – "Процесу" і "Замку". І хоча темпоральність роману "Процес", на перший погляд, має цілком відповідати лінійно-фіналістській концепції, оскільки роман закінчується

смертю головного героя, насправді циклічний час також важливий для цього тексту, що ми й спробуємо довести далі.

Для Кафки час є поняттям ілюзорним, тим, що неможливо точно виміряти: "Час у Кафки має всі якості сну, і припущення щодо існування певного внутрішнього часу висловлюють у 'Процесі' як офіційні особи, так і К." [161, с. 62]. Кожен новий цикл часу у Кафки починається з подолання певного порогу, що символізує початок нового відліку<sup>9</sup>. Проте якщо в традиційному реалістичному хронотопі подолання веде до прогресу, наближення героя до остаточної мети, тут новий відлік нівелює всі попередні досягнення протагоніста: наприклад, якщо героєві вдається досягти покращення в суді, наступного ранку учасники домовленості цього не пам'ятають. Навіть якщо протагоністові здається, що він наблизився до мети, ввечері він виявляє, що ці відчуття оманливі – схожий тип циклічності описано в романі "Замок", який ми докладніше розглянемо в наступному розділі. Герой Кафки самотній, він завжди перебуває на перетині двох світів, на роздоріжжі, однак водночас не належить жодному зі світів<sup>10</sup>, тому основними просторовими маркерами роману є вікна, двері, вхід, сходи між поверхами, коридор – межова територія, яка розділяє час на "до" і "після" проходження порогу. Однак який би вибір не робив головний герой, він завжди помиляється, адже від початку має статус обвинувачуваного.

В уривку, який не увійшов до "Процесу", Кафка написав, що найскладніший, найбільш незахищений момент дня – мить, коли людина прокидається [186, с. 168]. Це можна пояснити саме тим, що пробудження стає початком нового часового циклу, що підштовхує героя до усвідомлення своєї замкненості у часі. І хоча персонаж розуміє, що його дії нічого не змінюють, він мусить дотримуватися визначеної хронології.

<sup>9</sup> Тут можемо згадати психоаналітичні роботи Гастона Башляра, в яких він окремо аналізував межовий простір порогу та переходу (дверей, вікна, воріт).

<sup>10</sup> В цьому ви вбачаємо автобіографічний аспект творчості Кафки.

Саме тому герой "Процесу" поспішає на перше судове засідання на дев'яту годину, як на роботу, немов не бажаючи порушити звичний циклічний рух часу. Розклад Йозефа строго регламентований: "Цієї весни К. узяв собі звичай щовечора після роботи, – коли була змога, бо він часто засиджувавсь у банку аж до дев'ятої години, – ходити самому, а то й з колегами на невеличку прогулянку; потім він подавався до пиварні, де здебільшого із старшими за себе чоловіками сидів за столом завідників звичайно до одинадцятої години" [68, с. 23], – тож спроба персонажа вберегти принаймні видимість стабільності також означає його бажання вберегти попередній статус.

Цікаво, що для Йозефа час у деяких епізодах застигає, неначе він рухається винятково тоді, коли протагоніст спостерігає за ситуацією. Показовим з цієї точки зору є епізод у комірці банку, свідком якого став Йозеф: "Проте в кімнаті стояли ще три чоловіки, попригинавшись під низькою стелею. Їх освітлювала приліплена на полиці свічка. 'Чого ви тут?' – від збудження похапцем, але тихо запитав їх К. Один чоловік, що вочевидь був старший над тими двома й одразу привертав до себе увагу, мав на тілі своєрідне чорне шкіряне вбрання, що оголювало шию аж до грудей і всі руки. Він нічого не відповів. Проте два інші загукали: 'Пане, нас мають відшмагати, бо в слідчого ви наскаржилися на нас!' І лише тепер К. упізнав, що то справді вартові Франц та Вілем, а третій чоловік тримає в руці різку, аби покарати їх" [68, с. 100–101]. Цикл робочого дня К. закінчується тим, що він стає свідком дій каральної влади, тож читач відчуває загрозу, наближення певної кризи.

Наступного вечора після епізоду зустрічі у комірчині банку К. повертається у кімнатку й бачить тих самих персонажів що й напередодні – так, начебто там нічого не змінилося: "Навіть наступного дня вартові ніяк не виходили К. з думки, він не міг зосередитись на роботі і, щоб упоратися з нею, мусив, як і попереднього дня, знов засидітись у



кабінеті. Вже йдучи додому і знову проминаючи комірчину, К., немов за звичкою, відчинив двері. Те, що постало йому перед очима замість сподіваної темряви, ніяк не вкладалось у голову. Нічого не змінилося, геть усе було таке саме, як і вчора, коли він відчинив двері. Старі бланки та каламарі коло порога, ексекутор з різкою, напівроздягнені вартові, свічка на полиці; вартові знову застогнали й метнулися до нього: 'Пане!' К. миттю захряснув двері і прибив їх іще й кулаком, щоб вони добре причинилися" [68, с. 108]. Час у цій комірчині немов застиг, законсервувався, а дію запускає сам К., коли відчиняє двері – ще один важливий символ переходу між циклами. Американська дослідниця Маргарет Чорч, пояснюючи цей епізод, зазначає, що для Кафки "ідея часу стає реальністю" [161, с. 63]. Можемо додати, що час не лише є частиною світогляду головного героя, він також є пасткою, у яку головний герой потрапляє і звідки йому вже не вибратися. Приреченість К. – це приреченість не лише на певний вибір, а й на прийняття покарання і визначеної моделі часу, у даному випадку – циклічної.

Головному героєві "Процесу" закрито доступ до минулого у буквальному сенсі: йому не дозволяють переглядати матеріали попередніх процесів, оскільки справа не публічна. Згодом ми дізнаємося, що такий процес відбувається вже не вперше, його неначе зациклало у часі. Цей універсалізм узагальнює адвокат К.: "На певному етапі розвитку процесу, – взявся пояснювати адвокат, – нічого істотно нового більше не відбувається. Скільки вже клієнтів на цьому самому етапі процесу стояли, як-от ви, переді мною й говорили мені те саме!" [68, с. 228]. І головна мета учасників процесу – не отримати результат і, тим паче, не дізнатися істину, а затягнути процес у часі якнайдовше, законсервувати, по суті, зробити його ахронним, позачасовим: "Затягування, – почав був художник і з хвилину подивився на К., немов шукаючи найточнішого пояснення, – затягування полягає в тому, що процес весь час утримують на найнижчих

етапах розвитку'. [...] Процес, правда, не припиняється, але звинуваченому так само далеко до вироку, як і тоді, коли б він був на волі. Порівнюючи з начебто виправданням, перевага затягування справи полягає в тому, що майбутнє звинуваченого не таке непевне, він не матиме страху, що його зненацька заарештують, і може не боятися, що саме тоді, коли решта обставин будуть якнайнесприятливіші, йому доведеться напружуватись і хвилюватись, як буває за ситуації, коли домагаються начебто виправдання" [68, с. 194–195].

У "Процесі" немає маркерів минулого та історії, зокрема у ньому не названо жодного історичного факту, що дозволив би хоча б приблизно вирахувати час подій роману. На нашу думку, це свідомо позиція автора, який хотів перетворити оповідь на притчу, тобто позачасовий наратив. Про притчовість та універсальність часопросторових аспектів творів Кафки йдеться й у збірці під редакцією Й. Біллена "Німецька парабола. До теорії сучасної оповідної форми", в якій Кафку розглядають як "батька" сучасного різновиду параболи, в якій загальне співвідноситься з одиничним, причому час стає одним з основних інструментів створення абсурдної атмосфери творів письменника [180, с. 160–179]. Крім того, можна проводити паралелі між текстами Кафки і єврейським жанром притч машалем [45]. Можемо сказати, що циклічність у романах Кафки відіграє важливу роль одразу на кількох рівнях: на рівні суб'єктивного осмислення героєм часу, на рівні "застрягання" героя у лабіринті часу, звідки йому годі вибратися, і на рівні загальнофілософському, оскільки позачасовість перетворює тексти Кафки на притчі.

Отже, у романі "Процес" лінійний час набуває особливо великої ваги: головний герой проживає відрізок свого життя, що починається днем народження, а закінчується смертю. Стилiстично роман також поступово наближається до кульмінації: напруга у сюжеті наростає, тож вирок та його виконання виглядають логічним фіналом тексту. У творі присутні

численні автобіографічні мотиви й алюзії на первісний гріх людини та нашу приреченість на спокуту гріховності, що також відсилає читача до ідеї конечності існування. Однак не менш важливим є циклічний час, втілений водночас на генологічному, філософському та наративному рівнях: герой постійно потрапляє у часові петлі, кожен початок нового циклу нівелює попередні події, а альтернативний фінал, написаний Кафкою, наголошує на продовженні процесу, який, вочевидь, можна порівнювати з людським життям. Можемо стверджувати, що, на відміну від більш раннього роману Кафки, виданого під назвою "Америка", час "Процесу" є змішаним і поєднує у собі риси лінійного і циклічного часу, що домінуватиме у пізніх творах німецькомовного письменника, які ми розглянемо в останньому розділі.

### 2.3. Лінійний і перехідний час у ранніх творах Д. Джойса

**2.3.1. Час у збірці "Дублінці": конкретний послідовний апокаліптичний час.** Джеймс Джойс у "Дублінцях" також використовує лінійний час, продовжуючи французьку реалістичну традицію письма, через що критики порівнюють його з Мопассаном і Флобером [207]. Письменник зазначав, що ставив собі за мету створити в "Дублінцях" "добре відполіроване дзеркало", в якому "ірландці могли б поглянути на себе"<sup>11</sup>. Тобто письменник свідомо наголошував на близькості роману до життя, з чим також пов'язаний відомий вислів автора, що Дублін, якщо його зруйнують, можна буде відновити за Джойсовими книжками.

У збірці "Дублінці" Джойс змальовує не загальний символ цілого суспільства, а "моральну історію" конкретної країни. В оповіданнях фігурують визначені урбаністичні локуси: вулиця Грейт-Брітен-Стріт (оповідання "Сестри"), Інчикорський пагорб (оповідання "Евелін"), парк

<sup>11</sup> Можемо припустити, що ці слова Джойса – свідоме покликання на відомий афоризм Стендаля "Роман – це ж дзеркало, з яким ідеш битим шляхом".

Стівен-Грін (оповідання "Евелін"). Важливо, що Джойс, як і реалісти XIX століття, активно використовує атрибути епохи, описує транспорт, одяг, вівіски крамниць, театри, завдяки чому буквально занурює читача в простір початку XX століття.

Джойс, як і Кафка в ранніх оповіданнях, дуже точно описує рух героїв містом, аж до назв вулиць, по яких ті йдуть. Цей просторовий реалізм поєднується з історичною конкретністю подій, що відбуваються в декораціях цих реалістичних топонімів. Якщо у випадку "Америки" на час вказувала демонстрація страйкарів-металургів, то в "Дублінцях" – згадка про Гельське відродження.

Часовий вимір у збірці "Дублінці" можна назвати конкретним і хронологічно послідовним. Більша частина оповідань також має лінійну темпоральну структуру, оповідь рухається від зав'язки, наприклад, зустрічі головного героя або героїні з важливою людиною або несподіваної події в їхньому житті, до розв'язки, тобто розставання (оповідання "Евелін"), смерті ("Нещасний випадок"), заручин ("Пансіон"), закінчення карткової гри та сходу сонця ("Після перегонів"). Оповідання можна умовно поділити на три послідовні групи, об'єднані темами "дитинства", "зрілості", "старості" – що також є ілюстрацією ідеї незворотного, лінійного руху часу. Важливо, що останнім оповіданням у збірці Джойса стоїть новела "Мертві", тобто життя людини приходить до свого логічного завершення.

На відміну від пізнішої новели "Джакомо Джойс", події якої відсилають до середньовіччя, зокрема образів Данте та Беатріче, "Дублінці" мають підкреслено реалістичний характер. В оповіданнях Джойс відобразив сучасний йому Дублін зі всіма деталями та характерними ознаками епохи, використавши для цього лінійну концепцію часу. І навіть сама структура збірки відсилає читача до лінійності. Отже,

можемо сказати, що лінійний час у "Дублінцях" постає на тематичну, ідейному і структурному рівнях.

**2.3.2. Лінійний і перехідний типи часу у романі Д. Джойса "Портрет митця замолоду": час "негативного" роману виховання.** Ранній роман Джойса "Портрет митця замолоду" можна назвати різновидом роману виховання, хоча, як вказав Єлеазар Мелетинський, "виховання" у цьому творі "має в основному негативний характер і завершується майже повним відчуженням героя від навколишнього соціального середовища" [88].

Історія Стівена Дедала, як неодноразово зазначали (наприклад, такі критики, як Р. Еллманн, Р. Кейн) перегукується із біографією самого Джойса: у своєму першому романі Джойс розповідає про власний розвиток як письменника і поступове звільнення від впливу попереднього покоління, а також від глобальних структур, яким підпорядковувалася творчість письменників XIX століття<sup>12</sup>. Як зазначає Еллманн, Джойс хотів, щоб роман став "перетворенням його життя на літературу" [149, с. 1036], що, на нашу думку, наближає інтенцію автора до реалістичної установки якнайточніше відтворювати життя у текстах.

Автобіографізм загалом характерний для того типу роману виховання, який Бахтін описував у своїй праці "Роман виховання і його значення в історії реалізму (за Гете)": "Поряд з цим панівним, масовим типом [авантюрного роману виховання, де герой залишається внутрішньо сталим, і навколо нього динамічно розвиваються події – Б.Р.] існує інший, незрівнянно більш рідкісний тип роману, що дає нам образ людини у становленні. На протиположності статичній єдності тут подано динамічну єдність образу героя. Сам герой, його характер стають змінною величиною у

---

<sup>12</sup> Згодом така тенденція поміж письменників-модерністів стане однією з передумов "кризи метанаративів", тобто занепаду всеохопних універсальних пояснювальних систем (докладніше про це можна почитати у ключовому тексті Ж.-Ф. Ліотара "Стан постмодерну").

формулі цього роману. Зміна самого героя набуває сюжетного значення, а в зв'язку з цим докорінно переосмислюється і перебудовується весь сюжет роману. Час внесено всередину людини, введено в самий образ людини, істотно змінено значення всіх моментів її долі і життя. Такий тип роману можна позначити в найзагальнішому сенсі як роман становлення" [10]. Саме таке становлення маємо у романі "Портрет митця замолоду", де обставини показано лише як декорації внутрішнього розвитку персонажа. Час у даному випадку також визначається персонажем, однак при цьому, незважаючи на зовнішню малоподієвість тексту, він лишається лінійним часом розвитку та прогресування головного героя.

Одним з доказів того, що йдеться не про тривання, а про лінійний час, є образ наратора, який перебуває у проміжному положенні між реалістичним всезнаючим оповідачем, який існує винятково у межах лінійного часу, і суб'єктивним наратором доби модернізму, свідомість якого поєднує лінійний, циклічний час і тривання. Наратор, з одного боку, цілком перебуває на боці Стівена і транслює його ідеї, а з іншого боку, зберігає відстань, як у реалістичних романах, а тому здатен аналізувати події навіть тоді, коли Стівенова свідомість незріла або затуманена. Читач бачить події зі сторони, однак проникнення у думки та емоції Стівена є не формально безстороннім, як у романах доби реалізму, а глибоко емоційним та свідомо суб'єктивним. Можемо стверджувати, що саме зі сприйняттям часу протагоністом пов'язана темпоральність у романі "Портрет митця замолоду".

Іншим важливим аспектом, що вказує на неоднорідність категорії часу, є прийом потоку свідомості, "головним пропагандистом" якого був Джеймс Джойс [170]. Голден вказує на безумовну пов'язаність потоку свідомості з бергсонівським триванням, що дає нам можливість безпосередньо зануритися у свідомість персонажа і побачити рух його думки [170]. Показуючи рух думки, автори часто використовують прийом

часового зміщення, тому реальні події змішуються з фікційними: "Відхилення часу в потоці свідомості використовують, щоб показати, як плине цей потік" [149, с. 1034]. Крім того, у романі "Портрет митця замолоду" Джойс, як вказують Маїд Американ, Мусса Ахмадіан і Лейлі Джорфі, часто використовує прийоми аналепсису та пролепсису (термінологія Ж. Женетта), тобто спогадів, ретроспекції й забігання наперед, передбачення подій, а також сповільнення та прискорення оповіді та зміни темпу нарації [149, с. 1034–1035]. Серед прийомів, які допомагають Джойсові змінювати темп нарації автори есею "Часові зміщення у романі 'Портрет митця замолоду' Джеймса Джойса" називають паузи, епізоди з діалогами, еліпсиси, підсумки, розтягнені описи подій [149, с. 1038–1039]. Чимало подій, які сюжетно повторюються, описані лише один раз, тоді як до інших Стівен постійно подумки повертається, і це утворює численні часові зміщення у романі [149, с. 1039–1040]. На нашу думку, такі зміщення можна пояснити важливою роллю суб'єктивного часу, що відображає психологію головного героя. Однак при цьому лінійний час лишається домінуючим часовим виміром, на тлі якого темпоральні зміщення особливо помітні для читача. Тож можемо говорити саме про "часові відхилення", а не про домінування категорії тривання.

Річард Брендон Кершнер вказує на те, що свідомість Стівена проходить п'ять стадій сприйняття часу, кожна з яких засвідчує епіфанія наприкінці розділу [188, с. 605]. Дитиною він сприймає час, не намагаючись його впорядкувати, і описи таких днів, на нашу думку, нагадують спогади Марселя з епопеї Пруста: "Щонеділі Стівен гуляв з батьком та батьковим дядьком. Попри мозолі, старий був добрий ходак, і вони проходили по десять, а то й по двадцять миль. [...]. Вечорами з перебивних картинок, штучних квітів, лискучого кольорового паперу, золотої та срібної фольги, у яку пакують шоколад, він споруджував на

столі у вітальні подобу дивовижної острівної печери. Коли ж, стомившись од тієї сухозлотної бутафорії, руйнував свій витвір, уяву його полонило яскраве видіння: Марсель, сонячні виноградники і Мерседес" [51, с. 67–68]. У дитинстві Стівена смерті як такої ще не існує, люди "розчиняються", стають частиною простору, однак хлопчик не вбачає в цьому драматичних змін або трагізму конечності нашого існування: "Помер Парнелл. Не було ні панахиди в каплиці, ні похорону. Він не помер, а просто зв'язав, мов поволока на сонці. Він згубивсь чи, може, заблудив поза межу життя, бо його більше нема. Чудно навіть уявляти, як він отак виходить із буття – не вмирає, а тане на сонці або губиться, забутий, десь у всесвіті!" [51, с. 98–99]. Для маленького Стівена люди не помирають остаточно, оскільки час для нього плине не лінійно, а циклічно, розбитий на тижні і місяці. Однак якщо для Марселя спогади є самоцінними, і час пригадування у романі переплітається із часом фактичних подій, то у романі Джойса дитинство введено для того, щоб показати причини, що зумовили розвиток персонажа, тобто йдеться про типову для реалістичних романів каузальність.

Підлітком Стівен намагається прийняти "дорослі" ідеї годинникового часу та географії. У релігійний період життя Стівен пов'язує час з ідеєю вічності, а коли відходить від католицизму, звужує фокус сприйняття до "миті", однак наприкінці заперечує і такий тип сприйняття на користь спрямованості у майбутнє [188, с. 605–606].

Важливо, що лише перше, дитяче, безпосереднє сприйняття дійсності головним героєм ми можемо назвати інтуїтивним осягненням часу, про яке згодом чимало писатиме Бергсон. Тоді Стівен не стільки осмислює світ, скільки передає відчуття, тобто пропускає події крізь власну свідомість, не намагаючись їх логічно впорядкувати, а радше збираючи їх, наче коштовні уламки. Ставши підлітком, Стівен навпаки починає впорядковувати час, поділяючи його на зрозумілі і звичні відрізки:



наприклад, на парті він відраховує кількість днів до канікул: "Сівши в читальні, він відкинув кришку парти й замінив наклеєну там цифру '77' на '76'. До різдвяних канікул ще дуже далеко, та колись вони таки настануть, бо Земля весь час крутиться" [51, с. 16]. У цей період Стівен наголошує на проминанні часу, і навіть у жартівливій пісеньці, яку він наспівує у готелі "Вікторія" засинаючи, шкодує, що час летить надто швидко: "Та як постаріє, / То вже не зогріє, / Вичахне і звіє, / Як моя любов" [51, с. 94].

Ходячи з батьком по пабах, Стівен також постійно стикається із диктатом часу, тож читача не дивує, що батьків друг, намагаючись перевірити знання Стівена, питає у хлопця, яка з фраз правильна: "Tempora mutantur nos et mutamur in illis" чи "Tempora mutantur et nos mutamur in illis" [51, с. 100] (*лат.* "Часи міняються, і ми міняємося з ними"). Постання Стівена проти фізичного часу – це також бунт проти лінійності та незворотності нашого життя: "Мати підкрутила старий будильник, що лежав боком посеред камінної полиці, поки стрілки не показали за чверть дванадцятую, і знову поклала його на бік. 'На годину й двадцять п'ять хвилин, – мовила вона. – Зараз двадцять на одинадцятую. Йй-богу, міг би й поквапитись, а то спізнишся на лекції'" [51, с. 186].

Лінійний час для Дедала – це темпоральність попереднього покоління, що пов'язана з осмисленням історії та ностальгічними думками про "золотий вік" минулого, тоді як мистецтво має подолати таку односпрямованість часу. Втім, Дедал також вкорінений у попередню епоху та пов'язаний із поколінням своїх батьків, тому єдиний спосіб для нього подолати звичний перебіг часу – поїхати з рідної Ірландії та залишити власну сім'ю, що він і робить наприкінці роману.

Дедал-старший, на відміну від Стівена, постійно акцентує на минулому, повертаючись до міфічного "золотого століття", яке вже не повернути: "Боже праведний, Стівене, – святобливо говорив він. – Ото були люди колись, подумати тільки: Гелі Гатчінсон, і Флад, і Генрі

Граттан, і Чарльз Кендал Буш! Не порівняти до нинішньої знаті, тут і за кордоном! Теж мені, вожді ірландського народу! Їй-богу, їх навіть на одному цвинтарі ховати не можна" [51, с. 103].

Для Стівена Дедала минуле пов'язане не з ностальгією і думками про втрачену гармонію, а з теперішнім як його логічним продовженням. У роздумах юнак намагається поєднати дійсність, яку бачить навколо, з культурним набутком попередніх епох: наприклад, помітивши сухе листя плюща, Стівен думає про латинське слово "ebur" ("слонова кістка") і римську історію [51, с. 100]. Минулі епохи для Дедала не втрачені, а продовжують існувати у загальному культурному дискурсі. Постаті минулого і події давньої історії для Стівена перебувають на такій же відстані, що і його сучасники, і саме таке співіснування різних часових площин є характерною ознакою тривання. Втім, ми не можемо говорити, що тривання є основним часовим виміром роману "Портрет митця замолоду", радше йдеться про часову одночасність як один з аспектів роману, що загалом відповідає структурі роману виховання із лінійним часом.

Катастрофу теперішнього батько Стівена описує за допомогою часового парадоксу: "Ні, друже, хоч як воно прикро, та мушу сказати, що з ними, як у тій пісеньці 'Вийшов я травневим ранком, у липневий гарний день'" [51, с. 103]. Для батька порушення лінійного, "нормального" перебігу часу є катастрофічним, неможливим, і абсурдне ХХ століття цілком відповідає таким часовим парадоксам. Стівен, на протиположність батькові, спочатку постає проти ідеалізації минулого, а згодом взагалі приходить до ідеї заперечення цінності традиційної історії.

Звертаючись до релігії як можливого порятунку, Стівен протиставляє священний час профанному, до якого він сам раніше належав: "Був час грішити і розкошувати, час глумитись над Богом та пересторогами Його святої Церкви, час зневажати Його велич, порушувати Його заповіді, час

ошукувати ближніх, чинити гріх за гріхом, гріх за гріхом, криючись зі своєю зіпсутістю від людських очей. Але час той пройшов. Прийшов час Бога: а Його не ошукаєш, не одуриш" [51, с. 120].

У релігійний період життя Стівена домінує нескінченна циклічність: "Неділя була присвячена таїні Пресвятої Трійці, понеділок – Святому Духу, вівторок – янголам-охоронцям, середа – святому Йосифові, четвер – таїнству Євхаристії, п'ятниця – Страстям Господнім, субота – Пречистій Діві Марії" [51, с. 157] – і через цю циклічність Стівен долає лінійний час, вимолюючи для грішників спасіння: "Ще є час. О Маріє, заступнице грішників, допоможи! О Непорочно Діво, вирятуй з безодні смерті!" [51, с. 133]. Можна сказати, що циклічність церковних обрядів має долучити Стівена до позачасовості і таким чином допомогти йому подолати диктат реалістичної хронології.

Згодом подолання часу для Стівена починає відбуватися не через релігію, а через мистецтво: "Речення те, і день, і краєвид злилися в один акорд. Слова... У чім тут річ – у їхніх барвах? Він дав їм засвітитися і згаснути, тон за тоном: золото сходу, іржава червінь і зелень яблуневих садів, блакить морських хвиль, оторочене сірістю руно хмар" [51, с. 177]. Саме слова викликають в уяві Стівена образ позачасового міста, таким чином показуючи йому шлях до подолання лінійного часу. Дедал усвідомлює, що він як митець має інструмент для втримання часу: "Сіре тепле повітря здавалось йому таким позачасним, власний настрій таким плинним і безликим, що всі віки злилися для нього в один. [...] Що це таке? Просто чудернацька гравюра на першій сторінці середньовічної книги з пророцтвами і символами – отой схожий на яструба чоловік, що летить понад морем до сонця, – чи передвістя мети, для служіння якій він народився і до якої йшов крізь тумани дитинства й отроцтва, символ митця, який у своїй майстерні наново виковує з безвладної земної матерії нове, розкрилене, невловне і незнищенне єство?" [51, с. 180]. Стівен

розуміє, що суб'єктивні відчуття і сприйняття часу не відповідають об'єктивному плину: "Очарування серця! Сю ніч було очаровано. У видінні, вві сні чи наяву, він спізнав екстаз серафічного життя. Чи була то лиш мить очарування, а чи довгі години, чи дні, роки, віки?" [51, с. 234] – і внутрішнє, інтуїтивне осягнення часу поступово стає важливішим за астрономічний об'єктивний час.

В останньому розділі роману Стівен вирішує залишити Ірландію та родину заради свободи творчості. "Я не служитиму тому, в що більше не вірю, байдуже, як воно зветься – домом, батьківщиною чи церквою; і спробую реалізувати себе якимось чином, у житті чи в мистецтві, якомога свободніше й повніше" [51, с. 266]. У щоденнику Стівен звертається до майбутнього і стверджує, що теперішнє має сенс винятково як передумова народження майбутнього: "Минуле згоряє в теперішньому, а теперішнє живе лише тому, що несе себе у майбутнє" [51, с. 271], – отже, можемо зробити висновок, що для Стівена лінійність часу досі має значення, хоча він вірить, що мистецтво може допомогти йому подолати людську смертність. Його спогади про минуле важливі тою мірою, якою вони формують його як письменника, однак при цьому спогади продовжують існувати для Стівена у теперішньому, що є однією з ознак тривання, яке ми докладно розглянемо в останньому розділі цієї роботи.

Отже, роман "Портрет митця замолоду" можна назвати перехідним етапом від лінійного часу до категорії тривання. Лінійність проявляється насамперед у специфіці жанру: Джойс створив роман виховання (або ж "становлення", якщо використовувати класифікацію Бахтіна), тобто персонаж має пройти певну еволюцію, результатом якої є моральна зрілість героя. Циклічність у романі реалізовано в розділі, де Стівен звертається до релігії і впорядковує своє життя, згідно з церковним циклом, намагаючись таким чином наблизитися до церковної позачасовості. А тривання втілено у тому, як осмислює час головний герой

Стівен Дедал, що звертається до досвіду минулого та спогадів дитинства і таким чином продовжує існування цих подій у власній свідомості.

#### **2.4. Лінійний і перехідний типи часу у ранніх романах В. Вулф: час пізньюедвардіанського роману**

Ще у перших романах Вірджинія Вулф приділяла чималу увагу різним типам часу. У таких романах, як "Подорож назовні" ("The Voyage Out", 1915), "Ніч і день" ("Night and Day", 1919), "Кімната Джейкоба" ("Jacob's Room", 1922) йдеться про протиставлення двох типів часу: лінійного часу із чітким поділом на минуле, теперішнє і майбутнє та внутрішнього часу потоку свідомості (останній у термінології дослідника творів Вірджинії Вулф Джона Грехема називається *mind time*), причому лише внутрішній час може звільнити особистість від детермінізму навколишнього світу, допомагаючи структурувати персональний, глибоко суб'єктивний досвід [174, с. 186–190]. Джон Грехем слушно зазначає, що у ранніх романах Вірджинія Вулф наголошує на конфлікті між внутрішнім і зовнішнім часом, однак не пропонує жодного рішення цієї проблеми [174, с. 186]. Для Вулф завжди існувала опозиція між "класикою і сучасністю, теперішнім і минулим, триванням і змінами" [206, с. 104], що стосується "радше не протиставлення, а фундаментальної апорії між історичністю і універсальністю, міцністю і плинністю" [206, с. 104]. Втім, до крайньої суб'єктивізації часу, використання циклічності та тривання авторка приходять у пізніших своїх творах, зокрема романі "Місіс Деллоуей", що ми докладно проаналізуємо в третьому розділі.

Ранні романи Вулф можна назвати радше лінійними, адже події відбуваються у хронологічному порядку, а персонажі розвиваються згідно з канонами реалістичної прози. Саме цей тип романів ми і спробуємо проаналізувати у даному розділі.

**2.4.1. Лінійний час у романі "Подорож назовні" В. Вулф.** Роман "Подорож назовні" було надруковано 1915 році, в той час, коли Вірджинія Вулф страждала від депресії і навіть вчинила спробу самогубства [157, с. 42]. Отже, навіть назву роману можна перекласти не лише як "Подорож назовні", а й як "Втечу геть". Письменниця була незадоволена своїм текстом, про що неодноразово писала у листах колегам з кола Блумсбері і близьким друзям. Вона, зокрема, зазначала, що змушена "рубати" текст [209, с. 334] і боротися з роботою [209, с. 331]. Згодом Вулф неодноразово шкодувала про власну несміливість і називала роман надто "універсальним" [25], тобто позбавленим унікального суб'єктивного досвіду, зокрема індивідуалізованого сприйняття часу, характерного для модерністських романів. Свої пізніші тексти, в яких Вулф остаточно відійшла від реалістичної поетики та пододала вплив едвардіанської романної традиції, письменниця вважала більш "зрілими" і "цілісними" [25].

У романі йдеться про подорож юної Рейчел Вінрейс з Британії до Південної Америки, під час якої вона знайомиться з новими людьми, пливе на човні, закохується і заручається з чоловіком на ім'я Терен Г'юет. І лише за два тижні після заручин дівчина помирає від лихоманки. Можемо сказати, що Вірджинія Вулф написала роман становлення із сумним фіналом і лінійною концепцією часу, що ми й спробуємо довести, беручи за основу класифікацію романів Михайла Бахтіна, наведену ним у праці "Роман виховання і його значення в історії реалізму (за Гете)".

"Подорож назовні" Вірджинії Вулф – саме роман становлення, адже в ньому присутні всі ключові елементи цього піджанра: рух у просторі пов'язаний із рухом до мети, автор пропонує читачеві динамічний образ персонажа, "зміни самого героя набувають сюжетного значення", "час вноситься всередину людини, він входить у сам її образ, суттєво змінюючи

значення всіх моментів її долі і життя" [10]. Саме такий тип роману Бахтін визначав "у загальному сенсі як роман становлення". На думку Бахтіна, роман становлення може мати два різні типи часу: циклічний (епізоди мають циклічний характер, повторюючись на кожному етапі життя) і біографічний (герой проходить неповторні етапи становлення у різних життєвих обставинах, таким чином доля людини постає поруч із його характером) [10]. Саме останній тип часу характерний для роману "Подорож назовні": Рейчел дорослішає, потрапляючи у незвичні для себе обставини, всі події роману неповторні, рух простором також символізує розвиток героїні.

Вже у цьому романі Вулф частково відходить від традиції реалістичної поетики, а її стиль "створює загадки, що змушують нас запитувати, чи існує співвідношення між внутрішніми думками і зовнішніми об'єктами сприйняття, і якщо є, чи можемо ми говорити про причиновість" [212, с. 20]. Фішбек у своїй студії, присвяченій різним типам часу у романах Вулф, зазначає, що якщо у пізніших текстах письменниця занурює читача у думки персонажів, таким чином даючи їм відчуття, як персонажі сприймають час, то у романі "Подорож назовні" Вулф звертається до образу оповідача, щоб експліцитно та імпліцитно поінформувати [читача – Б. Р.] щодо часу і реакції персонажів на різні події [164]. Через таку позицію читач не стільки занурений у досвід персонажів, скільки спостерігає за ними ззовні, через що їхній унікальний досвід часто виглядає надто узагальненим.

І хоча у цьому романі Вірджинія Вулф використовує насамперед реалістичний час, поруч з ним постає внутрішнє відчуття часу головною героїнею. Обидва ці типи часу сповнені подій, однак якщо зовнішній час підкорюється чіткому астрономічному ритму, то час внутрішній відповідає динаміці думок і відчуттів головної героїні. Втім, у романі "Подорож назовні" ці два типи часу поєднані образом центрального наратора, що

уособлює лінійну структуру, адже його знання є незаперечним та об'єктивним, а оповідь послідовною.

Від оповідача ми дізнаємося, що Рейчел по-різному сприймає час, коли вона просто подорожує і коли закохується: "Минав час, але вона цього не помічала. Коли ставало темно, вогні готелю вабили її до вікна. Світло, що розливалось назовні і всередину, було з вікна Теренса. Він сидів, можливо, читав або ходив туди-назад, витягаючи книгу за книгою; і нині знову сидів в кріслі, а Рейчел намагалася уявити, про що він думає" [219]. У пізніших романах британської письменниці "роль центрального оповідача все меншає, її замінюють внутрішні монологи, а іноді – й внутрішні діалоги між різними персонажами" [158, с. 40], – а тому єдиний гомогенний час поступається місцем різним часовим вимірам, що співіснують у межах одного художнього твору. Тож позбуваючись реалістичного оповідача, Вулф, на нашу думку, також відходить від диктату лінійного часу.

Що ближче до смерті Рейчел, то більше авторка наголошує на суб'єктивізації часу, який тепер для героїні вільно стискається і розтягується в обмеженому локусі спальні: "Хелен була тут, і Хелен була там цілий день; іноді вона казала, що час обіду, а іноді – що час пити чай; але до наступного дня всі орієнтири було знищено, а зовнішній світ був настільки далеко, що різні звуки, як-от рух людей нагорі, можна було пояснити величезним зусиллям пам'яті. [...] Вона була цілком відрізана і нездатна спілкуватися з рештою світу, ізольована сам на сам зі своїм тілом. Так минали години, а ранок так і не наставав; або за кілька хвилин від насиченого денного світла переходило до глибокої ночі" [219]. На нашу думку, Вулф у даному епізоді свідомо протиставляє об'єктивний астрономічний час і внутрішнє відчуття часу героїнею, яка цілком абстрагувалася від диктату лінійної хронології на порозі смерті.



Важливо, що так відсторонитися від часу вдається саме жінці, героїні, яка згодом стане символом нової модерністської поетики у творах Вулф. Втім, у романі "Подорож назовні" письменниця "убезпечує" себе від критики, наголошуючи, що в цей момент Рейчел не може сприймати час об'єктивно, адже її тіло і розум хворі. Відступаючи в окремих епізодах від реалістичної темпоральності, Вулф не віддає перевагу суб'єктивному часовому виміру і не використовує тривання або потік свідомості, як-от Джойс у "Портреті митця замолоду", а лише експериментує з новими поетичними прийомами, загалом лишаючись у межах традиційної реалістичної поетики. В інших розділах, зокрема в епізодах з описом океану, Британії, корабля, а також у "нічних" епізодах, Вулф відступає від хронологічного часу, показуючи досвід людей по всьому світу і вводячи певну зовнішню свідомість, яка осмислює час глобально і безсторонньо [195, с. 90]. Таким чином Вулф універсалізує наратив і виводить його з рівня біографічного у загальну романну позачасовість, що також характерно для романів становлення XIX століття.

Однак не можемо не помітити, що в окремих епізодах Вулф поєднує минуле, теперішнє і майбутнє, наприклад, описуючи думки Рейчел про мамонтів, що перетворилися на міську бруківку [219], тоді як в інших авторка наголошує на лінійності та незворотності часу, що наприкінці призводить до смерті Рейчел. Як зазначає Карлі Фішбек, "Вулф ідентифікує Рейчел одночасно з обома типами часу [часом лінійний і часом розуму, вже згадане нами *mind time* – Б. Р.] [164]", відзначаючи, що в голові у Рейчел ніби співіснують годинникові механізми і вільний плин природи. Це яскраво проявляється в епізоді читання Рейчел біля прочиненого вікна в сад: "Ранок був спекотним, і вправи з читання змушували її розум стискатися і розширюватися, наче пружину всередині годинника. Ледь чутний шум середини дня, причину якого було годі визначити, поєднався з чітким ритмом годинника" [219]. Спостерігаючи за

ритмом саду, Рейчел ще глибше занурюється у читання, тобто час внутрішній. І якщо для інших персонажів годинник є незаперечним знаком зміни діяльності (особливо це помітно в епізоді, де годинник відбиває час у готелі, і персонажі одразу ж змінюють заняття або переміщуються, наче шахові фігури), то для Рейчел час внутрішній почасти суперечить часу зовнішньому. І навіть всезнаючий зовнішній наратор помічає, що світло, мухи, рідини не підкорюються фізичному, чітко регламентованому часу, адже диктат хронології суперечить циклічності природи.

Джед Етсі наголошує на важливості спостереження Марка Воллагера щодо антиімперського фокусу роману, у якому деконструйовано образ "природної жінки" як частини патріархальної традиції [197, с. 88], адже і до патріархату, і до колоніального погляду Вулф ставиться з однаковою підозрою [197, с. 71]. Ось чому одним зі символів утечі від лінійного часу є подорож Рейчел річкою у джунглі, де вона відвідує примітивне селище, ніби законсервоване в часі. Цивілізація для Вулф неодмінно означає диктат лінійного часу, тоді як Рейчел, на нашу думку, намагається уникнути цього диктату, принаймні частково. Люди "цивілізації", як-от містер Делловей, який вперше з'являється саме у романі "Подорож назовні", втілюють імперську традицію з диктатом "великої історії", до якої Вулф ставиться, безсумнівно, критично. Тому у вуста Річарда вона вкладає слова, які годі сприйняти без іронії: "Я гадаю, що англійці, напевне, в цілому біліші за більшість чоловіків, їхні документи чистіші" [219]. Цей чоловік за межами Лондона виглядає архаїчно і недоречно, як і тип часу, який він репрезентує.

На нашу думку, інший важливий аспект, на якому нам варто наголосити окремо – примат місця, а не часу в даному романі. Сам роман побудований як освоєння певної території, коли традиційна подорож простором відповідає внутрішнім змінам, зокрема дорослішанню головної героїні. Це типова схема роману виховання, втім, Вулф "фокусується

більше на персонажах, а не сюжеті, оскільки таким чином авторці вдається показати, як персонаж сприймає досвід часу" [164].

Смерть головної героїні наприкінці роману, безумовно, відсилає нас до лінійно-фіналістської концепції часу. Однак при цьому Вулф дає читачам надію, що смерть не є кінцем, і особистість існує навіть після фізичного зникання, зокрема у пам'яті тих, хто лишився. Час для персонажів роману є ціннісно різним, і його перебіг залежить від значення, яке персонаж вкладає у ті або ті події, тож можна сказати, що в даному романі Вулф починає розробляти свою теоретичну концепцію "важливих моментів буття" (moments of being). І хоча у романі "Подорож назовні" залишається незрозумілим, лінійний час чи час розуму є "справжнім" [164] та важливішим для письменника, саме цим романом Вулф вперше порушує питання часу в модерністському романі.

**2.4.2. Перехідний час у романі "Ніч і день" В. Вулф.** Роман "Ніч і день" побачив світ 1919 року, тобто через чотири роки після першого роману Вулф "Подорож назовні". Прототипом головної героїні Кетрін Гілбері стала сестра Вірджинії Вулф Ванесса, яка так само, як і протагоністка, цікавилася математикою та живописом і мала впливового суворого батька. Роман непогана сприйняла преса, про що Вулф писала у щоденниках: "Сьогодні вранці вийшла замітка в 'Таймс'; дуже похвальна; і розумна теж; серед іншого в ній сказано, що, хоча в романі 'Ніч і день' менше зовнішнього блиску, він глибший від 'Подорожі назовні'; з цим я згодна" [25]. Втім, сама Вулф вважала роман "Ніч і день" лише перехідним етапом, майданчиком для своїх пошуків, і навіть називала цей текст "пласким" [25].

Пізніше критики порівнювали "Ніч і день" із "Подорожжю назовні", оскільки в обох випадках йдеться про "чутливу жінку, яка намагається звільнитися" від чоловічого впливу. Однак якщо у "Подорожі назовні"

авторка показує тотальну поразку спроби звільнення, то у романі "Ніч і день" йдеться про умовно успішне подолання патріархальних моделей [191, с. 40], і це, на нашу думку, не в останню чергу пов'язано з подоланням у другому романі лінійного часу.

Своїм найбільшим за обсягом твором Вулф хотіла довести, що може написати традиційний роман, про що неодноразово згадувала у щоденнику: "'Ніч і день' – строгий з точки зору форми класичний роман" [25]. Однак, на нашу думку, навіть у цьому порівняно традиційному романі з лінійним часом та класичною любовною інтригою можна побачити первні модерністської поетики Вулф, зокрема її оригінальної концепції часу. Згодом, пишучи "Флаш", Вулф у щоденниках порівнювала його з романом "Ніч і день", наголошуючи на тому, що її другий роман недостатньо сміливий та експериментальний, однак саме в ньому вона вперше звернулася до модерністської поетики: "Я дозволю собі таку форму, яку не могла дозволити, коли писала 'Ніч і день' – книгу, що навчила мене багато чого, хоч [вона – Б. Р.] і поганенька" [25]. Тож розглядаючи роман "Ніч і день", не можна забувати, що йдеться насамперед про свідоме вправління авторки у традиційному письмі, однак з елементами модерністської поетики.

Роман "Ніч і день" нагадує традиційний роман любовний роман, з тією лише різницею, що головні герої намагаються не ствердити себе у межах чинного культурного дискурсу, а навпаки – подолати загальноприйняті суспільні установки. Критики також порівнюють роман Вулф із комедією Шекспіра "Кінець діло хвалить", оскільки закохані тут також змінюють об'єкти своєї пристрасті, однак наприкінці знаходять своє щастя навіть ті, хто лишається без пари. Тобто можемо говорити про лінійний розвиток сюжету із кульмінацією (розривом стосунків) та щасливим фіналом (утворенням нових пар).

Час зовнішній у цьому творі не суперечить часу внутрішньому, і бій годинника часто відповідає зміні внутрішнього стану героїв. Однак при цьому головні герої часто розгублені, оскільки відчувають "брак відповідності між суб'єктивними думками і реальним світом" [195, с. 128]. Іншими словами, їхнє відчуття і сприйняття світу не відповідає тому, що навколо, і це можемо сказати насамперед про час. Певною мірою персонажі випереджають звичну часову парадигму, тож йдеться не просто про розрив між поколіннями героїв та їхніх батьків, а про перебудову темпорального дискурсу на початку ХХ століття.

У романі діють чотири основні персонажі: дочка поважних буржуа Кетрін Гілбері, адвокат Ральф Денем, поет, бюрократ Вільям Родні, суфражистка, дочка сільського пастора, що тепер працює у Лондоні, Марі Датчет. Згодом з'являється Кассандра Отвей, чия роль полягає у тому, що вона має замінити Кетрін у стосунках з Вільямом Родні. Разом ці персонажі, як пише Людтке, "репрезентують можливості, які мають особистості у суспільстві на межі великих соціальних змін, тою мірою, якою вони приймають або ж відкидають традиції і звичаї, типові для покоління їхніх батьків" [196, с. 94]. Можемо говорити не стільки про об'ємні психологічно довершені образи, скільки про персонажів-моделей певних темпоральних стратегій.

Вулф зосереджується на перетвореннях, які відбуваються у суспільстві на початку ХХ століття, і тому, як одну традицію змінює інша. У романі британська письменниця використовує насамперед лінійну хронологію, що допомагає виявити заплутані стосунки між персонажами та чітко окреслити позицію кожного з героїв. Однак для того, щоб передати суб'єктивний досвід осмислення персонажами світу, авторка звертається і до категорії суб'єктивного часу. На нашу думку, такий час ще не можна називати триванням, однак його також не можна співвідносити винятково з класичною реалістичною хронологією, яка не передбачає

суб'єктивних відступів і численних часових зміщень, які можемо спостерігати у романі.

На нашу думку, жіночі і чоловічі персонажі також втілюють різні типи темпоральності, які можуть співіснувати лише на межі змін і суспільних перетворень. Якщо чоловічий час – це день, час чітких розкладів, рішень та ритуалів, яких мають дотримуватися всі члени сім'ї, то жіночий час – ніч, час спостереження і безцільних прогулянок містом. Навіть хобі головної героїні Кетрін Гілбері, яке вона приховує від широкого загалу, пов'язане з ніччю – це астрономія. Лаура Людтке зазначає, що саме в романі "Ніч і день" вперше постала ідея "довгої прогулянки" Вулф, яка потім стала основою для концепції фланерування місіс Деллоуей в однойменному романі [196, с. 94].

У романі "Ніч і день" Вулф вперше вводить образ жінки, яка спостерігає за містом, і описує місто її очима. Цікаво, що попередня назва роману звучала як "Мрії та реалії", що підкреслювало протиставлення між двома типами часу – примарним часом сну і реалістичним, традиційно хронологічним часом. Час "мрій" у даному романі важить більше, ніж час "реалій", оскільки тут роздуми, розмови і відчуття важливіші за авантюрну складову. Слова персонажів у цьому тексті часто суперечать їхнім думкам, таким чином бажання і його зовнішні прояви не зливаються, а навпаки – постають в опозиції один до одного.

Опозиції у романі, як вказує Людтке, відіграють першочергову роль – "ніч і день", "мрія і реальність", "публічне і приватне". Цікаво, що вдень персонажі почуваються ізольованими одне від одного, кожен з них занурений у власний тип часу, тоді як вночі вони відчувають "себе частиною нездоланної інтелектуальної спільноти" [196, с. 95]. Вогні нічного міста символізують досвід міської модерності і проживання нового типу часу, який об'єднує героїв. Важливо, що у цьому романі з'являється образ жінки-наратора, яка має альтернативний традиційному погляд на

місто, що тепер постає як потенція для реалізації різноманітних досвідів. Відходячи від традиційної едвардіанської ролі об'єкта, якого читач бачить чоловічим оком у межах чоловічого часопростору і, як правило, у супроводі чоловіка, жінка стає суб'єктом, персонажем, що сама визначає семантику міського часу через прогулянку, тобто безцільне фланерування, яке згодом повніше буде висвітлено у романі "Місіс Деллоуей".

Вулф пропонує не просто жіночий погляд на місто, а дві можливі моделі досвіду, які втілюють Кетрін і Мері. Кетрін живе з батьками у багатому районі Челсі, тоді як Мері мешкає у Лондоні сама і працює на суфражистську організацію на Рассел-сквер і навіть має "власну кімнату", про яку згодом там багато писатиме Вулф. Однак самотійність Мері великою мірою позірна: вона фінансово залежить від батька-священика, який надсилає їй гроші, адже на той час праця жінок зазвичай була волонтерською. Отже, особистий часовий вимір Мері певною мірою імпліцитно пов'язаний із релігійним строго кодифікованим літургійним часом. Мері можна назвати протофланером, адже її стосунки "більш орієнтовані на стосунки Нової Жінки з містом" [196, с. 97], однак Кетрін також часто мандрує містом, чим порушує правила поведінки для жінки її суспільного становища. Місто для Кетрін символізує можливість втечі, відходу від звичного едвардіанського оточення – прийомів, спільних прогулянок в саду, тобто строго впорядкованого простору і регламентованого часу зустрічей. Тож для Кетрін вечірні прогулянки містом означають насамперед "втечу від умовностей домашнього життя, а також місце, де вона може мислити незалежно" [196, с. 98]. Таким чином місто для героїні стає простором внутрішнього часу, шансом втекти від хронології повсякдення та здобути новий урбаністичний досвід, що великою мірою відповідає концепції фланерування денді у місті, що набула поширення у другій половині XIX століття.

У Мері мало друзів, зовсім нема родичів-містян, тому вона може вільно, за власним бажанням досліджувати урбаністичний простір, адже за нею ніхто не наглядає. Втім, зазвичай дівчина просто прямує на роботу або з роботи. І хоча оточення Кетрін також дає їй певну міру свободи, вона все ж змушена відігравати свою соціальну роль та виконувати низку нудних ритуалів, як-от: офіційні обіди та спілкування з далекими родичами – тож Мері, на перший погляд, вільніша за свою подругу. Цікаво, що наприкінці роману саме Мері лишається одна, без чоловіка, однак вона щаслива, оскільки продовжує працювати у суфражистській організації. Таким чином Вулф стверджує напрочуд сміливу для початку ХХ століття думку, що жінці для щастя зовсім не обов'язково мати чоловіка і народжувати дітей. Поруч із цією думкою про необов'язковість сім'ї можемо відчитати думку про необов'язковість лінійного часу як єдиного логічного виміру, у межах якого на зміну одному поколінню приходить наступне. Суб'єктивний час окремої особистості у даному випадку важливіший за об'єктивну хронологію та історію.

Важливою, на нашу думку, також є різноспрямованість цих двох героїнь: Кетрін на початку роману великою мірою занурена у минуле, адже її головне заняття – допомагати матері готувати біографію дідуся, відомого поета Річарда Алардіса, тобто впорядковувати досвід минулого. Втім, вже в середині роману дівчина чинить бунт проти диктату попередньої епохи, в якій панували білі чоловіки. Від патріархального минулого Кетрін тікає у позачасовість – математику та астрономію, заперечуючи при цьому літературу як результат дослідження неістинного досвіду, який описує чужі для неї почуття [217]. Гюнесс Алі у статті, присвяченій образу нової жінки у романі, зазначає, що Вулф свідомо протиставляє місіс Гілбері, що живе, "затмарена вагою чоловічої культури і своїм шануванням літературної традиції великих чоловіків" [176, с. 110], Кетрін як людину нової формації, яка не приймає диктату чоловіків ні в літературі, ні в



особистому житті. Саме тому Кетрін відмовляє романтичному патріархальному Вільяму Родні, який уособлює диктат традиції, однак погоджується на партнерство з Ральфом Денемом. Можемо сказати, що місіс Гілбері сприймає і приймає патріархальне минуле як власне, не піддаючи його жодній критичній оцінці, тоді як Кетрін хоче вибудувати й осмислити особистий досвід і самій визначити свій шлях.

Хоча місіс Гілбері формально є письменницею, час, який вона витрачає на письмо, не належить до Вулфових "моментів буття", адже її письмо належить не до творчості, а до обслуговування чужого спадку, у даному випадку – поета Річарда Алардіса. Навіть творчість жінок у даному романі не можна назвати "повнокровоною", адже йдеться не про творення, а про коментування чужих рукописів, не про подолання часу через естетику, а про ще глибше занурення у чуже минуле.

Місіс Гілбері намагається вписати себе у традицію за допомогою письма, однак навіть тут вона зазнає поразки: їй вдалося створити низку окремих абзаців про батька, проте вона ніяк не може поєднати їх у ціле. Гюнес Алі це пояснює тим, що мова, яку місіс Гілбері використовує, патріархальна за своєю суттю [176, с. 112–115]. Додамо лише, що ця патріархальна мова відповідала часу, коли жив сам Річард, однак ніяк не відповідає сучасному урбаністичному часопростору, в якому мешкає сім'я Гілбері. І навіть глибоко традиційна місіс Гілбері це відчуває: її спосіб осмислення минулого не може існувати у теперішньому, а тому вона просить про допомогу дочку, яка ближча до сучасності.

У Гілбері не виходить вписати себе у традицію ще й тому, що це чоловіча традиція, тоді як їй призначена традиційна вікторіанська роль "домашнього янгола". Втім, вікторіанський образ сильного чоловіка, як і традиційні жіночі ролі, відходить у минуле, що найкраще узагальнює представник нової епохи – Вільям Денем: "Ні, в нас нема жодних великих людей, – відповів Денем. – Я дуже радий, що їх немає. Я ненавиджу

великих людей. Поклоніння величі в дев'ятнадцятому столітті, як на мене, пояснює жалюгідність того покоління" [217]. Попередній тип часу домінував в епоху чоловічої реалістичної літератури, що віддзеркалювала життя на письмі, і наслідування цієї традиції суперечить духу епохи, на думку Денема. Додамо, що при всій своїй ліберальності Денем все ж лишається чоловіком, який може вибудовувати нову традицію, відштовхуючись від попередньої, тоді як перед Кетрін стоїть складніше завдання: не просто визначити свій шлях у майбутньому самостійно, а зробити це, відкинувши чоловічі матриці, зокрема часу і мови.

Мері також заперечує минуле, однак не через наукову позачасовість, як Кетрін, а через спрямованість у майбутнє і бажання соціальних перетворень: вона відвідує політичні дебати, де обговорюють потребу в змінах і розвитку, а також вказує на проблеми попередніх епох. Однак ці два типи темпоральності – позачасовий модус, притаманний мисленню Кетрін, та спрямованість у майбутнє Мері – поєднує ніч, яка пропонує новий тип досвіду – "довгу прогулянку" у спогляданні і зануренні у власні думки. Цікаво, що при цьому Кетрін намагається діяти осібно і навіть відмовляється від супроводу, зокрема чоловічого, тоді як Мері зливається із натовпом, наче персонаж новели "Людина натовпу" Едгара По: "Але їй подобалося вдавати, ніби вона не відрізняється від решти, і коли вологий день заганяв її під землю або в омнібус, вона віддавала натовпу і брала від нього частку себе і вологи – клеркам, машиністам та комерсантам – і ділилася з ними дечим серйозним: як заводити світ ще на двадцять чотири години" [217]. Зливаючись з містом, Мері намагається віддалитися від свого попереднього життя в сільській місцевості, де мешкають її батьки й брати, цілком занурені у пасторальну сільську циклічність.

Для Кетрін досвід блукання містом навпаки символізує не злиття за натовпом, а усамітнення, заглиблення у себе і відсторонення від решти людей. Йдучи вулицею, Кетрін іноді переосмислює свій досвід, отже, її

думки також часом спрямовані у минуле, як і думки її матері. Однак Кетрін це минуле персоналізує, її цікавить власний досвід, а не біографія дідуся, яка тяжіє над нею все дитинство, наче Фройдове суперего. Так само над дівчиною тяжіє фундаментальна вікторіанська архітектура, що втілює строгі класичні канони та увагу до традиції, тому Кетрін часто тікає з району Челсі з історичною забудовою та пам'ятними табличками у більш демократичні місця, позбавлені диктату попередньої епохи. Цікаво, що увага місіс Гілбері до будинку Річарда Алардіса перегукується з увагою батька самої Вірджинії Вулф Леслі Стівена до будинку Томаса Карлайла, на збереженні якого Стівен наполягав у відкритих лист газеті "Таймс" 1894 року [220, с. 71].

Електричне світло на вулицях, якими блукає Кетрін, як зазначає Лаура Людтке, символізує водночас прогрес, модерність і спробу контролювати містян: світло позбавляє їх приватності, інтимності [196, с. 101–102], перетворює нічний вільний, нерегламентований час на денний, суворо кодифікований зовнішніми нормами. Кетрін і Мері як носії перехідної від едвардіанської до модерністської свідомості віддають перевагу нічним прогулянкам, тоді як патріархальні батьки Кетрін переважно прогулюються вдень. Для батька Кетрін "світло" і "розуміння", як слушно зауважує Людтке, синонімічні [196, с. 104], тому ніч є небезпечним часом нерозуміння і неконтрольованості. Схожих поглядів дотримується закоханий у Кетрін Вільям Родні, який після прогулянки наполягає, що Кетрін має їхати додому кебом. Так він намагається повернути жінку у межі замкненого часопростору, контрольованого чоловіками, і позбавити її можливості вільно фланерувати містом. Важливо, що на звільнення героїні від диктату патріархату наприкінці роману вказує й те, що вона переїжджає з багатого консервативного району Челсі та батьківського дому [220, с. 57], де все

підпорядковане лінійному часу та тяжінню традиції, у будинок Вільяма Денема, чоловіка нового часу.

Навіть будинок, де мешкає сім'я Гілбері, маєток XVIII століття, уособлює історію, адже це "літературна святиня великого вікторіанського поета Річарда Алардіса" [220, с. 58], музей, сповнений реліквій минулого, які Кетрін має показувати гостям, наче екскурсовод: "Всі книги та картини, навіть стільці та столи належали йому або покликалися на нього; навіть китайські собачки на каміні та маленькі вівчарі зі своїми вівцями були придбані ним за дріб'язок колись в чоловіка, що зазвичай стояв з підносом іграшок на Кенсінгтон-Гай-стріт – цю історію Кетрін часто чула від матері" [217]. Отже, звільнення від будинку, де мешкають батьки, означає для Кетрін і звільнення від канону попередньої епохи, що визначає її долю.

Вплив минулого у будинку Гілберів такий потужний, що місіс Гілбері навіть називає своїх гостей іменами великих мертвих письменників: так канон білих чоловіків оживає і опиняється у замкненому просторі будинку в Челсі. Такі вечірки із "авторами минулого" ніяк не пов'язані з часовим паралелізмом, який постає у романах Джойса, радше навпаки: усвідомлення впливу традиції на теперішнє підкріплює авторитет сьогодення та вказує на наступництво поколінь британської інтелектуальної еліти.

Будинок патріархального Родні, першого нареченого Кетрін, також розташований у районі Челсі і нагадує музей старожитностей та раритетів: "Кімната Родні була кімнатою людини, яка плекає величезну кількість особистих уподобань, оберігаючи їх від бурхливих вибухів скрупульозної уваги громадськості. [...] На стільці лежала низка фотографій статуй і картин, які він, за звичкою, одну за одною виставляв на показ на день чи два" [217]. Якби Кетрін вийшла заміж за Родні, її статус жінки, що перебуває під опікою та у владі чоловіка, ніяк не змінився б, й емансипація насправді не відбулася б, адже стосунки героїні лишалися б продовженням

тривалої британської патріархальної традиції, тяжіння якої засвідчують численні артефакти минулого в будинку Родні.

При цьому сам Родні хоча й знається на історії архітектури та мистецтва, не може цю традицію продовжити: єдиний його твір – незакінчена п'єса. Так само, як в місіс Гілбері, єдиний твір – незакінчена біографічна книжка. Можемо сказати, що цей симетричний до місіс Гілбері персонаж не просто уособлює лінійний час, а й втілює глухий кут розвитку історії, його погляд спрямовано назад, а досвід не персоналізовано, а прямо запозичено у відомих британців минулого та матеріалізовано у колекції фотографій пам'яток<sup>13</sup>. Тиск літературної традиції та історичного минулого на Гілбері і Родні виявляється таким потужним, що руйнує саму можливість письма – навіть у рамках цієї традиції.

Вперше досвід міської прогулянки, яка в даному романі є одним зі шляхів емансипації жіночих персонажів, Вулф описує в своєму есеї "Довга прогулянка", де наголошує, що найкращий час для фланерування – зимова ніч, коли повітря прозоре та іскристе, а ми "лише ковзаємо поверхнею. Око не рудокоп, не шукач перлів або скарбів. Воно плавно несе нас за течією; часом зупиняючись на перепочинок, можливо, наш розум дрімає в спогляданні" [26]. У цьому есеї про прогулянки Лондоном Вулф вперше вказує на те, що нічне місто поєднує різні шари часу, тому події постають симультанно, і всі вони однаково правдиві і близькі чи далекі від реальності: "Але що могло б бути абсурднішим? Адже насправді зараз близько шостої, зимовий вечір, і ми прямуємо до Стренд, щоб купити олівець. Як же тоді одночасно з цим ми можемо стояти на балконі червневої ночі? [...] Хто ж справжній Я: той, хто стоїть на тротуарі в січні, або – на балконі в червні? Я тут чи там?" [26]. Саме цей тип часу використав в "Уліссі" Джеймс Джойс, а згодом Вулф у "Місіс Деллоуей".

---

13 Тут варто згадати теорію симулякрів Бодріяра: Родні долучається навіть не до оригінальних творів мистецтва, а до його копій, відтисків, тобто великою мірою йдеться про підміну традиції видимістю.

Однак перші ознаки постання такого часу ми можемо спостерігати вже у романі "Ніч і день", де вперше письменниця наголошує саме на досвіді жінки у місті, її осмисленні модерності та її спробах інтегрувати різночасовий досвід. І хоча ані Кетрін, ані Мері не можна назвати у повному сенсі модерними жінками, їхнє перебування на межі – світла і тіні, лінійного і суб'єктивного внутрішнього часу – уможливило виникнення у майбутньому головного роману Вулф "Місіс Деллоуей".

Отже, для роману "Ніч і день" характерний лінійний розвиток сюжету: головна героїня проходить шлях від покійного співжиття з батьками до невдалих заручин з традиційним патріархальним чоловіком, поступової емансипації, осмислення власного досвіду і партнерства з чоловіком модерним. І хоча ми не можемо заперечувати, що йдеться насамперед про модифікацію роману виховання із домінуванням лінійного часу, як і у випадку з "Подорожжю назовні", вже у цьому романі, на нашу думку, можемо говорити про суттєві вкраплення часу суб'єктивного, особистого. Одне з важливих свідчень цього – те, що роман закінчується словами "Добраніч", що їх Кетрін і Вільям кажуть одне одному. Ніч як символ нового часу, позбавленого диктату "великих чоловіків" минулого, все ж перемагає.

#### **2.4.3. Перехідний час у романі "Кімната Джейкоба" В. Вулф.**

Ранні романи Вірджинії Вулф цілком підпорядковані лінійній хронології, годинник у них відіграє роль медіатора, який символізує перехід героїв до іншого стану, що ми проаналізували у попередньому розділі. Однак вже в "Кімнаті Джейкоба" авторка наголошує на важливості саме суб'єктивного осмислення часу: час об'єктивний лише перериває "безперервність внутрішнього досвіду" [190, с. 72], а тому сприймається героями як втручання і навіть насилля над своїми думками.

Збираючи матеріал для майбутнього роману "Кімната Джейкоба", Вулф зазначала у щоденниках, що книжка дається їй нелегко. На нашу думку, це можна пояснити тим, що саме у "Кімнаті Джейкоба" Вулф випробовує нову поетику і новий тип часу, це "перший свідомий і прорахований відхід місіс Вулф від конвенцій", прийнятих у літературі тієї епохи [199, с. 32]. І хоча формально авторка зберігає традиційну фабулу, тексту бракує подієвості едвардіанського роману, втіленої у таких творах Вулф, як "Подорож назовні", "Ніч і день".

У цьому великому "вірші у прозі", як його називають деякі літературознавці, події постають на двох рівнях: перший рівень – традиційна хронологічна подієвість, яка у даному тексті майже відсутня. Другий, важливіший для нас рівень, – переживання внутрішнього часу, часу спогадів, снів та інтуїтивних, майже бергсонівських осяянь, що створюють "атмосферу невизначеності" [199, с. 32]. Саме на цьому внутрішньому рівні і розгортається дія, персонажі існують не в рамках зовнішнього регламентованого фізичного часу, а в межах власної хронології, яку Вулф описує, використовуючи прийом потоку свідомості. Саме в романі "Кімната Джейкоба" Вулф відмовляється від послідовного хронологічного опису життя персонажів, який вона використовувала у перших двох романах.

У цьому і всіх наступних романах Вулф годинник символізує диктат хронології, попередню, строго регламентовану епоху, проти яких повстають персонажі, наділені глибоко суб'єктивним відчуттям часу. Герої "Кімнати Джейкоба", занурені у власний світ, сприймають звук годинника як символ насилля: "Перебіг часу, що так трагічно нас підганяє; вічна напруга і гудіння, які раптом вибухають блискучими вогнями, як ці недовговічні жовтаві кульки в зеленому листі (вона дивилася на апельсинові дерева); поцілунки на вустах, яким судилося так скоро зникнути; світ, що перетворюється, перетворюється на лабіринти спеки та

звуків..." [214], "Тим часом на площі цокає величезний годинник, і Сандра, слухаючи, як накопичується час, запитує себе: 'Навіщо? Навіщо?'" [214]. Літературознавець Шив Кумар, аналізуючи концепцію часу у романі, додає, що годинник ніби заморожує персонажів, обриваючи динаміку їхніх рухів і переживань, тобто саму сутність життя [190, с. 72], саме тому годинники у романі зазвичай пов'язані з образами померлих людей.

Образ головного героя Джейкоба Фландреса також постає на різних часових рівнях та у свідомості різних персонажів: авторка фрагментарно описує Джейкоба як кембриджського студента, закоханого юнака, подорожнього, солдата. При цьому Вулф "вперше успішно використовує прийом потоку свідомості" [199, с. 34] для передачі емоцій та думок персонажів.

Вулф свідомо уникає авторської характеристики своїх героїв і дає можливість читачеві самому скласти пазл, спостерігаючи за Джейкобом у різні періоди життя поглядом його знайомих. Навіть ідентичність героя плінна і непевна, адже жодної миті він не відповідає собі у минулому, наче корабель Тесея: "Більш того, частково це вже не Джейкоб, а Річард Бонамі, кімната, вози на ринку; година; саме ця мить історії" [214]. Замість хронологічної послідовності, авторка пропонує нам рефлексії різних персонажів, адже життя неможливо описати цілком об'єктивно: "Життя, як вона висвітлює у пізніх романах, зокрема 'Кімнаті Джейкоба', має невловиму природу" [199, с. 34], і таку фрагментарність, невловимість неможливо відобразити за допомогою лінійного часу.

Епізоди життя Джейкоба, описані Вулф, нагадують камінці, які зберігає Джині як матеріальне свідчення різноманітності і водночас єдності життя: "Джині Карслейк після роману з Лефаню, американським художником, почала відвідувати індійських філософів, а зараз проживає в різних пансіонах Італії і дбайливо зберігає маленьку скриньку для коштовностей, в якій лежать звичайні камінці, підібрані на дорозі. Але



якщо уважно в них вдивлятися, як каже вона, розмаїття перетворюється на єдність, і це якимось чином виявляється таємницею життя" [214].

У "Кімнаті Джейкоба" Вулф піддає сумнівам навіть образ смерті як певного остаточного пункту, до якого прямують всі людські істоти: "Сібрук лежав на глибині в шість футів, мертвий впродовж всіх цих років, захищений трьома оболонками [...]. Спершу – частина її самої, тепер – один з інших, він злився з травою, пологим схилом пагорба, тисячею білих кам'яних надгробків, похилих і прямих, із засохлими вінками, зеленими олов'яними хрестами, вузькими жовтими доріжками і бузком, який в квітні все сповнював запахом, наче в кімнаті хворого, а бузкові гілки опускалися аж за цвинтарну стіну. Сібрук перетворився на все це; і коли вона, підіткнувши спідницю, годувала курчат, чула дзвін, що сповіщає про службу або похорони – то був голос Сібрук, голос померлого" [214]. У передзвоні годинника на кафедрі, як і в церковному подзвіні, персонажі і читачі чують нерозривне поєднання смерті і життя, кінця одного циклу і початку нового: "Навіть удар годинника звучав приглушено, немов хтось вклонився з кафедри, ніби покоління вчених мужів чули, як остання година котиться їхніми лавами, і випустили її вже гладенькою, відполірованою, благословляючи на те, щоб цією годиною користувалися живі" [214]. Однак хоча головний герой "не переживає через протиставлення життя і смерті, єдності і розчинення, у романі все одно йдеться про це протиставлення" [195, с. 128].

Смерть завжди існує десь на тлі розгортання оповіді, і Джейкоб постійно з нею зіштовхується, як-от в епізоді з черепом, який хлопчик знайшов на пляжі: "Джейкоб вже збирався зістрибнути, тримаючи перед собою відерце, як раптом побачив, що на піску поруч абсолютно нерухомо лежать величезні чоловік і жінка з дуже червоними обличчями. Величезні чоловік і жінка (це був скорочений робочий день) нерухомо витягнулися поруч за кілька футів від моря, а під їхніми головами були носові хустки.

Дві чи три чайки елегантно оминули хвилі, що набігали на берег, і всілися неподалік від їхніх ніг [...]. Там він зупинився. Обличчя скривила гримаса. Він ладен був заплакати, як раптом поміж чорних паличок і соломи під скелею помітив череп – можливо, коров'ячий, можливо, навіть із зубами. Схлипуючи вже за інерцією, він біг далі й далі берегом, поки череп не опинився в його руках" [214]. У цьому епізоді Вулф в одному локусі зводить одразу три образи часу: маленький Джейкоб, доросла пара "величезних людей", що символізує тріумф вітальності та навіть її надмірність<sup>14</sup>, і смерть. Цікаво, що для того, аби подолати страх, Джейкоб бере череп до рук, таким чином здобуваючи перевагу над смертю – ніби Шекспірів Гамлет на кладовищі. Відкидаючи думку про конечність життя, незворотність його плину, Джейкоб також долає владу хронології.

На нашу думку, новий тип часу, що його Жан О. Лав називає "міфопоетичною темпоральністю" [195, с. 126], у романі втілює головний герой, який вирізняється з-поміж решти персонажів саме своїм сприйняттям часу. Там, де матір Джейкоба вбачає лінійність і знаки смерті, Джейкоб вчуває життя, тобто продовження циклу: "Голос сина, що звучав одночасно зі дзвоном, поєднав життя і смерть, невід'ємно, радісно" [214]. Марло, Шекспір, Філдінг з його оригінальною концепцією часу для Джейкоба важливіші та об'ємніші за сучасників, саме вони продовжують існувати симультанно з головним героєм. Варто додати, що навіть смерть Джейкоба не виглядає логічним завершенням його життєвого шляху, як-от смерть головної героїні першого роману Вулф "Подорож назовні", адже в першому випадку загибель героя переплітається з образами тисяч інших смертей, водночас поєднуючись із життям і сподіванням на краще.

Вірджинія Вулф, як зазначає Жан О. Лав, у романі "Кімната Джейкоба" намагалася показати, "що минуле і теперішнє ідентичні,

---

14 Тут варто згадати традицію епохи Відродження, зокрема роман "Гаргантюа та Пантагрюель" Франсуа Рабле, де збільшення кількості однозначно розцінювалося як покращення: хороших та красивих речей мало бути не просто багато, а надмірно.

об'єкти і особистості у теперішньому містять у собі все минуле" [195, с. 126]. Як зазначає О. Лав, Вулф наголошує на тому, що світ є позачасовим, тоді як індивід плинний, тому все індивідуальне – це ілюзія, яка швидко зникає [195, с. 126]. Однак ми не можемо цілком погодитися з таким розумінням часу у романі, адже суб'єктивний час Вулф протиставляє об'єктивному не через швидкоплинність першого, а через нав'язливий диктат хронології в різних сферах людського життя, якому Вулф протиставляє глибинний, особистісний досвід.

Важливо, що лінійний час у романі представляє старше покоління чоловіків, цілком певних у своїх знаннях. Це покоління людей, які продовжують існувати за законами попередньої епохи, що передбачає чітку послідовність подій: "Тоді він повернувся до візка, місіс Барфут запитала, котра година, і він дістав свій чудовий срібний годинник і надзвичайно чемно сказав їй час так, ніби знав про час і про решту набагато більше за неї" [214]. Саме чоловічі персонажі у романі певні, що існує об'єктивне, логічне сприйняття часу, і вони цілком оволоділи вмінням таким часом розпоряджатися. Тоді як для героїнь твору навпаки характерне симультанне сприйняття різних шарів реальності, що згодом буде повніше реалізоване у романі "Місіс Деллоуей": "Так, так, коли ширяє жайворонок; коли вівці, рухаючись крок за кроком, скубають траву і одночасно побрязкують дзвіночками; коли вітерець повіє, а потім стихне, залишаючи на щоці поцілунок [...] – тоді місіс Джарвіс, зітхаючи, думає про себе: 'Якби хтось міг дати мені... якби я могла дати комусь...'" [214]. Лінійний чоловічий час, який втілює містер Браун, для Вулф чужий і ворожий, а тому вона пропонує переосмислити саму концепцію темпоральності: "Ось, наприклад, є містер Мейсфілд, містер Беннетт. Заштовхати їх у полум'я Марло і спалити там дотла. Хай ані клаптика не залишиться. Не кривити душею з посередностями. Зненавидіти свій час.

Створити кращий" [214], – що згодом і було втілено у романі "Місіс Деллоуей".

Не зважаючи на відхід у романі "Кімната Джейкоба" від традиційної реалістичної поетики, притаманної її раннім творам, Вулф лише пунктиром накреслює проблему співвідношення лінійного часу і внутрішнього суб'єктивного часу персонажів. Тож у наступних розділах ми зосередимо увагу на втіленні концепції тривання в *opus magnum* Вірджинії Вулф – романі "Місіс Деллоуей".

На початку ХХ століття лінійна темпоральність почала поступатися місцем суб'єктивному, авторському осмисленню часу. Нелінійний час використовували задовго до модернізму, наприклад, у романах і віршах епохи Романтизму, де традиційна хронологія поєднувалася із циклічним часом, триванням, часом священної історії, позачасовістю [163]. Однак лише в епоху модернізму темпоральна гетерогенність стала основним способом змальовувати час, що ми докладніше розглянемо в наступних розділах.

## 2.5. Лінійний час в "суб'єктивній епопеї" М. Пруста

Задум "Пошуків втраченого часу" спочатку обмежувався трьома романами – "На Сваннову сторону", "Германтська сторона", "Віднайдений час", – які Пруст хотів видати однією книжкою. Дописуючи перший том, автор вже знав, про що йтиметься в останньому розділі [100, с. 284], і планував поєднати текст у цикл, на зразок того, як це зробив Бальзак<sup>15</sup>. Однак згодом на авторський задум вплинула Перша світова війна: переживши період глобальної кризи гуманізму й особисте нещастя<sup>16</sup>, Пруст вирішує додати "зсередини" епопеї нові романи, в яких він

15 Докладніше про розуміння Прустом циклічної епопеї можна прочитати в Прустовому есеї "Проти Сен Бева"

16 Йдеться про смерть близького друга Альфреда Агостініеллі, про що Пруст написав у своєму листі композитору Рейнальдо Ану в жовтні 1914 року.

висвітлював би важливі для себе ідеї. Таким чином письмо-як-творчість перетворилося для французького письменника на письмо-як-життя, тобто почало розгортатися паралельно з його біографією. Безумовно, ключовою темпоральною концепцією, закладеною в цикл, є тривання, однак ми вважаємо, що в "суб'єктивній епопеї"<sup>17</sup> Пруста варто також розглянути елементи лінійного часу, оскільки саме завдяки паралельному функціонуванню цих двох часових концепцій постає темпоральна унікальність "Пошуків".

Можемо стверджувати, що для циклу "У пошуках втраченого часу" характерна нарративна спрямованість від першого тому до останнього, тобто події в романі розвиваються послідовно і охоплюють більшу частину життя головного героя Марселя. Жиль Дельоз називав таку спрямованість "потужною текстуальною пов'язаністю" [48, с. 22], де фрагменти підпорядковуються загальному авторському задуму. Найцікавіший епізод, в якому висвітлено Прустову концепцію часу, на нашу думку, вміщено в останній роман циклу ("Віднайдений час"), в якому Марсель стверджує, що лише поєднання минулого й теперішнього у позачасову єдність дарує йому доступ до сутності речей і проганяє страх смерті. Ані пам'ять, ані інтелект не можуть повернути втрачений час, однак відчуття прекрасного, що виникає зокрема завдяки спогляданню творів мистецтва, звільняє людину від екзистенційного жаху.

Важливим в контексті лінійного аспекту часу в романах Пруста є процес ретроактивної роботи пам'яті: згадуючи про своє минуле, герой Пруста буквально переписує його, підлаштовуючи під теперішнє і забарвлюючи різними відтінками, залежно від настрою. Втім, таке постійне переосмислення досвіду не відміння руйнівної дії часу, що призводить до смерті героїв або їхніх незворотних перетворень. Лео Берсані зазначає, що Пруст часто спресовує минуле й теперішнє,

---

<sup>17</sup> Визначення Томаса Манна.

поєднуючи різні часові точки та заповнюючи темпоральні лакуни за допомогою просторових накладань [154, с. 3]: події можуть відбуватися у різний час у тому ж місці, і герой згадує своє минуле, потрапляючи у вже знайомий простір. Таким чином тканину часу зшиває не лише пам'ять, а й єдиний простір. Наприклад, у розділі "Комбре" таким простором стають різні кімнати в будинку, кожна з яких відігравали важливу роль в житті Марселя.

Жерар Женетт, аналізуючи текст, висновує, що для Прустової епопеї характерний "відкритий аналепсис" (переривання оповіді заради опису епізодів з минулого), що охоплює весь цикл. Оповідаючи про своє минуле, Марсель ніби проходить повз вихідну точку спогадів, рухаючись зигзагом. Таким чином Пруст поєднує в епопеї не тільки постійне кружляння – зокрема повернення до спогадів, пов'язаних з Комбре, – а й рух по спіралі, коли кожен епізод повторюється на вищому рівні. Ось чому після "Комбре" йде "Комбре II", а потім "Кохання Сванна" [60, с. 77–82]. Можемо сказати, що простір у романі перетворюється і зазнає фізичних змін, однак зберігає власну сутність і допомагає головному героєві поєднувати різні часові шари за допомогою пам'яті, що інтегрує окремі епізоди та події у суцільний життєвий потік. Далі ми спробуємо розглянути аспекти лінійного часу на прикладі всіх семи романів Прустової епопеї.

У першому томі автор оповідає про дитинство Марселя і те, як пам'ять оживлює спогади про минуле, тобто герой долучається до тривання і починає свій життєвий шлях (докладніше про це – у розділі "Тривання у романі 'На Сваннову сторону' Марселя Пруста").

У другій книзі "У затінку дівчат-квіток" [101] Марсель вже трохи старший, тож він вперше долучається до вічності через мистецтво, зокрема п'єсу "Федра", яку бачить в театрі, картини Ельстіра й книжки Бергота. Важливо, що в цьому томі головний герой усвідомлює конфлікт між

лінійним часом та вічністю, до якої людство може долучитися через мистецтво. Побачивши прозаїка Бергота, автора своїх улюблених книжок, юний Марсель спочатку розчарований його віком та непривабливою зовнішністю – головний герой не може примиритися з людською смертністю, тому воліє відкидати саму ідею старіння. Однак згодом Марсель розуміє, що кожен текст Бергота є дечим новим, не схожим на синтез всіх "попередніх Берготів", а отже, навіть якщо сам автор старіє, його тексти постійно оновлюються.

Ще один фрагмент, який засвідчує існування конфлікту між лінійним часом і триванням у Пруста – епізод, в якому Марсель спостерігає за іграми дівчат на пляжі. Серед героїнь, яких Марсель спочатку сприйняв за легковажних юнок, були Альбертина та Андре, шкільні подруги Жильберти Сванн, в яку Марсель був певний час закоханий. Познайомившись з ними ближче, герой поступово розчаровується в дівчатах, які виявляються не такими сміливими кокетками, як йому здалося на пляжі. Наприкінці літа Марсель розлучається з ними, однак його пам'ять назавжди фіксує картину: дівчата, схожі на білих чайок, пустують біля води. Лінійний час призводить до розчарування і розлуки, тоді як пам'ять втримує минуле, не затінене розчаруванням. Так Марсель вперше усвідомлює, що може вберігати спогади від руйнування в потоці часу застиглими, ніби комахи в бурштині, а може навпаки – повсякчас їх переосмислювати.

Наступний том "Германтська сторона" [102] є ніби вододілом між ранньою юністю Марселя і його молодими роками. Роман присвячено насамперед інтеграції героя у суспільство, зокрема спробам Марселя увійти в аристократичне коло герцогині Германтської та маркизи де Вільпарізі. "Германтська сторона" віддзеркалює типову схему класичного роману виховання, де головний герой має звільнитися з-під влади батьків або попереднього оточення, досягти певного рівня зрілості і посісти гідне

місце у своєму колі. Одним із символів такого звільнення від минулого є смерть Марселевої бабусі, з якою хлопчик проводив чимало часу, що описано в попередньому томі ("У затінку дівчат-квіток"). Коли бабуся помирає після важкої хвороби, тобто вкотре тріумфує лінійний час, вражений Марсель помічає, що її спокійне обличчя набуває рис юної дівчини, що дає сподівання на циклічність, невпинність життя. Важливо й те, що смерть бабусі стає для Марселя пропуском у дім Германтів: його туди запрошує герцог Германтський, почувши про горе юнака. Таким чином звільнення від авторитетів минулого, ніби в класичному романі виховання, призводить до підкорення героєм нового простору. Закінчується книжка тим, що Марсель долає ще одну сходинку на щаблі соціальної ієрархії: його запрошують в салон принцеси Германт-Баварської, що є вершиною драбини місцевої аристократичної спільноти.

"Содом і Гоморра" [103] спочатку постав як останній розділ роману "Германтська сторона", однак згодом Пруст виділив його в окрему книжку, де розвинув сюжетні лінії "Германтської сторони", а також продовжив тему стосунків Марселя та Альбертини, з якою герой познайомився ще в частині "У затінку дівчат-квіток". Марсель й далі спостерігає за аристократичним життям гостей салону, що видаються йому все менш цікавими, і Сванном, якого мучить тяжка хвороба. Весь роман сповнений очікування Сваннової смерті і роздумів про плинність людського життя, яке герої витрачають на беззмістовні аристократичні прийоми. Марсель помічає, що його матір все більше нагадує покійну бабусю – і зовнішньо, і літературними вподобаннями. Таким чином автор вкотре нагадує читачеві, що лінійний час незворотний і призводить до смерті героїв.

Роман "Полонянка" [104] присвячено темі завершення любовних стосунків між Альбертиною та Марселем. Змучений ревнощами Марсель цілими днями не випускає Альбертину з будинку, не маючи сил ані довіритися їй, ані закінчити ці нездорові стосунки. Можемо стверджувати,



що в "Полонянці" йдеться не стільки про розвиток Марселя як персонажа, скільки про звільнення Альбертини з-під його влади. Наприкінці "Полонянки" жінка тікає від головного героя і таким чином також здобуває незалежність. Важливим для розуміння концепції часу в цьому романі, на нашу думку, може бути епізод смерті Бергота: старий письменник помирає, милуючись на виставці картиною "Краєвид Делфта" свого улюбленого художника Яна Вермеєра<sup>18</sup>. Таким чином Пруст постулює ідею, що людина долучається до вічності через мистецтво. Пам'ять – а Бергот поїхав на виставку, бо забув, як саме виглядає на картині Вермеєра освітлена сонцем стіна, – допомагає інтегрувати мистецтво в життя, надаючи останньому сенсу.

В романі "Альбертина зникає" [105] автор описує загибель Альбертини та подальшу долю сім'ї Сванна. Важливо, що в образі Альбертини поєднується водночас кілька іпостасей: вона і покійна полонянка (роман "Полонянка"), і втікачка ("Альбертина зникає"), і чиста, ніби дитина, дівчина ("У затінку дівчат-квіток"), і розбещена жінка з багатьма зв'язками ("Альбертина зникає"). Намагаючись забути кохану, Марсель водночас має забути всіх Альбертин, яких він знав. Тобто йдеться не про класичний сталий образ героїні, а про особистий часовий потік, який повсякчас плине і змінює напрямок. І хоча спочатку головний герой не знаходить собі місця, поступово образ Альбертини тьмянішає, і біль Марселя від страшної втрати коханої і близького друга Сванна минає. Після смерті Сванна його дружина Одетта виходить заміж за старого де Форшвіля, таким чином забезпечивши собі місце у всіх аристократичних салонах і придане дочці. Одетта та її дочка Жильберта зрікаються не лише колишніх друзів, а й пам'яті про Сванна, що обурює Марселя. Центральна ідея передостаннього роману циклу, на нашу думку, – забуття і ненадійність людської пам'яті, тобто поразка у спробі втримати час.

---

<sup>18</sup> Це полотно було дуже важливим і для самого Пруста, що ми з знаємо з листів письменника мистецькому критику Ж.-Л. Водуає

Основою останнього роману циклу "Віднайдений час"[106] є ідея, що людина може долучитися до вічності винятково через мистецтво. Хворий на астму Марсель на певний час випадає з аристократичного товариства, оскільки мусить лікуватися в санаторії. Повернувшись в салон принцеси Германтської, він помічає, що друзі його молодості дуже постарили й змінилися: ті, хто раніше був на вершині та тримав салони, тепер мусять підлещуватися до нових багатіїв, жінки змарніли, а чоловіки виглядають хворобливо. Головний герой згадує поїздки у Венецію та Комбре, однак усвідомлює, що навіть ці міста не здатні повернути втраченого часу, а перебування поруч з Комбре "не оживлює спогадів, а гасить потребу в них" [108, с. 147]. Як зазначає Рікер, у цьому томі Пруст приходиться до усвідомлення незворотності плину часу: "Потрібно відмовитися від прагнення знову пережити минуле, якщо втрачений час має, у поки ще невідомий спосіб, бути віднайдений" [108, с. 147]. Марсель хворий, і всі події, про які оповідає автор, мають на собі "знак занепаду, смерті": і оповідь Жильберти про її стосунки з Сен-Лу, і відвідини старої церкви, і згадка про давні політичні й суспільні рухи, які вже давно не на часі, і звістки про смерть Котара та Вердюрена [108, с. 147]. Темпоральні розриви та відчуття втрати часу, наприклад, в епізоді, де згадано лікарню, в якій герой проводить багато років, домінують і визначають настрій роману, аж поки оповідач не вирішує почати писати: "Віднайдений час в другому сенсі слова – в сенсі воскресіння втраченого часу – є результатом фіксації цього швидкоплинного моменту споглядання у творі, що триває" [108, с. 150]. Ми не можемо не погодитися з думкою Рікера про те, що в Пруста художня творчість перебирає естафету в естетичного розмислу [108, с. 150], таким чином долаючи плинність людського життя.

Уникати травматичних спогадів, зокрема про смерть близьких друзів, Марселеві допомагають параліпсиси (замовчування), що Женетт називає одним з головних наративних прийомів автора. Наприклад, Пруст

не описує смерті Сванна – про неї Марсель згадає лише згодом як про "потрясіння" [60, с. 88], – однак при цьому підводить читача до думки про конечність людського існування, показуючи хворого Шарля, який певен, що не доживе до літа. Так само Пруст уникає будь-яких хронологічних уточнень, описуючи кінець закоханості Марселя в герцогиню Германтську, таким чином ніби "продовжуючи" кохання в часі. Прустів "сюрімпресіонізм" [60, с. 88], тобто одночасне сприйняття феноменів у їхній найбільшій інтенсивності, не суперечить авторському усвідомленню лінійності та конечності життєвих процесів. Однак травматичність таких подій в епопеї нівельована через різного типу замовчування та відсунення у часі спогадів про них. Інший спосіб маніпуляції з часом, до якого вдається Пруст, – зосередження уваги на неважливих, другорядних деталях, "уповільнення" оповіді [142, с. 170], "темпоралізація"<sup>19</sup>, що дозволяє зосереджуватися на "безпечних моментах", уникаючи карколомних сюжетних поворотів.

Ще одна внутрішня суперечливість концепції часу Пруста, що поєднує лінійний аспект і тривання, – бажання описати події водночас так, "ніби вони були пережиті саме тієї миті" і "ніби вони згадалися потім" [108, с. 94]. Водночас Пруст постійно відсилає до минулого, що не має кордонів і меж [108, с. 141], однак його головна мета – не просто відкрити двері спогадам, а показати читачеві механізми втрати й відновлення часу. Причому втрачений час, як стверджує Рікер, втрачається і тому, що його витратили, і тому, що він проминув [108, с. 145].

Можемо виснувати, що головний герой циклу Марсель вірить, що безсмертя йому забезпечить тільки мистецтво, адже в аристократичному салоні принцеси Германтської й далі звучить музика вже покійного Вентейля і обговорюють картини Ельстіра, якого називають "маестром Бішом". Нарешті усвідомивши, яким шляхом прямувати далі, головний

---

<sup>19</sup> Термін Поля Рікера.

герой у маєтку Германтів чує кроки матері, яка піднімається сходами, і тоді Марсель розуміє, що це єдина надійна точка відліку часу. Темпоральність циклізується, адже герой подумки повертається до епізодів, описаних у першій частині епопеї, зокрема поцілунку матері на ніч. Хоча, на відміну від авторів класичних романів виховання, Пруст не пропонує читачеві чітко визначеного фіналу, можемо говорити про те, що в останньому романі Марсель усвідомлює, як віднайти втрачений в попередніх частинах циклу час: подолання лінійності та людської смертності можливе винятково через мистецтво, зокрема письмо.

### РОЗДІЛ 3

## ТРАНСФОРМАЦІЯ КАТЕГОРІЇ ЧАСУ У МОДЕРНІСТСЬКІЙ ПОЕТИЦІ РОМАНІВ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.

Найважливішим в нашій роботі є твердження про те, що категорія часу суттєво змінилася у рамках модерністської поетики і набула невластивої їй до того гетерогенності. Фіксація на важливості індивідуального світовідчуття персонажа, відмова від концепції всезнаючого наратора, а також поява нової наукової парадигми часу призвели до зміни лінійно-фіналістської концепції часу, що мала наслідувати час науковий, фізичний (у межах уявлень про нього у ХІХ столітті), на концепцію часу суб'єктивного. Як зазначає дослідниця британської літератури Ольга Бандровська, переосмислення часу в модерністських романах полягало у відмові від лінійного сприйняття часу, у порушенні рівномірного ритму і "вектору розгортання темпоральності" [6, с. 6–13].

Хоча категорія часу надзвичайно складна для аналізу, "фатальніша за простір" [165], за словами Е. М. Фостера, нашим завданням буде виділити основні концепції часу модерністського роману. Тож два наступні підрозділи стосуватимуться окремих типів часу в модерністському романі – міфологічного циклічного часу і тривання.

У першому випадку йдеться про реабілітацію, повернення циклічної темпоральності, у межах якої події розгортаються по спіралі, або ж постають симультанно; тривання ж взагалі заперечує чітке розчленовування часу на минуле, теперішнє і майбутнє, адже представляє час як потік, який персонаж сприймає суб'єктивно. У другому випадку ми розглядатимемо специфічну концепцію часу, яка постала у теоретичних

працях французького філософа Анрі Бергсона і найповніше втілилася в епопеї Марселя Пруста "У пошуках втраченого часу". Втім, ми стверджуємо, що тривання також поставало як складова темпоральності в прозових творах ХХ століття, зокрема романах Вірджинії Вулф, що ми й спробуємо довести на прикладі її *opus magnum* "Місіс Деллоуей".

Едвард Морган Форстер, письменник з кола блумсберійців, аналізуючи у студії "Aspects of Novel" типи часу модерністського роману, зазначає, що в межах таких творів можуть існувати два типи проживання часу, один з яких визначається послідовною темпоральністю, а інший – подіями та відчуттям: "Тож щоденне життя, яким би воно не було, фактично складається з двох життів – життя в часі та життя за значеннями, і наша поведінка оголює цю подвійну залежність [...]. А цілий роман, якщо це хороший роман, висвітлює життя за значенням [...], однак в самому романі залежність від часу є обов'язковою: жоден роман не можна було б написати без цього. Романістам в жодному разі не можна відмовлятися від часу в тканині свого роману: він повинен чіплятися, хоч і легко, до нитки своєї історії" [165]. Циклічний час є одним з основних різновидів темпоральності в літературі модернізму, проте категорія часу у модернізмі позначена посиленням авторського первня, ось чому акценти, пов'язані із циклічністю, часто навмисне зміщено, що ми помітимо, аналізуючи твори Джойса, Кафки, Вулф.

Як вже було зазначено, модерністська поетика заперечила примат лінійно-фіналістського часу. Джозеф Френк, аналізуючи час у творах ХХ століття, зазначає, що в романах доби модернізму міфологічний час суттєво переважає над часом об'єктивним та історичним не лише тому, що події твору постають як позачасові, а й тому, що історія як набір фактів у добу модернізму поступається міфу як універсальному патерну [166, с. 650–652]. Варто додати, що події у романі ХХ століття вже не копіюють реальності, а відчуття персонажами часу у такому творі

суб'єтивізується, тобто жорстке розрізнення минулого, теперішнього й майбутнього втрачає сенс. Можемо сказати, що у творах доби модернізму існує не єдина гомогенна категорія часу, а кілька різновидів темпоральності, які поєднуються в межах одного тексту.

Однак якщо для античної літератури міфологічний час був звичним способом осмислення навколишнього світу, то у часи модернізму міфологічність тісно пов'язана з індивідуальним сприйняттям реальності. Це осмислення світу у модерністських романах зазвичай оприявнюється через внутрішній монолог або потік свідомості [88], у якому час постає як один з глибоко персональних вимірів існування персонажа. Саме на таке співвідношення потоку свідомості та темпорального виміру, який, як побачимо далі, є ключовим аспектом модерністської поетики, звернемо увагу, аналізуючи модерністські тексти першої третини ХХ століття.

### **3.1. Реактуалізація циклічного часу у модерністську добу**

Час є одним з основних вимірів існування людини, що організовує наше життя і підпорядковує собі велику частину культурних та побутових практик. У першому розділі ми проаналізували час крізь призму філософських концепцій та час як важливий елемент поетики літературного твору. Другий розділ було присвячено розгляду лінійної концепції часу та її функціонуванню в творах початку ХХ століття. В даному розділі ставимо собі за мету проаналізувати роль циклічного міфологічного часу в гетерогенному часовому вимірі і його функціонування у модерністському романі першої третини ХХ століття.

Усвідомлення часу в літературі проявляється не лише у формуванні інтервалів та одиниць вимірювання часу, а також у використанні образів і метафор для опису часових проміжків [181, с. 220–234]. Не всі суспільства спираються на абстрактну ідею часу [173, с. 31], адже для деяких спільнот характерне домінування просторового виміру для опису дійсності, тоді світ

постає як нескінченне розгортання простору, у межах якого всі події існують одночасно. Ці дві концепції – одночасного і послідовного розгортання всіх подій історії – отримали відповідно назви статичної і динамічної концепцій часу [118, с. 80]. На нашу думку, статична концепція часу, тобто уявлення про симультанність всіх подій, які фактично відбулися в різний час, але продовжують існувати у межах даного простору, перегукується з міфологічною циклічною концепцією, втіленою у творах Джеймса Джойса, Вірджинії Вулф, Франца Кафки.

**3.1.1. Філософське осмислення концепції міфологічного циклічного часу.** Британський антрополог Едмунд Роналд Ліч у своїй праці, присвяченій аналізу ідеї часу у різних народів, стверджує, що спільноті, мова якої має визначення різних шарів темпоральності, проте не має жодного слова, щоб позначити час як абстракцію, бракує чіткого поняття часу [193, с. 124]. Варто додати, що йдеться не про загальну "позачасовість" чи заперечення категорії часу як такої, а про відсутність концепції абстрактного односпрямованого часу. Тож темпоральність у культурі таких спільнот відображає не ідею лінійно-фіналістського часу, а циклічність як звичний спосіб осмислювати світ.

Традиційні культури розвивають концепт часу на основі архаїчних міфів, що наголошують на циклічності людського існування, відновленні через смерть і поверненні у наступному поколінні. Ліч стверджує, що у культурі прийнято вимірювати час, орієнтуючись насамперед на повторювані події, які утворюють дихотомії і корелюють із космічними циклами: день і ніч, життя і смерть, священний і профанний час [193, с. 124–125, 134–136]. Однак якщо для архаїчних спільнот циклічність була пов'язана з побутовими практиками, зокрема землеробським циклом, то в літературі ХХ століття фокус було



переміщено від практичних аспектів у бік філософських концепцій, що ми і спробуємо довести у наступному розділі.

Фрейденберг стверджує, що нарація приходить на зміну логосу й застиглій картині, коли в ній з'являється декілька типів часу. Якщо в анаративному описі даний лише один момент (минуле чи теперішнє), то в нарації постають одразу кілька вимірів. Опис "заморожує", зупиняє час, а дія – запускає його [132, с. 280]. Тут варто згадати тезу Вольфа Шміда про те, що "переважання часових відносин є конститутивним для всіх нарративних текстів" [142, с. 224], тобто на зміну просторовості в анаративному дискурсі приходить темпоральність<sup>20</sup>. Нарація ще не вміє чітко розрізняти минуле і теперішнє, і в давніх оповідях теперішнє дається крізь призму минулого, набуваючи вигляду "середини часу". Завдяки оповіді архаїчна людина починає вирізняти теперішнє, а згодом – "історичне теперішнє минулого", де давньоминуле подається, "ніби" теперішнє [132, с. 281].

Часом нарація в античній літературі виглядає як "розривання" тканини оповіді, "розсування" часу і становлення суб'єктного світу, відділеного від об'єктного і в часі, і в просторі [132, с. 283]. Серед прикладів таких нарративних вставок можна назвати історію Ахілла в "Іліаді" або оповідь Одиссея в "Одіссеї". Часто такі нарративні "розриви" в тексті реалізовано за допомогою дієслівних форм, про що докладніше можна прочитати у розділі "Дієслівні часи й акт висловлювання" в праці "Час і оповідь" Поля Рікера [108, с. 69–83].

Архаїчна оповідь виникає з атемпоральності, яка згодом набуває характеру стилізації, минуле і майбутнє "вриваються" у теперішнє, ніби матеріальні об'єкти. Теперішнє також має вигляд застиглого виміру, що існує тут і зараз [132, с. 274]. На такому типі сприйняття ґрунтуються такі форми античної нарації, як видіння та одкровення, коли звичний перебіг

---

<sup>20</sup> Варто також згадати тезу Лессінга про живопис як просторове мистецтво, а поезію – як темпоральне.

часу переривається картинами майбутнього, що його героям відкривають боги [132, с. 275].

Повторюваність циклічного часу ставиться під сумнів, коли у культурі набуває ваги усвідомлення людиною власної смертності. Архаїчні культури долають таку конечність за допомогою обрядів, які мають символізувати продовжуваність існування після смерті [175, с. 35], наприклад, через актуалізацію родового імені, коли дитині дають ім'я померлого родича (сучасним варіантом може бути наявність патронімів), таким чином інтегруючи нового члена сім'ї у черговий цикл часу. Логічним продовженням таких практик виглядає поширення циклічного часу в релігійній літературі і сакральних текстах.

Для нашого аналізу важливим аспектом міфологічного циклічного часу є його ціннісна неоднорідність. Як ми вже зазначили, міфологічний час відходить від лінійності і описує не фактичні події, впорядковані причинно-наслідковим зв'язком, а суб'єктивне осмислення і сприйняття цих подій як ціннісно різних. Арон Гуревич, аналізуючи характер циклічного часу в архаїчній культурі, наголошує, що час для давньої людини мав неоднорідний характер і різну смислову наповненість: "Сприйняття часу варварами було антропоморфним, а наповненість часу визначала характер його протікання" [40, с. 104]. Такий принцип справедливий і для літературних творів, адже подієвий час у творах є неоднорідним і по-різному семантично навантаженим. Циклічність структурує цю смислову неоднорідність, виводячи окремі часові епізоди на перший план, наголошуючи на їхній важливості, порівняно з рештою, що докладніше буде проаналізовано нами на прикладі таких романів, як "Улісс" Джеймса Джойса і "Місіс Делловей" Вірджинії Вулф.

Деякі критики, зокрема Андрій Єсін, також наголошують на якісній неоднорідності циклічного часу в літературі, однак пов'язують це насамперед із різним семантичним навантаженням часу доби: день в

епічних творах був часом праці, а ніч – спокою, ранок – нового початку, а вечір – відпочинку. Звідси походить і порівняння різних стадій життя із різним часом доби або пір року. Пори року в міфах також були пов'язані із землеробським циклом і загальною ідеєю циклічності часу, що згодом було відображено у літературі: "Зима тривоги нашої" Стейнбека, "Двері у літо" Бредбері, "Осінь патріарха" Маркеса. Час доби стає важливим маркером подій у романах "Місіс Деллоуей" Вірджинії Вулф і "Улісс" Джеймса Джойса, однак автори цих текстів переосмислюють і навіть деконструюють звичні для читача маркери доби: наприклад, і в романі "Місіс Деллоуей", і в "Уліссі" денні години стають часом смерті і похорон, а в романі "Ніч і день" Вулф, як ми вже зазначали, ніч – час активної дієвості та змін.

Щоб наголосити на важливості поєднання в культурі лінійної і циклічної концепцій, звернімося ще раз до монографії Арона Гуревича. Літературознавець наголошує, що у давніх народів звичні для нас часові поняття означали не протяжність, а циклічність: "Рік, взагалі час – не порожня тривалість, а заповненість певним конкретним змістом, щоразу специфічним, визначеним. Показово, що ці поняття виражають не лінійну спрямованість часу (з минулого через сьогодні в майбутнє), а радше колообіг" [40, с. 104]. Цей колообіг, згідно з концепцією Гуревича, має сакральний зразок: "Тому мирський час втрачає свою самоцінність і автономність, людина проектується на час міфологічний" [40, с. 106]. Завдяки вічному повторенню міфологічного часу минуле відновлювалося, персоніфіковане в людині, що повторювала вчинки предка" [40, с. 106]. І якщо зараз ми оцінюємо фізичний час як потік, що трансформує людину, то для архаїчних спільнот подібна незворотність була умовною. Час можна було фактично повернути назад і долучитися до втраченої колись гармонії, адже події після втрати і відходу від цієї гармонії вважалися незначущими,

профаними. Остання ідея згодом стала основою для концепції утішного повернення, запропонованої німецькими романтиками.

У модерністській літературі лінійний сюжет часто схожим чином поєднується із циклічністю: формально у сюжеті описано перебіг певних подій, об'єднаних причинно-наслідковим зв'язком, однак читач свідомий їх незначущості і циклічної повторюваності. Наприклад, прийом у будинку Делловеїв в романі "Місіс Деллоуей" є, на перший погляд, логічним фіналом розвитку сюжету про приготування Клариси Деллоуей до вечірки, однак семантично ця подія є незначущою і повторюваною, тому виглядає не як розв'язка лінійного сюжету, а як кінець чергового циклу з життя Клариси, що неодмінно дає старт новому.

Філософ Георгій Кнабе, аналізуючи міфологічний час в культурі, на відміну від Гуревича, наполягає, що для давньої людини він означав не стільки повторення і постійне повернення, скільки відсутність будь-яких відчутних змін: "Для древніх же він [міфологічний час – Б. Р.] був не стільки часом, скільки відсутністю часу, саме цією своєю відсутністю, перебуванням поза змінами, рухом, розвитком, взагалі поза акциденціями, і характеризувався особливий, нерухомий та цінний стан дійсності" [69, с. 279]. На нашу думку, таке сприйняття міфологічності наближене до поняття ахронного часу, адже йдеться також про спрямованість на збереження статусу-кво, а не на фізичне відновлення минулого і, тим паче, не на рух і динаміку як кількісний вимір часу. Саме такий тип часу маємо у новелі "Джакомо Джойс" Джеймса Джойса, яку ми спробуємо докладніше проаналізувати у наступному підрозділі.

На зв'язок циклічності і міфологічного сприйняття часу вказує у своєму дослідженні і російський філософ Роман Светлов, який уточнює важливий для нас аспект концепції міфологічного циклічного часу, а саме – одночасність (а не просто повторюваність всіх подій) як варіант темпоральної циклічності: "Міфологічне сприйняття часу передбачає

уявлення про одночасність всіх подій в світі [...]. Час сприймається як те, що має властивість циклічності" [120]. Така одночасність, присутність минулого у теперішньому не на рівні спогадів, а як паралельних сюжетних ліній, міфологізація сучасного хронотопу, є основним способом осмислення часу в романі "Улісс" Джойса, що ми детальніше розглянемо у наступних підрозділах.

Екстраполюючи ідею циклічного часу на культуру XX–XXI століття, його пов'язують насамперед з ідеєю сталості і концептом священного, тоді як лінійний – з ідеєю прогресу і профанного. І хоча сприйняття часу як винятково лінійного виміру досі є поширенішим в літературі, зокрема масовій, не можна не погодитися з твердженням британського антрополога Моріса Блоха, який зауважує, що циклічний час постійно проявляється в сучасній культурі, якими б різними одиницями часу не послуговувалися адепти такої культури [156, с. 278–292]. Додамо лише, що автори доби модернізму свідомо звертаються до концепції циклічного часу як до такого осмислення темпоральності, що протистоїть диктату лінійної історії.

**3.1.2. Концепція міфологічного часу М. Еліаде.** Для кращого розуміння ідеї циклічного міфологічного часу, що побутує у сфері культури, звернімося до концепції Мірчі Еліаде. Філософ прямо вказує на зв'язок між часом літературного твору і міфологічним циклічним часом, зазначаючи, що в обох випадках йдеться про вихід із традиційно-історичного часу у площину часу поза історією: "Звичайно, час, який 'проживається' при читанні роману, не є тим часом, який в архаїчних суспільствах інтегрується, збирається в одне ціле при прослуховуванні міфу. Але як в одному, так і в іншому випадку, відбувається 'вихід' з часу історичного й особистого і занурення у час вигаданий, трансісторичний" [145, с. 190]. Як наголошує Мірча Еліаде, незалежно від того, про яке суспільстві йдеться, час можна поділити на сакральний

(міфічний час, час до часу, час до втрати раю) й профанний. Все існування людини орієнтоване на прачас, прагнення відновити з ним зв'язок, "замкнути ланцюг". "Туга за втраченим Раєм" призводить до потреби в періодичному відродженні часу [145, с. 214]. Таке сприйняття часу, як зазначає Вайра Вікіс-Фрейбергс, має ритуальну природу, адже воно покликане подолати "психологічний терор, який час чинить щодо людини" [210, с. 538]. Якщо архаїчна людина відчувала зв'язок із циклічними ритмами, то для сучасної людини актуальна насамперед лінійна історія, саме тому перегляд ставлення до часу, зокрема крізь призму літератури, певною мірою є способом подолати лінійність та смертність. Хоча більшість сучасних людей сприймають час як лінійний потік послідовних подій, поєднаних причинним зв'язком, для традиційних культур таке розуміння часу нехарактерне. Втім, якщо для архаїчної людини циклічний міфологічний час у художній літературі, зокрема епосі, був логічним продовженням звичного сприйняття часу, то для читача початку ХХ століття циклічний час у романах є радше відходом від звичного побутового лінійного часу. Ще одна причина ренесансу цього типу часу на початку ХХ століття полягає в постанні примату індивідуалізму як основи модерністської поетики. Категорія часу, як і решта "беззаперечних" та "об'єктивних" даних про світ, втрачає свою релевантність і виявляється підваженою як філософськими питаннями, так і науковими сумнівами.

Російський дослідник В'ячеслав Ліхачов, аналізуючи концепцію часу Еліаде, стверджує, що для традиційних культур не існує "часу як такого, у нашому сучасному – тобто профанному – сенсі цього слова. Час традиційних культур циклічний; таке світосприйняття диктується простими спостереженнями за природою та астрономічними явищами" [79]. Побутовий час "переривається" сакральним, що випадає з його тканини, і, у свою чергу, повторює той самий сакральний час [78].

А отже, таким чином навіть побутовий час наближається до сакрального, набуваючи циклічності.

Для архаїчної людини циклічність її існування зумовлена насамперед вічним відтворенням первинної, священної історії, однак відтворенням недосконалим, спотвореним глобальною катастрофою втрати гармонії, саме тому людина того часу приречена завжди відчувати неповноту свого існування: "Світ і людина існують тільки тому, що надприродні істоти творили 'на початку всього'. Але після утворення світу і появи людини відбулися інші події, і людина, в її теперішньому вигляді, є прямим результатом цих міфічних подій, вона створена цими подіями. Вона смертна, оскільки щось сталося в той час" [145, с. 21]. Події минулого є сакральною історією, у якій героями були надприродні істоти, боги, напівбоги та герої: міфічний час "початку" – "сильний", оскільки він перетворений активністю надприродних істот, брак присутності яких людина відчуває в профанному сьогоденні. Еліаде додає, що символічно відтворюючи, наслідуючи події сакральної історії, людина відновлює забутий, втрачений час, і, як наслідок, "до певної міри стає 'співучасником' згадуваних подій, сучасником богів або героїв" [145, с. 27–28]. Повертаючись до модерністського роману ХХ століття, зауважимо, що Леопольд Блум в "Уліссі", відтворюючи схему подорожі Одиссея, також долучається до міфічного часу, постає в одному ряду з давньогрецькими героями, які, втім, виявляються не втіленням сакральної історії, а лише однією із символічних ідентичностей самого Блума або інших персонажів.

Не можемо не погодитися з твердженням Еліаде про те, що "проживаючи" міфи, ми виходимо з часу хронологічного, світського і вступаємо у межі якісно іншого часу – "сакрального", водночас "вихідного, початкового і в той же час нескінченно повторюваного" [145, с. 27–28]. Архаїчна людина повторює ті самі дії, у такий спосіб актуалізуючи сакральну історію [78, с. 23] за допомогою ритуалу, щоб втримати,

вберегти світ від хаосу. Герой епохи модернізму також існує поза межами лінійного хронологічного часу, однак це пов'язане не з ритуальністю, а зі суб'єктивним сприйняттям перебігу часу, постійною актуалізацією минулого через механізми пам'яті. Замість загальної історії, на тлі якої розгорталися події романів XIX століття, модерністи описують персональну історію, яка є самоцінною і не залежить від об'єктивної хронології.

"Проживаючи" міфи, люди виходять з часу хронологічного, світського і вступають в межі якісно іншого часу – "сакрального", коли все відбувалося вперше, часу, що нескінченно повторюється пізніше – саме так Еліаде описував "міф про вічне повернення". З такої точки зору, кожен новий цикл був для давньої людини блідою копією священної історії, а також можливістю долучитися до часу божественного. Література цього періоду також відтворює події священної історії, якщо не буквально, то за допомогою часової циклічності. Однак для авторів-модерністів, які використовують концепцію циклічного часу в своїх творах, жоден з циклів не є відтворенням попереднього абсолютного зразка, оскільки його взагалі не існує. Заперечуючи лінійність часу, письменники, твори яких ми аналізуємо у цій роботі, насамперед затверджують суб'єктивне, глибоко індивідуальне сприйняття часу, у межах якого події та сюжети минулого продовжують існувати у теперішньому.

Еліаде неодноразово підкреслював, що час традиційної історії для міфологічної свідомості неважливий: "Час, що минув між зародженням і сьогоднішнім, 'незначущий', 'недієвий' (за винятком, звичайно, моментів, коли реактуалізується первинний час) – і тому ним нехтують або намагаються його відмінити" [145, с. 44], тоді як важливим є первинний сакральний час створення, відновлення якого може забезпечити "оновлення Космосу" [78, с. 46], адже більшість подій є лише блідим циклічним повторенням діянь минулого [145, с. 111]. Письменник епохи



модернізму також не довіряє історії зі схожих причин: звичайна хронологія є неважливою, незначущою, однак не тому, що вона відділяє сучасну людину від священного минулого, а тому що значущість "великих" подій, на думку автора-модерніста, переоцінена. Справжнє, істинне життя для таких авторів, як Вулф, Пруст, Джойс, Кафка триває всередині свідомості персонажів, а традиційна хронологія, "шкільна історія", як писав про неї Джойс, уособлює диктат попередньої епохи, тиранію лінійного часу.

Можна стверджувати, що художня література у своєму розвитку постійно переходить від домінування циклічної міфологічної концепції часу до лінійної і навпаки, при чому для літератури модернізму характерне паралельне функціонування кількох часових концепцій. Генні Іломекі у своїй статті, присвяченій часу у фінському фольклорі, зауважує, що циклічна концепція часу часто даремно асоціюється винятково з неписьменними суспільствами, адже насправді циклічний час функціонує і в сучасній культурі [182]. У творах із циклічним типом часу автор зазвичай не визначає чітких часових рамок кожного конкретного епізоду, як і в творах з лінійною концепцією часу, натомість події відбуваються впродовж кількох коротких періодів, наприклад, років, сезонів, днів, і оповідач визначає перехід від одного такого епізоду до наступного.

Концепція циклічного міфологічного часу, як зазначає Еліаде, часто поєднується у літературі з циклічною нарацією: персонажі повертаються до того ж простору, з якого починалася історія, проте герої вже збагачені досвідом, що пов'язує всі частини оповіді в єдине ціле. Циклічна нарація часто передбачає залучення позасюжетних елементів (таких як сни, спогади, мрії) і ретроспекції та проспекції, аби створити ефект відходу від початкової точки, втім, із обов'язковим поверненням до неї. Наприклад, схожу структуру має "Одіссея" Гомера, що починається епізодом від'їзду Одіссея з Ітаки і закінчується возз'єднанням Одіссея та Пенелопи на Ітаці, причому боги повертають парі втрачену молодість. Або роман "Замок"

Франца Кафки, де герой постійно повертається до вихідної точки своєї подорожі. Отже, циклічна нарація часто зумовлює повернення до того ж локусу, з якого починалася оповідь.

**3.1.3. Ахронний і атемпоральний час.** Як ми вже з'ясували, у літературі циклічний час є близьким до міфологічної циклічності і втілюється на наративному рівні: "Циклічний час літературного твору передбачає постійність будь-яких станів, повторюваність, колооберт однотипних подій і дій, повернення до початку, рух по колу в ланцюзі подій, років, епох" [92]. Циклічний характер часу відображається у близькому до міфологічного характері художнього твору: наприклад, наголосі на зміні часу доби, днів тижня, пір року [92], що набуває вигляду спіралі, де кожен наступний цикл віддзеркалює попередні.

Однак окремо від циклічного часу варто також розглянути ахронність (термін Юрія Лотмана), тобто фактичну відсутність змін та будь-яких поворотних подій. Концепція ахронного часу перегукується із побутовою циклічністю реалістичного роману, яку описував Михайло Бахтін. Аналізуючи традиційний роман XIX століття, Бахтін зазначає, що найпопулярніший хронотоп цього твору – "провінційне міщанське містечко з його затхлим побутом" [11].

І хоча локус може відрізнитися за описом, ці романи можна об'єднати за категорією часу: "Таке містечко – місце циклічного побутового часу. Тут немає подій, а є тільки повторювані 'буття'. Час позбавлений тут поступального історичного ходу, він рухається вузькими колами: коло дня, коло тижня, місяця, коло всього життя. День ніколи не день, рік – не рік, життя – не життя. День у день повторюються ті ж побутові дії, ті ж теми розмов, ті ж слова тощо" [11]. Це час побутово-циклічний, а прикмети цієї циклічності зазвичай матеріальні, "вони міцно зрослися з побутовими локальностями" [11]. Безподієвий час, здається,

зупиняється, тут нема ані глобальних конфліктів, ані розвитку. Михайло Бахтін називає його "густим, липким" часом, "що повзе крізь простір" [11]. Проте такий тип часу ніколи не буває єдиним, він поєднується та переплітається з іншими часовими вимірами або стає тлом для подієвого часу.

Можемо стверджувати, що саме такий ахронний, позбавлений внутрішньої наповненості час, як правило, характерний для реалістичних романів, однак не для романів епохи модернізму. Пояснюємо це тим, що ахронний час негативно коннотований, це "застояна" темпоральність, яка має місце, наприклад, у романі "Мадам Боварі" Гюстава Флобера. Внутрішнє життя героїв таких романів також інертне, воно відображає пасивність хронотопу, в той час як фізичне існування часто закінчується трагічно. Для модерністських творів навпаки характерне інтенсивне внутрішнє переживання реальності, яка відступає на другий план, порівняно із наповненістю сюжету мікроподіями та спогадами.

Інша філософсько-культурологічна концепція часу без зміни – атемпоральний час [92]. Від ахронного він відрізняється насамперед семантичним наповненням та відсутністю будь-якого негативного маркування. Якщо ахронний час – це безподієвий побутовий час, то атемпоральний – радісна позачасовість, час гармонії та внутрішньої наповненості. Атемпоральна концепція часу найчастіше реалізовується в пасторалях, ідиліях, ідилічних повістях, утопіях, ухроніях [92]. Втім, на нашу думку, така позачасовість характерна і для імпресіоністичних замальовок, есеїв і навіть епіфаній Джеймса Джойса.

На думку Андрія Єсіна, якого цитує Павельєва [92], атемпоральний час є не окремим типом темпоральності, а різновидом циклічного часу, суть якого полягає в тому, що "світ мислиться абсолютно незмінним, а значить, категорія часу втрачає сенс" [58, с. 95]. Такий час, на відміну від

ахронного, може бути основним і навіть єдиним типом темпоральності у творі.

В ахронному часі події і дії не відносяться ні до теперішнього, ні до минулого часу, при цьому навіть разові події не вносять нічого нового в розвиток дії, адже можуть багато разів повторюватися і ніяк не вплинути на характери і життя героїв [84, с. 638], бо зовнішня подієвість ніяк не впливає на загальний перебіг часу. Однак ми мусимо зазначити, що атемпоральний час як радісна позачасовість дуже близький до міфологічного циклічного часу, тож актуальніше розглядати саме циклічний час як один з основних типів часу в модерністських текстах.

### **3.2. Циклічний час у романах та оповіданнях Ф. Кафки**

Варто зауважити, що не тільки літературознавці, а й письменники та філософи міркували про особливості простору і часу в творах Франца Кафки. Однак огляд критичної літератури засвідчує, що, попри інтерес дослідників до втілення цих категорій в прозі Кафки, досліджень, присвячених часу, набагато менше, ніж присвячених простору або персонажам його текстів.

Теоретик екзистенціалізму Ж. П. Сартр, розмірковуючи в есе "Що таке література?" про сутність поетики романів ХХ століття, наголошує на неприйнятті авторами-модерністами хронологічного порядку і каузальності як єдиного принципу творення сюжету [119, с. 5–261]. У Кафці Сартр бачить новатора, який в своїх творах розвивав нову концепцію крайнього суб'єктивізму, тож Кафку "немає сенсу наслідувати" [119, с. 197], бо його поетика абсолютно персоналізована. Час у творах Кафки також постає не як об'єктивний вимір, а як частина світогляду головного героя, фільтр, крізь який він пропускає всі враження, або ж навпаки – як зачароване коло, з якого персонажеві складно вибратися.

Темпоральність романів Кафки глибоко амбівалентна і суб'єктивна, тож до її аналізу не можна підходити з тим самим інструментарієм, що й до лінійного часу романів XIX – початку XX століття: "До книг Кафки, звичайно ж, не можна підходити, як до більш-менш точних описів об'єктивної реальності [...] В їх основі – бачення глибоко суб'єктивні" [61, с. 293]. Крайній суб'єктивізм і складність поетики романів Кафки є однією з причин, чому питання часу в його текстах не є ґрунтовно дослідженим українськими та західними літературознавцями.

Дослідники вказують, що центр поетичного світу творів Франца Кафки перебуває на межі ірреального та реального часопросторів [180, с. 160–179], хронотоп його творів умовний [211], однак йдеться не просто про "спотворення" часу [16, с. 87], а про свідомо індивідуалізоване осмислення темпорального виміру. Так дідусь в короткому нарисі "Сусіднє село" зазначає: "Життя дивовижно коротке. Зараз в моїй пам'яті воно так стиснулося, що мені, наприклад, складно зрозуміти, як юнак здатен зважитися поїхати верхи в сусіднє село, не побоюючись не лише нещасного випадку, а й того, що його звичайного, цілком щасливого життя, що від нього втікає, на таку поїздку не вистачить" [183]. Індивідуальне осмислення часу набуває у Кафки більшої ваги та глибшого значення за вимірний фізичний час, а тому часові перетини, на думку Беньяміна, стають одним з центральних мотивів Кафкової творчості [16, с. 242].

У нотатках до своїх розмов з Брехтом Беньямін визначає пам'ять як основний параметр часового виміру творів Кафки: "Істинна міра життя – це пам'ять. Вона, подібно до блискавки, здатна миттєво пробігати все життя від кінця до початку. Так само швидко, як можна відгортати назад кілька сторінок, вона може промчати від сусіднього села до того місця, де вершник вирішив розпочати подорож. Старим, для яких життя перетворилося на писання, дано читати це писання тільки від кінця до

початку" [16, с. 271]. В інших записах Беньямін порівнює суб'єктивність Кафки із індивідуальним первнем у поетиці Пруста, зазначаючи, що в обох письменників індивідуалізм "позбавлений локального колориту" [16, с. 271], оскільки для обох авторів особистісний вимір важить більше за національну ідентичність. Втім, на нашу думку, у випадку Кафки доцільніше говорити про поєднання різних ідентичностей, ніж про тотальну неухагу до цього питання.

Аналізуючи Кафкове "Перевтілення", Єн-Со Кім наголошує на тому, що у творах Кафки фантазія і реальність постають на одному рівні [189, с. 172], і це унеможлиблює будь-які однозначні трактування, адже ключ від Кафкових метафор, за словами Теодора Адорно, "втрачено" [148, с. 255], а це виводить твори Кафки на рівень позачасових універсальних оповідей, які резонують із досвідом читача і контекстом епохи.

Ігор Гарін зазначає, що час Кафки міфологічний, теологічний, це пусте повторення, безглузда круговерть, мить, що вічно триває, відтворюється в долях людей різних епох і поколінь. Кафка називав час найбільш високою і найменш відчутною частиною творення, адже він водночас стає тлом для розгортання оповіди і структурує її. І хоча Гарін стверджує, що у творах Кафки "час зупинився. Або вийшов зі своєї колії. Це навіть не відсутність часу, а його марність" [33], ми можемо стверджувати, що час у романах Кафки насправді поєднує різні часові виміри: лінійний, циклічний і позачасовість, тобто ахронний вимір. У наступних розділах ми детально розглянемо елементи циклічного часу в оповіданнях Кафки і циклічний час у романі "Замок", адже саме цей різновид часу, на нашу думку, є ключовим для розуміння поетики романів Кафки.

**3.2.1. Циклічний час в оповіданнях Ф. Кафки.** В пізніх оповіданнях Кафки також домінує циклічна концепція часу як єдина можлива для головного героя темпоральність. Для того, щоб довести це, спробуємо проаналізувати два оповідання зі збірки "Сільський лікар" ("Шакали і араби", "Перед законом") і два оповідання зі збірки "Голодомайстер" ("Голодомайстер", "Маленька жінка"), а також оповідання "Перевтілення", оскільки саме у цих творах, на нашу думку, найповніше втілюється авторська концепція часу.

В оповіданні "Голодомайстер" письменник описує життя головного героя як низку сорокаденних циклів голодувань, кожен з яких закінчується гучним святом та обрядами, що символізують перехід Голодомайстра з одного стану до іншого та зміну його статусу. Невдовзі цикл починається знову, і хоча головний герой щоразу бажає лишитися у пасивному стані голодного споглядання дійсності, його силою змушують їсти, щоб циклічність продовжувалася. Аналізуючи "Голодомайстра", Анна Фухс наголошує на "міфологічному" вимірі оповідання і стверджує, що час, коли головний герой був популярним серед публіки, можна зараховувати до міфічних часів [169, с. 74]. Смерть Голодомайстра стається саме тому, що він не завершує чергового циклу голодування, тобто переходить із циклічного часу в площину лінійно-фіналістського. Можемо стверджувати, що для цього оповідання характерне домінування циклічного часу, в межах якого існує головний герой.

В оповіданні "Перед законом" персонаж застигає на межі переходу: він бажає пройти крізь ворота, однак сторож йому не радить цього робити, адже за цими воротами є інші сторожі, і вони "всесильні". Після цього час для головного героя зупиняється: "Сторож дає йому стілець і дозволяє сісти збоку від дверей. Там він сидить дні і роки. Він багато разів намагається отримати дозвіл увійти і стомлює сторожа своїми

проханнями" [187] – так герой проживає своє життя фактично у позачасовості.

Жорж Батай у своїй праці "Література і зло" стверджує, що Франц Кафка не приймає світу свого батька Германа, де все підкоряється руху до остаточної мети, адже для письменника "мета завжди безнадійно плаває в часі як риба в воді, як якась точка, що рухається у всесвіті, адже йдеться про людське життя" [8, с. 106]. Отже, фіналістська концепція часу чужа для Кафки та його героїв, це концепція тиранії мети та прогресу. Втім, і циклічний час для персонажів не набагато кращий, адже він означає приреченість героя і те, що будь-які зусилля є марними, адже початок нового циклу знищує результати попереднього. Час для Кафки є деспотичною категорією, герой оповідання "Перед законом" заздалегідь приречений на поразку у боротьбі з часом, хоча йому від початку обіцяють, що "потім" він зможе пройти крізь ворота: "Людина думає і питає потім, чи не можна їй увійти пізніше. Це можливо, – відповідає сторож, – але тільки не зараз" [187]. Насправді це "потім" ніколи не настає, адже циклічний час не передбачає переходу на новий рівень і зміни.

Мартін Бубер, аналізуючи цю притчу Кафки, стверджує, що двері насправді досі відчинені, просто персонаж не здатен це усвідомити, адже йдеться про безвихідь "у стосунках людини зі своєю душею" [23, с. 335]. Додамо лише, що Кафка оприявнює цю безвихідь саме через замкненість людини у часі і неможливість змінити власну долю [45].

В оповіданні "Шакали і араби" шакали намагаються переконати головного героя зарізати арабів і звільнити від них пустелю адже "Брудне їхнє біле; брудне їхнє чорне; жахлива їхня борода; від того, як виглядають кутики їхніх очей, нудить, а піднімуть вони руку – пекло відкривається під пахвою" [185]. Однак те, що дивує мандрівника як виняткова поведінка тварин, виявляється фактично ритуалом, що регламентує стосунки між шакалами і арабами. Шакали вже багато десятиліть безрезультатно



вмовляють кожного європейця, якого вони бачать, вбити арабів, однак жоден не погодився, як пояснюють мандрівникові зі сміхом самі араби: "Звичайно, пане, – сказав він, – це ж добре відомо; поки існують араби, ці ножиці мандрують пустелею і мандруватимуть з нами до кінця днів. Кожному європейцеві пропонують їх для цієї великої справи; кожен європеєць – саме той, хто здається їм покликаним. Безглузду надію мають ці тварини; дурні вони, справді дурні. Тому ми їх і любимо; це наші собаки, кращі за ваших" [185]. Наприкінці оповідання араби віддають шакалам труп коня, і ті одразу забувають про свою ненависть до арабів. Цикл відновлюється, і караван знову відправляється у дорогу, щоб наступного разу шакали знову вмовляли чергового мандрівника вбити арабів.

В оповіданні "Маленька жінка" наратор розповідає про постійне незадоволення ним з боку "маленької жінки". Кафка навмисне наголошує на незмінності ситуації і постійних спробах оповідача виправитися: "І я чесно намагався [виправитися – Б. Р.], не шкодуючи праці і зусиль, певною мірою мені це підходило, що мене майже тішило; почали оприявнюватися окремі зміни, мені навіть не довелося звертати на них увагу жінки: вона помічає все раніше за мене, вона помічає і мій добрий намір; але успіху я так і не досяг. Та й чи можливо це? Як я бачу, вона принципово невдоволена мною" [184]. Цікаво, що другорядні персонажі намагаються вмовити оповідача спробувати порятуватися з пастки циклічного часу і перейти до лінійно-фіналістського розвитку подій – поїхати від жінки, змінити оточення або й свою поведінку. Однак наратор усвідомлює, що він замкнений у цьому часі, а тому зміни неможливі, адже ці стосунки – частина його ідентичності: "Якраз навпаки, від'їзду й треба боятися найбільше; якщо вже обирати якусь лінію поведінки, то важливо залишатися в теперішніх вузьких межах, не виносити справу на люди, також зберігати спокій, залишатися, де я є, не допускати помітних

змін" [184]. І хоча головний герой натякає на свою хворобу, тобто на можливий сумний фінал (ця деталь є автобіографічною), він вірить у глобальну сталість речей: "При найближчому розгляді мені загалом стає ясно, що ті зміни, які начебто настають з перебігом часу, насправді ніякі не зміни: змінюється тільки мій погляд на речі" [184]. Отже, знову йдеться про цикл як єдиний можливий модус існування наратора.

Найяскравіше циклічність втілено в оповіданні Кафки "Перевтілення". Аналізуючи Кафкове "Перевтілення", Ен-Со Кім наголошує на тому, що у творах Кафки фантазія і реальність постають на одному рівні [189, с. 172], і це унеможлиблює будь-які однозначні трактування та виводить твори Кафки на рівень позачасових універсальних оповідей, які резонують із досвідом читача і контекстом епохи. Однак цей резонанс, на нашу думку, можливий не завдяки відсутності часових показників, а завдяки конфлікту, який виникає між двома типами часу, що постають у цьому оповіданні. Саме це ми й спробуємо довести далі.

Прокинувшись зранку, головний герой Грегор Замза усвідомлює, що його стан відрізняється від того, яким він був вчора. Таким чином у щоденне існування персонажа раптово вторгається світ його снів. Втім, таке поєднання гротеску і реальності, на диво, не змінює типу часу, до якого звертається автор. На нашу думку, головний герой насправді лише змінює один циклічний час (свої щоденні марудні обов'язки комівояжера) на інший тип циклічності, з якої йому також годі порятуватися. Одне з важливих свідчень зміни цієї циклічності – той факт, що зранку Грегор Замза проспав будильник, тобто його цикл існування як людини не розпочався, натомість почався інший цикл – вже як комахи. Однак, якщо герой оповідання "Маленька жінка" добровільно лишається у межах циклічності, Грегор Замза змушений так жити через батьків: "Ці ранні пробудження, – думав Грегор, – будь-кого зведуть із розуму. Людина має висиплятися. Інші комівояжери живуть, як одаліски. Коли я, наприклад,

перед обідом повертаюся в готель, щоб переписати отримані замовлення, ці пани ще тільки снідають. Якби я так спробував у свого шефа – миттю вилетів би з роботи. Хоча, хтозна, чи не було б мені так краще. Якби я не стримувався заради батьків, то вже давно звільнився би; став би перед шефом і сказав би все, що накипіло" [67, с. 48]. Перетворюючись на тварину, Грегор не втрачає своєї суб'єктності та права на вибір, адже не мав їх і до того, однак тепер сім'я та колеги починають говорити про нього як про неживу істоту. Показово, що навіть не знаючи, що сталося із Замзою, управитель вживає займенник "щось", коли чує звуки з кімнати Грегора: "Там щось упало" [67, с. 55].

Істота, в яку перетворюється Замза, – не просто жук, а "Ungeziefer", що походить від старовірхньонімецької лексеми на позначення "тварини, яку не можна приносити у жертву". Однак саме жертвність стає лейтмотивом оповідання: Грегор жертвує собою, присвячуючи весь час неулюбленій роботі; а згодом, перетворившись на страхітливу істоту, намагається завдавати якнайменше незручностей своїй сім'ї, жертвуючи комфортом, урешті відмовляється від їжі, фактично прирікаючи себе на смерть. Новозавітний мотив жертвності поєднується зі старозавітним сюжетом про кару Бога-Отця, який використовує порушену заборону як привід вигнати Адама та Єву з раю. Якщо в Біблії яблуко як плід пізнання стало причиною відлучення Адама від божественної благодаті, то в "Перевтіленні" влучно кинуте батьком яблуко саме перетворюється на інструмент покари: воно застрягає у панцирі Грегора, фактично призводячи до його смерті.

Цікаво, що решта персонажів, яких можна назвати філістерами, живуть у межах лінійного часу. Сестра Грегора перетворюється із дівчинки в юну дівчину і, на відміну від Замзи, змінюється не лише внутрішньо, а й зовнішньо. Батьки Замзи також поступово змінюються і, головне, змінюють своє ставлення до сина. Навіть останній образ в оповіданні –

юна спритна дівчина, що тягнеться вгору, – натякає на рух, лінійний розвиток подій і подальші зміни у сім'ї: "Мовчки, говорячи одне з одним лише поглядами, вони думали про те, що ось і час підшукати для неї хорошого чоловіка" [67, с. 111], "Зручно відкинувшись на сидіннях, вони обговорювали перспективи на майбутнє, і виявилось, що якщо добре зважити, то не так усе й погано, оскільки всі троє – взагалі-то, вони ще не розпитували одне одного про це – мали напрочуд підхожі та багатонадійні роботи. А зараз їхнє становище легко покращила би зміна квартири; вони хотіли винайняти меншу, дешевшу, вигіднішу та практичнішу квартиру, ніж теперішня, яку знайшов для них ще Грегор" [67, с. 110–111]. Сім'я хоче позбутися житла, оскільки житло для них пов'язано із образом Грегора, а циклічний час, з якого вони марно намагалися вийти, з простором квартири, яку знімав для сім'ї Грегор.

Батьки Замзи і його сестра бачать час як єдину лінію, хронологію, протяжність, ось чому для них важливо позбутися Грегора, перетвореного на комаху, адже він гальмує поступ сім'ї. Життя поруч з таким сином для сім'ї означає стагнацію і відмову від перспектив, заперечення звичної схеми минуле-теперішнє-майбутнє, тому батько полегшено вигукує "Ну от, [...] слава Богу" [67, с. 107], коли Грегор помирає.

Важливою деталлю є те, що життя Грегора закінчується вранці, "І що тепер?" – запитав у себе Грегор і роззирнувся в темряві. Скоро він збагнув, що взагалі більше не може рухатися. Він не здивувався цьому, радше йому здалося неприродним те, що він дотепер примудрявся ходити на таких тонких ніжках. Загалом він почувався відносно добре. Хоча в нього боліло все тіло, але здавалося, ніби біль поступово слабшає і слабшає та скоро, зрештою, зовсім мине. Він уже майже не відчував гниле яблуко в спині та запалення навколо нього, котре вже покритися товстим шаром пилу. Про рідних він думав із ніжністю та любов'ю. Він був іще більше, ніж його сестра, переконаний у тому, що повинен зникнути. У таких чистих і

мирних роздумах він залишався, аж доки годинник на башті не пробив третю ранку. Він іще дожив до того моменту, коли за вікном почало світати. Тоді голова сама собою опустилася, і він легко востаннє видихнув" [67, с. 105–106]. Отже, головний герой помирає, завершивши останній цикл і так і не перейшовши з циклічного міфологічного часу у профанний лінійний.

Можемо зробити висновок, що у пізніх збірках Франца Кафки, до яких ми зараховуємо насамперед збірки "Сільський лікар" ("Ein Landarzt", 1919) і "Голомайстер" ("Ein Hungerkünstler", 1924) домінує циклічний час, з яким пов'язане осмислення життя головним героєм. Тоді як час лінійний, хронологічний для Кафки є маркером профанності та філістерства.

**3.2.2. Час у романі "Замок": метафізичне кружляння.** Особливо повно специфіку часу втілено у романі "Замок", що став головним і "найбільш гуманістичним" [171] твором Франца Кафки. У "Замку", на нашу думку, домінує циклічний час, і саме категорія темпоральності визначає особливості наративу роману.

Гайнц Політцер у своєму дослідженні вказує на замкнутість часу в романі "Замок". Час Села є герметичним, і саме в таку герметичність потрапляє землемір, людина ззовні, персонаж, що до того існував у лінійному часі – це ми бачимо завдяки нечисленным спогадам К. про його дитинство і юність. Час "Замку" – це час постійного повторення певного проміжку реальності на різних рівнях, що відсилає нас до міфологічного часу з його концептом циклічності [200].

На близькість поезики Кафки до міфологізму вказує і російський дослідник Єлеазар Мелетинський [88]. Мелетинський вважає, що міфологізм Кафки – це стихійна міфотворчість, характер якої проявляється у символічності, а не прямій алегорії або зверненні до конкретного міфу. Для Кафки конструювання сюжету є конструюванням власної символічної

моделі світу, причому сюжет у Кафки вилучений зі звичайного історичного часу та простору і набуває універсального значення.

Описуючи сюжетні перипетії, Кафка не показує жодного розвитку характерів або фактичних змін у долі персонажів. Події у "Замку" винесені ніби за межі сюжету: читач здогадується, що раніше герої переживали трансформації і навіть авантюри, але тепер ми бачимо лише марні спроби персонажа щось змінити. Як зазначає Політцер, емпіричний час у "Замку" залишається позаду, коли головний герой переходить міст на самому початку роману. Минуле існує лише в спогадах як імпліцитна протилежність відсутньому майбутньому: землемір кілька разів звертається до попереднього досвіду, адже в теперішньому він стикається із законсервованим часом, позачасовістю, де нема жодних конкретних вказівок на прикмети епохи, однак зазвичай зазнає поразки і відкидає пам'ять як ненадійний інструмент. Як доводить у своїй студії Політцер, якого цитує в дисертації Зинаїда Король [76], у романі "Замок" минає не час, а людина [200].

Час ззовні Замку та Села не відповідає часу в межах цих локусів, і всі зміни та перипетії лишаються десь у минулому, про що згадує староста Села, коли зустрічає головного героя: "Досить давно, я тоді щойно кілька місяців як став старостою, прийшов наказ, уже не пам'ятаю, з якого саме відділу, в наказі з типовою для тамтешніх канцеляристів категоричністю було повідомлення про необхідність викликати землеміра [...] це було багато років тому, і я б узагалі про це не згадав, якби не хвороба і надмір вільного часу, який я проводжу в ліжку, тож маю нагоду думати про різні дрібниці..." [66, с. 85]. Всі зміни відбувалися так давно, що це нагадує категорію епічного часу: теперішнє є інертним існуванням, тоді як минуле, дієвий час, великою мірою міфологізоване.

Приїхавши вперше у Село, герой одразу намагається наблизитися до Замку і таким чином олюднити, убезпечити його, накинувши цьому

незнайомому локусу звичні часопросторові координати. Однак ці спроби приречені на поразку. Землемір від початку відчуває неясне занепокоєння, оскільки йому видається, що час на горі не має нічого спільного із земним Селом біля підніжжя. Таке занепокоєння можна пояснити насамперед тим, що К. не має можливості досягнути часопростір Замку, поки сам у нього не потрапить. Коли герой прокидається зранку, тобто починається черговий цикл, йому видається, ніби Замок став ближчим. Таким чином час впливає на простір, модифікує його: "Тепер увесь Замок ясно вимальовувався перед ним у свіжому повітрі, а сніг, що тонким шаром укривав все довкола, робив побачене ще чіткішим, обвівши контури усіх предметів" [66, с. 22].

Образ білосніжного Замку є не реальністю, а емоційною проекцією, фантомом, який існує не в межах даного часу, а десь поза ним, і головний герой поступово починає це усвідомлювати. Американський літературознавець Карл Фредерік зазначає, що головний герой "Замку" змушений мати справу з оманливим хронотопом, який навмисне протистоїть спробам протагоніста з ним взаємодіяти: "Хоча видається, ніби Замок лине у небо, насправді він схожий на лабіринт" [168, с. 430]. Політцер зазначає, що властивості лабіринту у цьому романі прибирає не тільки простір, а й час [200], тобто не йдеться про жодну звичну для нас лінійність або каузальність перебігу подій.

Незважаючи на перше враження близькості гори та Замку, К. розчарований, оскільки починає усвідомлювати примарність своїх надій потрапити до священного часопростору, бо ж ввечері він неодмінно повертається до того ж місця, звідки починав шлях зранку. Так закінчується щоденний цикл: "Тож він знову вирушив уперед, але перед ним лежав довгий шлях. Головна сільська вулиця, якою він ішов, не прямувала до замкової гори, а лише підступала до неї, а потім, наче навмисне, повертала і, не надто віддаляючись од Замку, все ж до нього не

наближалася. Кожної миті К. сподівався, що вулиця нарешті приведе до Замку, і тільки ця надія примушувала його рухатись далі. З огляду на свою втому, він боявся збочити з дороги, а крім того, його вразило, яке велике Село, що йому не видно було кінця-краю" [66, с. 26].

Російський теоретик літератури Юрій Манн наголошує на неможливості для землеміра досягнути мети, оскільки лабіринт Кафки апріорі не має центру: "Ситуація лабіринту, причому поза видимим впливом ірреальної сили, – і в творах Кафки: беспорядні блукання Карла на кораблі, що доставив його до Нового Світу, потім в заміському будинку, потім в коридорах готелю 'Оксиденталь' тощо ('Америка'). Або ще 'Замок' в однойменному романі: образ цей тлумачили по-різному (за Максом Бродом – як символ Божественної благодаті; за Альбером Камю – як проекцію власних тенденцій і устремлінь ізольованої людини тощо); однак, відходячи від його символіки, обґрунтування якої завжди умовне і не безперечне, не можна не побачити його первинного, наочного сенсу: щось, що постійно віддаляється, що лине вдалину, те, до чого землемір К. ніяк не може знайти правильної дороги, оскільки завжди збивається і відхиляється вбік" [86]. І причина полягає в тому, що якщо Село існує в межах того ж часу, що і землемір, тобто циклічного, Замок винесено в абсолютну позачасовість, ахронність, куди людині нема доступу. Перехід між цими двома вимірами неможливий, хоча землемір, на відміну від персонажа оповідання "Перед законом", постійно чинить спроби подолати цю межу.

Оскільки час для мешканців Села є монотонним повторенням тих самих подій, для них не існує ані минулого, ані майбутнього. Із розмов з іншими персонажами землемір дізнається, що Замок завжди був на горі і завжди лишався незмінним. Слуги Замку взагалі позбавлені спогадів, тому, як зазначає хазяйка заїжджого двору, малоімовірно і навряд чи можливо



довести, що Кламм щось пам'ятає. Адже він забуває "не лише минуле, а й майбутнє" [66, с. 112].

Сам К. також рідко коли згадує минуле і навіть звинувачує Фріду в тому що вона піддається ностальгії: "Ще трохи дитячих спогадів, і все виглядає дуже мило, особливо коли враховувати, що я більше схожий на цілковиту протилежність до них" [66, с. 302]. За винятком історії знайомства Фріди та Єремїї та роману господині заїжджого двору з Кламмом, жителі села відмовляються говорити про попередні часи. Тому ще одна причина, з якої головний герой, ймовірно альтер-его автора, не може побачити Замок, образ якого постійно вислизає, розчиняється в тумані, полягає в тому, що Замок нагадує йому втрачене минуле, до якого вже нема зворотної дороги, більш того, до нього не варто повертатися. На нашу думку, образ дитинства актуалізовано через слова Фріди: "Мене тягнуло до нього, він був моїм другом дитинства, – ми бавилися разом на схилі Замкової гори" [66, с. 299], – а також через образ замкової вежі.

Вперше побачивши Замок, головний герой порівнює його з рідним містом і знайомою вежею, де хлопчик тріумфально видерся на стіну: "Одного ранку порожню і тиху площу заливало світло. К. не бачив цю площу такою ні до того, ні згодом. І раптом навдивовижу легко, на тому самому місці, де він стільки разів здавався і відступав, він із першої ж спроби видерся нагору, тримаючи в зубах невеличкий прапорець. Камінці з-під його ніг ще сипалися донизу, а він уже був нагорі. Установив прапорець, вітер напнув полотнище, хлопець подивився вниз, потім довкола і навіть через плече на вкопані в землю хрести; цієї миті не було на світі нікого більшого за нього" [66, с. 49]. На противагу дитячому тріумфу, дорослому К. так і не вдається потрапити за стіни Замку. Тож золота пора дитинства, тріумфальне здійснення мрії тепер виявляються для протагоніста недосяжними. Цікаво, що сам Кафка народився у будинку,

який називали "Біля вежі" [15], отже, у цьому уривку присутня й автобіографічна складова.

Інший важливий аспект, на який варто звернути увагу – засоби, які головний герой використовує, аби нарешті побачити Замок. Як не дивно, вони не лише не наближають протагоніста до мети, а й навпаки, віддаляють його від неї. Як зазначає Карл Фредерік, "одним з основних часопросторових аспектів Замку [...] є його [головного героя – Б.Р.] рух до нескінченності (або провалля) Замку за допомогою дрібниць і тривіальних засобів" [168, с. 432]. К., пояснюючи Фріді, як він збирається потрапити до Замку, наголошує, що потрібно скористатися всім, що пропонує хоча б якусь надію, однак те, що у традиційному реалістичному хронотопі наближає героя до здійснення мети, як-от (магічні) помічники, у романі Кафки лише віддаляють К. від Замку.

Замок також не дозволяє К. спостерігати за ним: "Замок, чії контури потроху ставали розмитими, був мовчазний, як і раніше; К. ще жодного разу не помітив там якихось ознак людської присутності. Певно, з такої відстані й неможливо було нічого розгледіти, але очі вимагали цього й не хотіли змиритися з нерухомістю. Часом К. дивився на Замок, і йому здавалося, ніби він бачить когось, хто сидить, мов закам'янілий, та дивиться поперед себе, не так заглиблений у свої роздуми і через це неуважний до всього довкола, як вільний і нічим не стривожений. Немов перебуває наодинці з собою, не відчуває присутності сторонніх, але раптом помічає, що за ним стежать, хоча це й не тривожить його спокою. Тоді погляд спостерігача не витримує і сповзає донизу, хоча залишається невідомим, наслідок це чи причина. Таке враження підсилюється сьогодні завдяки раннім сутінкам, – що довше він удивлявся вдалину, то менше міг роздивитися, то більше все тонуло в темряві" [66, с. 129–130]. При цьому внутрішній час К. не настільки потужний, аби він міг би протиставити його зовнішньому часу Замку-Села. Саме тому землемір приречений на

безперервне блукання по колу, на нескінченні повторення теперішнього, адже звернення у романі до минулого є епізодичними і не впливають на структуру твору [76].

Циклічність часу в романі уособлює насамперед сім'я Амалії, для якої не існує ні минулого, ні майбутнього, є лише постійно повторюване тепер. Для персонажів існування складається з низки повторюваних дій: Амалія доглядає за старими, Ольга коле дрова, шкільний вчитель перевіряє щовечора зошити біля вікна, засвітивши свічку, але ніхто не може назвати жодної точки відліку чи принаймні розповісти точну інформацію про Замок, хоча всі знають, що в Замку все інакше, ніж в Селі: "Наразі я знаю про Замок тільки те, що там розуміються на виборі добрих землемірів" [66, с. 21], "Звичайно, це тільки слуги в Селі, в Замку вони зовсім інші і напевне не впізнають нікого, а тим більше нікого, з ким мали справу в Селі" [66, с. 268], "Але якщо відчуженість людей була помітною, то про Замок не було відомо нічого конкретного" [66, с. 252].

К. – єдиний герой, який у своїх спогадах актуалізує минуле, проте і його затягує в лабіринт циклічного, повторюваного часу. Цей час не плине рівномірно, як ньютонівський, а співвідноситься зі суб'єктивним відчуттям кожного героя. Коли К. у другому розділі повертається в готель у Селі, він з подивом помічає, що його внутрішнє відчуття часу не відповідає фактичному перебігу: "Невже він був відсутній так довго? Йому здавалося, що це тривало не більше однієї-двох годин, виходив він уранці і досі не хотів їсти, а крім того, ще зовсім недавно було світло, навіть не починало сутеніти, і ось уже цілком темно" [66, с. 34].

Внутрішній час персонажа постійно конфліктує із зовнішнім, тож у певний момент головний герой полишає спроби порахувати кількість днів, які він проживає у Селі. Один день нагадує інший, і Кафка повертає нас до реальності згадками про час лише для того, щоб підкреслити різницю між часом реальним і внутрішнім відчуттям окремих персонажів. Наприклад,

для Пепі, нової завідувачки буфетом, чотири дні є тривалим проміжком, тоді як її клієнти цього часу майже не помічають: "Можливо, п'яти вже б вистачило, але чотири – це надто мало, усі вважали Пепі тимчасовою заміною" [66, с. 356]. Час у Селі можна виміряти, але через циклічність всіх подій ці вимірювання втрачають будь-який сенс, тож не дивно, що персонажі постійно помиляються у датуваннях і не можуть згадати, коли відбувалися ті чи ті події в Селі.

Отже, темпоральність у романі "Замок" Франца Кафки належить до двох типів: у Селі землемір потрапляє у нескінченно циклічний час, мешканці Села живуть, згідно зі звичками та традиціями. Історія та зміни відбулися у межах цього локусу у минулому, тобто лінійно-фіналістський час поступився місцем міфологічній циклічності. Тоді як Замок на горі винесено за межі будь-яких часових координат, він існує у позачасовості, саме тому герой не може наблизитися до нього або навіть потоваришувати з мешканцями Замку, адже вони фактично є посланцями з позачасовості. В альтернативному закінченні роману, про яке Кафка розповів своєму другові Максиму Броду, землемір помирає і перед самою смертю отримує звістку від посланця із Замку. На нашу думку, це також доводить нашу версію про те, що темпоральність Замку позачасова, а тому перед самою смертю ця позачасовість нарешті кличе землеміра до себе.

### **3.3. Циклічний час у творах Д. Джойса**

**3.3.1. Перехідний час у новелі "Джакомо Джойс" Д. Джойса.** Якщо генологічне визначення п'ятнадцяти оповідань із циклу "Дублінці" очевидне, то жанр короткого твору "Джакомо Джойс", написаного одразу після друку "Дублінців" у 1914 році, визначити складно: "Справді, що це – записна книжка, щоденник, есе, етюд, новела?" [36]. Російський дослідник Катерина Генієва зазначає, що "Джакомо Джойс" найбільше нагадує

"поетичні екзерсиси Малларме" [36]. Цей твір не має чіткого закінчення, тут відсутнє звичне для нас розгортання сюжету із кульмінацією і розв'язкою, як в оповіданнях збірки "Дублінці": "Хиткість тексту, його незавершеність свідомі. У цьому вже чітко прозирають новаторські, незнайомі західній прозі тих років риси. 'Джакомо' неминуче наближає нас до 'Улісса'. На цих шістнадцяти сторінках було випробувано нову поетику" [36]. На нашу думку, в основі цієї оригінальної поетики – нове відчуття часу, яке не відповідає лінійній темпоральності "Дублінців".

У тексті есею "Джакомо Джойс" діалогічно поєднуються алюзії на Ібсена, Шекспіра, Данте, Тому Аквінського, Вільяма Кавпера, Біблію, лекції самого Джойса – отже, для Джойса було важливим вписати свій твір у попередню літературну традицію і осмислити таким чином особливості нової поетики. "Джакомо Джойс" можна назвати етюдом до пізніших творів автора: "І 'Портрет митця замолоду', і 'Улісс' мають прямі чи парафразовані запозичення з 'Джакомо Джойса'" [162, с. 24], – таким чином, у цьому есеї маємо абсолютно інший, тоді ще незвичний для автора тип поетики. Така оригінальність зумовлює активну і часто суперечливу рецепцію твору: "Джакомо Джойс" називають твором-експериментом, твором-забавкою, гібридом прози і поезії, або навіть особистим щоденником автора, який "не варто зараховувати до канонічних Джойсових творів" [162, с. 24].

Виразно модерністська поетика есею пов'язана не лише із імпресіоністичним змалюванням міста, а й з новим типом часу. Якщо час "Дублінців" передбачає поступовий розвиток персонажа з обов'язковою кульмінацією подій та розв'язкою, то у "Джакомо Джойсі" кульмінації як такої нема, а миті перетікають одна в одну, що характерно для концепції тривання Бергсона: "Пані йде швидко, швидко, швидко... Чисте повітря на гірській дорозі. Вільготно пробуджується Трієст: вільготне сонячне світло над хаотичним скупченням черепахуватих дахів, покритих брунастою

черепицею" [50], "У сірому присмерку звільна виокреслюються тендітні й округлі стегна, ніжна, гнучка й худа шия, прегарна голівка. Вечір, супокій, проблиск дива" [50]. Для змалювання образу жінки автор використовує прийом потоку свідомості, а внутрішній монолог героя синтаксично невпорядкований і нагадує останній монолог Моллі в романі "Улісс".

Не менш важливо те, що ця новела була написана насамперед про чуже, нерідне для протагоніста місто, історію якого він знає гірше, ніж рідного. Саме образ Трієста мав стати центральним у "Джакомо Джойсі", що відомо з листування Джойса та його друга, італійського письменника Італо Звево [36]. Натомість центральним став образ коханої, яка ходить італійським містом. Образи бруківки, палаців, давніх вуличок, площі і кладовища немов повертають протагоніста у середньовіччя, місто ніби існує позачасово: "Мовчазний середній вік, ніч, морок історії сплять під місяцем на Piazza delle Erbe" [50]. Цікаво, що герой, подорожуючи містом, звертається по допомогу до Ігнатія Лойоли, засновника ордена єзуїтів: "Ігнатію Лойола, та поможи ж мені!" [50] – основою вчення якого було споглядання і зречення сучасності, тобто долучення до божественної позачасовості<sup>21</sup>.

Це єдиний твір Джойса, дія якого відбувається поза межами рідної Ірландії, і, на нашу думку, саме вихід за межі звичного локусу не лише дав авторові можливість віддати роль фланера жінці, а й дозволив випробувати новий тип часу. Якщо Дублін – місто майже апокаліптичне, простір, що прямує до загибелі (це одна з причин, чому останній текст збірки називається "Мертві"), то Трієст – місто, над якими час взагалі не має влади. Британський літературознавець Дерек Аттрідж зазначає, що у "Джакомо Джойсі" маємо не стільки констатацію опозиції між внутрішньою та зовнішньою реальністю, скільки показ того, як опозиція руйнується і категорії внутрішнього переосмислення світу стають

<sup>21</sup> Звичайно, не можна забувати й те, що Джойс здобув освіту в закладах, закладених і керованих єзуїтами: Клонгоуз Вудсі та коледжі св. Бельведера.

матрицею, що накладається на світ зовнішній [150], а простір фантастичного зливається з простором реального. На нашу думку, це актуально і для категорії часу. Якщо у "Дублінцях" автор наголошував на відчуженні героя від міста, на диктаті лінійного часу, що неunikно призводить до смерті персонажів, то тут маємо заперечення смерті, тож навіть на кладовищі головний герой промовляє до дівчини: "Не помирай!" [50].

Американський літературознавець Майкл Делвілл зазначає, що основою поетики есею є "подвійний процес естетизації та інтерпретації реального" [162, с. 24]. Отже, на відміну від циклу "Дублінці", де персонажі постають на тлі реального міста, що старіє, у "Джакомо Джойсі" читач бачить події очима протагоніста, звідси – уривчастість та колажність образу Трієста, який водночас позначений ознаками давньої і сучасної епох, де поруч постають образи Ігнатія Лойоли, Гедди Габлер, Еttore Альбіні, Гамлета.

Головна героїня постає в образі Беатріче: "Так ступала вона у Данте, проста й горда, і так само, незаплямована ні кров'ю, ні насильством, простувала Беатріче, дочка Ченчі" [50], – саме вона є провідником героя по місту, він йде за нею, а не вона за ним, це місто належить жінці. Як зазначає Генрієтта Лазарідіс у своїй студії "Включаючи 'Джакомо Джойса'", наратор "Джакомо Джойса" виразно поступається жінці як соціально, так і фізично: текст сповнений образів простору, більша частина з яких вказує на слабкість чи залежність оповідача, адже він постійно перебуває нижче або позаду дівчини [192, с. 626]. Як пам'ятаємо з "Божественної комедії" Данте, Беатріче існує поза часовим виміром, вона перебуває у раю, в межах божественної вічності. Так само в "Джакомо Джойсі" героїня виступає провідником протагоніста крізь вічне місто, вона непідвладна смерті. Саме тому головний герой хоч і бачить її могилу, певен, що дівчина жива, адже вона поруч.

Якщо героїні "Дублінців", коли подорожували містом, потребували допомоги чоловіків, тобто носіїв лінійної едвардіанської хронології, то тут маємо обернену ситуацію: оповідач потребує присутності жінки, коли виходить за межі будинку, адже лише вона може стати його провідником у позачасовості. Головна героїня – це водночас Діана, за якою підглядає Актеон, Навсікая, що зваблює Одиссея [192, с. 626], Беатріче, яка веде за собою Данте, – однак будь-який з цих образів неодмінно пов'язаний із вільним рухом жінки, яка перебуває у своєму хронотопі, і марними спробами чоловіка її наздогнати. Ці спроби заздалегідь приречені на поразку, оскільки героїня діє у просторі та часі священному, циклічному, тоді як оповідач, позбавлений права навіть відверто споглядати об'єкт своєї закоханості, перебуває у профанному лінійному вимірі. Така належність до циклічного часу є важливою ознакою фланера, про що ми писали вище.

В останніх рядках наратор описує герб коханої: "шолом, червлень і тупий спис на щиті – чорного кольору", – що, як неодноразово вказували літературознавці, збігається з гербом Шекспіра. Тобто жінка постає не лише як провідник містом, а й як носій креативного начала, "книжна панна", як її називає головний герой. Елізабет Брунацці у своєму есеї "Голос невидимого читача в 'Джакомо Джойсі'" наголошує на тотальній амбівалентності точки нарації есею: у творі нема чітко визначеної суб'єктності, авторська автентичність перебуває десь між "я", "ти", "він", "вона", минулим і майбутнім, досвідом та письмом [159, с. 121–122]. Час, простір в оповіданні, як і омріяна жінка, омовлюються, переходять у площину Джойсової лексики, аби потім знову постати в уяві читача, що стає у такий спосіб співтворцем авторського наративу.

Новелу "Джакомо Джойс" можна назвати перехідним етапом між раннім періодом творчості Джойса та його зрілими романами, адже саме в цьому творі автор вперше випробовує нові для себе поетику і тип часу. В



есеї також постає новий для модернізму персонаж – жінка-фланер, яка є провідником наратора у місті і його провідником крізь історію.

**3.3.2. Одночасність часових шарів у романі "Улісс" Д. Джойса.** В основі модерністського мистецтва лежить насамперед трансформація категорій часу і простору, які з умовно об'єктивного реалістичного виміру переходять у вимір суб'єктивний, персональний. І одним з найбільших перетворювачів часу є Джеймс Джойс, який підніс звичайний день звичайного городянина Леопольда Блума до рівня міфологічної оповіді. Час у романі Джойса вільно розтягується і стискається, а "минуле і майбутнє живуть у сьогодні" [131, с. 323]. Така міфологічна одночасність є ключовою не лише для розуміння Джойсового роману, а й для усвідомлення його впливу на літературу загалом.

Для "Улісса" характерне не переоцінювання і розвінчування подій минулого, як для більш раннього роману "Портрет митця замолоду", і навіть не спроба накинути рамку міфологічного наративу на сучасність, а одночасність кількох шарів подій як засадничий принцип оповіді. Якщо письменники-реалісти намагалися узгодити час, надати йому послідовної одновимірності, то Джойс показав внутрішню розщепленість часу, його багатовимірність та суб'єктивність. Час перебуває не зовні героїв і є не об'єктивним аспектом нашого існування, а тим виміром, який персонажі містять усередині себе як невід'ємну частину власної самості.

На думку уліссознавця Гаріна, час у романі "Улісс" перегукується з Аристотелевою концепцією часу як течії, що постійно породжує майбутнє, однак в межах часу "нічого неможливо схопити, крім теперішнього" [33]. Можливе покликання на концепцію Аристотеля ми бачимо у дев'ятому епізоді "Улісса", а саме, у реченні: "Тож тримайся за тут і тепер, крізь які все майбутнє плине в минуле" [52, с. 176]. Теперішнє для героїв "Улісса" є ширшим за теперішнє для героїв реалістичного роману, оскільки Джойс

розуміє під ним не короткий момент існування, а нерозривну єдність часу як глобального виміру.

Девід Аербах стверджує, що поєднання протилежних часових моделей – один із центральних принципів поетики Джойсових романів "Улісс" і "Поминки по Фіннегану". Замість того, аби обрати визначену поетичну модель, Джойс перевантажує твір "такою великою кількістю суперечливих моментів, мотивів і сигніфікантів, як це тільки можливо" [151]. Одна з центральних опозицій Джойсових творів – поєднання різних типів часу з виразним домінуванням міфологічного циклічного часу, адже навіть сама ідея роману "Улісс" як опису одного дня містить у собі імпліцитну концепцію циклічності.

До міфологічної циклічності апелює й алюзія на подорож Одиссея, який повертається додому, зробивши коло у часі та просторі. Проте, як слушно помічає Девід Ауербах, Джойс застосовує ідею циклічності і на нижчому рівні: роман побудовано симетрично, він має окреслену структуру: три розділи вступу, потім дванадцять центральних розділів, і знову три, причому стилі першої і останньої частин корелюють між собою.

Проте Джойс, як вказує низка літературознавців, все ж розриває циклічність, присвоюючи першій, а не третій главі назву "Телемах" і таким чином руйнуючи схему Стівен – як Телемах, Моллі – як Пенелопа. Отже, "Джойс не мав жодних проблем із розривом шаблонів і створенням нових моделей" [151]. Цікаво, що середні дванадцять епізодів формально сміливіші та експериментальніші за перші три [151], тобто на початку роману час є радше реалістичним, що може ввести читача в оману, однак згодом автор звертається до міфологічного часу.

Джойс вільно стискає час, наприклад, в епізодах, де Блум розмовляє зі Стівеном Дедалом, або де Стівен Дедал у бібліотеці пригадує біографію Шекспіра. Звичайно, тема пригадування важлива і для реалістичного нарративу, однак у романі Джойса, на відміну від авторів-реалістів, події

минулого так само наближені, як і події теперішнього, між ними нема семантичної різниці, тому життя Шекспіра сприймається синхронно з життям Одиссея і Леопольда Блума. Такий аспект пам'яті, як максимальне наближення подій минулого докладно описував Аристотель у своєму трактаті "Про пам'ять і пригадування" [3], що також підтверджує думку про те, що розуміння категорії часу Джойсом перегукується із трактуванням часу Стагірітом.

Особливо цікавим для ілюстрації такої міфологічної синхронності часу в Джойса може бути монолог Леопольда Блума у будинку розпусти (Розділ 15, "Кірка"), де він постає тріумфатором, лордом-мером Дубліна Леопольдом, якого вітає натовп і можновладці: "Наближається стрижень походу, його очолюють Джон Говард Парнелл, міський церемоніймейстер, в шаховому плащі, атлонський молодший герольдмейстер і герольдмейстер ольтерський. [...] За ними рухаються цехи, гільдії і міське ополчення з розгорненими прапорами, птахівники, лимарі, рекламні агенти, нотаріуси, масажисти, виноторговці, бандажисти, сажотруси, салганники, ткачі оксамитів та поплінів, ветеринари, італійці-городники, опорядники церков, виробники ріжків для взуття [...]. Під тріумфальною аркою з'являється Блум із непокритою головою в пурпуровій оксамитовій мантиї, отороченій горностаєм; у руках у нього жезл святого Едварда, держава і скіпетр із голубом, меч милосердя" [52, с. 443–445].

Всі події, та персонажі, яких описує Блум, постають поруч, епохи зливаються у коротких митях теперішнього, актуалізовані промовлянням, а час "циркулює [...] за зразком юнгових мандал" [32]. Цікаво, що перерахування представників різних професій та історичних особистостей нагадує борхесівську класифікацію тварин або середньовічні кодекси, де події різних періодів, а також священної та світської історії поставали поруч, і таким чином часова відстань між ними нівелювалася.

Однак, мусимо зауважити, циклічний час у Джойса не відповідає циклічному часу Кафки. Адже якщо у Кафки йдеться про неможливість вийти за межі певного часового відрізка, то у Джойса циклічність має сакральну, міфологічну природу, це час, який об'єднує різні епохи, інтегруючи їх у всеохопну темпоральну гетерогенність.

Час у Джойса заперечує класичну історію як послідовну низку подій, адже всі події для героїв Джойса фактично відбуваються одночасно і є нескінченним сакральним повторенням. Для автора не важлива ідея прогресу, поступу та розвитку людства, оскільки час для нього рухається по спіралі, а минуле лишається актуальним у теперішньому. Тож коли Гаррі Левін зазначає: "Джойс зумів за допомогою стародавнього міфу вигадати сучасний" [194] – варто пам'ятати, що йдеться не про конкретний міф, що породжує інший конкретний сучасний міф (хоча у згаданій статті Левін аналізує міф про Ікара), а про загальне сприйняття часу як міфологізованого виміру і про одночасність різних історичних подій і міфологічних епізодів. Тож бажання Джойса "транспонувати міф при світлі сучасності", на нашу думку, варто розуміти не як настанову повернути міфологічний світогляд чи нагадати читачам низку античних міфів, а як притаманний ірландському письменнику спосіб сприймати час.

Важливо, що в жодному з епізодів, крім ранкових, Джойс не визначає час точно, подаючи натомість чимало підказок-деталей, як-от: "Його жовтий, не підперезаний халат злегка надувався позаду від подихів ранкового вітерця" [52, с. 5], ранковий ритуал гоління Бика Міллігана, вечірнє какао Леопольда Блума, його звичка зранку їсти нирку – все це вказує читачам на час доби, однак сам час постає лише як частина людських умовностей, домовленості між персонажами. Час як фізичний вимір для Джойса неважливий, адже він нічого не означає і не зумовлює розвитку подій.

Особливо цікавим з точки зору концепції часу виглядає епізод викладання Стівеном Дедалом уроку історії, коли він починає опитувати учнів: "'Кокрейнє, скажи ти. Яке місто його покликало?' – 'Тарент, сер' – 'Добре. Ну?' – 'Була битва, сер.' – 'Добре. Де саме?' Хлопець порожнім поглядом утупився в порожній простір вікна. Байки, задумані дочками Пам'яті. А проте якось і не схоже, щоб їх створила пам'ять. Тоді ця фраза, котру сказано зопалу, це лопотіння Блейкових крил надміру. Я чую, як розпадається весь простір, як трощиться скло і кришаться стіни, а час палахкотить буряковим полум'ям. То що ж нам залишається?' – Я забув де, сер. 279 року до нашої ери.' – 'Під Аскулумом, – підказав Стівен, піддивившись назву і дату в підручнику, який побував у бувальцях" [52, с. 25].

Показово, що в даному епізоді для учня важливішим виявляється час, а для Стівена Дедала – місце події, тож він кілька разів покликається на Вільяма Блейка із його апокаліптичним кінцем історії, цим заперечуючи традиційну хронологію умовно "великих подій". Для Дедала лінійна шкільна історія – штучний конструкт, тож він звертається до образу із нотаток "Видіння Страшного суду", де Блейк зазначає, що історія – це байка, або ж алегорія утворена "дочками Пам'яті", тоді як "уява оточена дочками Натхнення".

Ще повніше Джойс розвиває цю ідею у своїх есеях, присвячених ірландському поету Джеймсу Кларенсу Менгену, стверджуючи, що натхнення не причетне до створення історії, і сама історія лишається порожньою формою, хоч окремі миті і захоплюють істинного поета. Ця ж ідея часу актуалізована в "Уліссі": дати як такі нічого означають, саме тому учень у процитованому епізоді не пригадує ані де відбулася битва Пірра, ані що означає вираз "піррова перемога", до того ж іронічно плутає ім'я воєначальника зі словом "пірс": "'Постривай. Скажи ти, Армстронгу. Ти знаєш що-небудь про Пірра?' [...] – 'Піпп, сер? Піпп – це пірс'. Усі

засміялися. Невеселим пронизливим злим сміхом. [...] А їм цього не поясниш. Увечері в запалі пиятики і балачок простромити блискучий обладунок його мостивого розуму. І що ж тоді? Блазень при дворі свого володаря, наблизений та не шанований, домігся милостивої панської ласки. Чому всі вони пішли цією стежкою? Не зовсім тому, що чекали добра і привіту. Бо для них теж історія була просто байкою, однією з тих, які вони часто чули, а їхня країна – чимось на взір ломбарду" [52, с. 25–26].

На нашу думку, авторська позиція у даному діалозі свідомо іронічна: Стівен Дедал викладає у школі історію, але сам в шкільну історію не вірить, оскільки така концепція часу для нього чужа. Згодом Стівен Дедал продовжує свої роздуми про долю Пірра і Цезаря, фактично наголошуючи, що час насправді є не лінійно-фіналістським, а нескінченною множиною можливостей для втілення всіх можливих варіантів розвитку подій: "Хіба Пірр не загинув ув Аргосі від руки старої баби, а Юлія Цезаря хіба не закололи кинджалом? Їх уже не можна забути. Час посвідчив їхнє існування, і, скуті ним, вони опинились там, де досі купчилися видалені їхньою появою незліченні можливості. Але чи були ті можливості дійсні, що вони так і не здійснилися? Чи вони були можливі тільки тоді, коли відбулися? Вітру ткач, ткачи його, ткачи!" [52, с. 26]. У цьому уривку ірландський письменник, ймовірно, покликається на Аристотелеве розрізнення часу в поезії та історії: якщо поета цікавлять потенційні події, можливий розвиток світу, то історик надає перевагу фактам, тобто втіленим можливостям.

Вочевидь, Стівену Дедалу значно ближча концепція поетичного часу, а Шекспір для нього важливіший за Пірра, оскільки саме Шекспір лишається позачасовим персонажем, героєм, який проходить крізь історію, що засвідчують думки Дедала про привида відомого британця: "А що таке привид? – запитав Стівен із новим завзяттям. – Хтось такий, що став невідчутний чи то по своїй смерті, чи то кудись надовго завіявшись, чи то

змінилися звичаї. Єлизаветинський Лондон однаково далекий від Стратфорда, як і розбещений Париж від цнотливого Дубліна. Хто ж цей привид із *limbo partum*, що повертається у світ, де його всі забули? Хто такий король Гамлет?" [52, с. 178].

Цікаво, що оповідаючи історію про Шекспіра, Дедал зазначає: "Час дії: ця сама пора дня, середина червня" [52, с. 5], – таким чином ніби замикаючи цикл, наголошуючи на постійному поверненні і повторюваності історії. Час рухається по спіралі, і своїми словами Дедал ніби переносить Шекспіра у наш час і навіть ту саму пору дня.

Стівен Дедал постійно мріє прокинутися від "кошмару історії", тому для персонажів Джойса історія існує не як послідовність, а як низка рівнозначно важливих епізодів, які відбуваються одночасно. Те, що Стівен переконаний, ніби Шекспір у виставах грав привида, не заперечує авторитета головного британського драматурга, Джойс не скидає його вустами Дедала з "корабля сучасності", а навпаки – показує, що автор і тексти існують на одному рівні, в площині однієї реальності. І якщо текст продовжує жити в сучасності й лишатися близьким для читачів, то те саме можемо сказати про автора. Таким чином Джойс долає лінійну хронологію, виводячи Шекспіра у позачасову міфологічність.

Ми можемо погодитися з перекладачем "Улісса" Сергієм Хоружим, який стверджує, що в Джойса "є всесвітня історія – тільки своєрідна" [139]. Своєрідність цієї історії, на думку дослідника, полягає насамперед у тому, що "в історії за Джойсом немає [...] часу, 'все протікає у вічному теперішньому', як він висловився одного разу. 'Вічне теперішнє', втім, не одна коротка мить, а всі миті, і причому не ті, що злилися разом, а ті, що лишаються окремими, як і в справжній історії" [139]. У зв'язку з роздільністю цього виміру Хоружий робить, на перший погляд, парадоксальний висновок: час у Джойса не відрізняється від простору, оскільки всі події набувають статусу теперішнього. І оскільки ці події не

зливаються в одну, а відбуваються синхронно, паралельно, "значить, їхня роздільність – суто просторового характеру, що знає дистанцію, але не динаміку" [139]. Перекладач робить висновок, що, на відміну від Пруста, Джойс навмисне знищує час, аби виявити новий просторовий вимір. Цю думку Хоружого певним чином підтверджує зацитований нами уривок, де учень знає лише дату Піррової битви, тоді як Дедал наголошує на місці. Втім, ми не можемо погодитися цілком з тезою, що Джойс цілковито знищує категорію часу заради нового простору. На нашу думку, радше йдеться про свідомий відхід від категорії реалістичного часу, який і символізує шкільна історія як низка послідовних подій. Події в романі "Улісс" не послідовні, а одночасні, історія є не діахронною, а синхронною, саме тому текст може розгортатися водночас на кількох рівнях. Однак йдеться не про цілковите знищення часу як категорії, а про його модерністське переосмислення, про міфологічну циклічність, те, що Мелетинський назвав "метафізичним кружлянням" – як окремих персонажів, так і суспільства в цілому [88].

Важливо також наголосити, що міфологічний циклічний час уособлює для Джойса втрачену єдність, якої так бракує героям "Улісса": і Леопольду Блуму з його складним шлюбом, і Стівену Дедалу з його конфліктом з батьками, нереалізованістю і неулюбленою роботою. Момент найвищого щастя для обох героїв – закінчення циклу, тобто повернення додому до Леопольда Блума наприкінці вечора, коли Дедал і Блум відчують мить особливої близькості та немовби відновлення втраченої родини. Монолог Моллі Блум наприкінці роману також постає як відкрита структура абсолютного ствердження, а останнє "так" є потенційним маркером початку розгортання нового часового циклу, продовженням руху по спіралі циклічного часу.

Отже, можемо зробити висновок, що у романі "Улісс" домінує циклічний час, а події минулого постають поруч із фактичним теперішнім.



Джойс свідомо заперечує диктат хронології, яку для письменника уособлює шкільна історія. Замість традиційно важливих подій і великих дат Джойс пропонує нам примат внутрішнього, суб'єктивного часу персонажів, який поєднує різні епохи та локуси. Структура роману також наштовхує читача на думку про циклічність, руйнування звичної реалістичної послідовності і повернення міфу.

#### **3.4. Елементи циклічного часу у романі "Місіс Деллоуей" В. Вулф**

Роман "Місіс Деллоуей" було надруковано 1925 року, на чотири роки пізніше за "Улісса" Джеймса Джойса. Дослідники часто називають "Місіс Деллоуей" відповіддю на Джойсів твір, який вона цінувала за майстерність стилю та оригінальність. У своєму есеї "Звичайний читач" авторка стверджувала, що "читаючи [роман 'Улісс' – Б. Р.] вперше, складно не визнати, що це шедевр" [215, с. 899], однак при цьому звинувачувала ірландського прозаїка у браку смаку, стилістичній надмірності [37], якої воліла, за її словами, уникати у власних романах, і тому, що це одновимірний чоловічий погляд.

Чимало дослідників вказують, що з усіх авторів, що пишуть романи потоку свідомості, саме Вірджинія Вулф представила найбільш послідовну концепцію часу: "Час для неї – це майже спосіб сприйняття, фільтр, крізь який проходять всі явища, перш ніж їх сприймають в їхньому істинному значенні та співвідношенні" [190, с. 68]. Певною мірою переосмислення часу в романах Вулф пов'язане з її відходом від класичного едвардіанського роману, де хронологічний лінійний час був єдиним можливим варіантом часового виміру. Навмисне прискорення часу і, особливо, сповільнення у таких романах, як "На маяк", "Місіс Деллоуей", "Хвилі" мали, як зазначає Малкольм Бредбері, "зламати канон класичного роману з його послідовним хронологічним розвитком сюжету і характерів" [22].

Час у романах Вірджинії Вулф завжди обмежений невеликим проміжком: один день у "Місіс Деллоуей", доба у "Хвилях", короткі періоди життя однієї родини у романі "На маяк". Така увага в романах до однієї доби як основного типу часу вже дає нам підставу говорити про зацікавлення циклічною темпоральністю у творах Вірджинії Вулф, оскільки авторка, як правило, описує не винятковий, а звичайний день існування персонажів, таким чином важливі, поворотні події їхньої біографії немовби лишаються за кадром, а читач підглядає за існуванням героїв впродовж одного короткого циклу їхнього життя. Однак цей час завжди пов'язаний із аналогічними попередніми циклами, що Малкольм Бредбері називає "тунелями в минуле" [22], до яких Вулф вдається майже у всіх романах пізнього періоду.

Вже у романі "Місіс Деллоуей" Вулф вдало поєднує внутрішній і зовнішній час насамперед завдяки образу головної героїні, заможної Клариси Деллоуей, яка блукає Лондоном одного червневого дня. На перший погляд, Клариса затишно почувається в межах традиційної хронології, адже їй вдалося успішно інтегруватися у суспільство (час зовнішній), проте насправді вона відчуває найвищу міру відчуження і відірваності від бурхливого життя Лондона (час внутрішній) [174, с. 186]. На нашу думку, у романі "Місіс Деллоуей" саме внутрішній час, оприявлений у потоці свідомості, відіграє ключову роль, і для нього характерний міфологічний циклічний характер, що ми і спробуємо довести в цьому підрозділі. Сама ж місіс Деллоуей у даному випадку виступає жінкою-фланером, яка рухається не стільки крізь простір, скільки лабіринтами своєї пам'яті, тобто крізь час, воскрешаючи персональну міфологію.

Аналізуючи роман "Місіс Деллоуей", ми можемо говорити про функціонування циклічності одразу на кількох рівнях. Перший рівень – це фізично вимірюваний час, якому відповідає передзвін Біг-Бена, годинник у

крамниці на Оксфорд-стріт, дзвони на Гарлі-стріт і особистий годинник місіс Деллоуей. Всі ці годинники відмірюють цикли, які регламентують та впорядковують "зовнішні фрагменти" життя [190, с. 75]. Тоді як другий рівень – це циклічність внутрішня, постійне повернення головної героїні до спогадів про минуле, що оголюється через потік свідомості. Саме ці два рівні циклічності ми розглянемо далі.

Цікаво, що спочатку роман про Кларису Деллоуей Вірджинія Вулф хотіла назвати "Годинник" і цим наголосити на різниці між плином зовнішнього і внутрішнього часу. Літературознавець Олександр Колотов слушно вказує, що для пізніх романів Вірджинії Вулф характерний примат часу над простором, адже у романах "Місіс Деллоуей" і "На маяк" "місця дії віддалені один від одного на відстань, що не перевищує передбачувану візуальну і / або слухову сприйнятливості героїв. Інакше кажучи, переміщення наративного фокуса з одного персонажа до іншого просторово обмежується тією дистанцією, за якої обидва персонажі можуть або безпосередньо сприймати різні маніфестації один одного, або одночасно спостерігати / чути / відчувати один і той же об'єкт-'медіатор', що займає проміжне між ними положення в просторі" [71, с. 123]. Часто такими медіаторами виступають рухомі об'єкти або ж суб'єкти: машина з політиком, рекламний літак, подружжя, що гуляє містом, – всі вони поєднують різні частини Лондона і водночас зшивають часову тканину тексту.

Лінія колишнього ветерана Септімуса Сміта поєднується із лінією головною героїні також через категорію часу: ці персонажі одночасно спостерігають за рекламним літаком у небі, однак більше їх нічого не пов'язує. Це дає нам привід говорити, що, на перший погляд, неважливий для сюжету епізод стає одним з ключових медіаторів твору. Цікаво, що сама Вірджинія Вулф була невдоволена тим, що двох важливих персонажів

у романі сполучає винятково одночасність спостереження, і навіть називала ці сторінки "найгіршою частиною роману" [218].

Час для Вірджинії Вулф поділяється на моменти буття і небуття, причому останніх значно більше, про що вона неодноразово пише у своїх автобіографічних есеях, зокрема праці "Моменти буття" [216]. Саме моменти буття і є втіленням плину життя водночас на кількох рівнях. На думку дослідників, Вірджинія Вулф почала застосовувати цей прийом, прочитавши тексти Джойса [37]. Однак якщо Джойс, вдаючись до міфологічної циклічності, поєднував історію, міфологію та біографію своїх персонажів, то у Вірджинії Вулф йдеться радше про історію персональну, якій підпорядковується історія загальна: "Наполовину згоріла свічка, вона майже дочитувала 'Мемуари' барона Марбо. Напередодні допізна гортала сторінки про відступ із Москви. [...] Вона розуміла, чого саме їй бракує. Не краси, не розуму. Чогось головного, суттєвого; чогось теплого, що пробиває поверхні і пожвавлює холодні стосунки між чоловіком і жінкою або між жінкою і жінкою. [...] Лишень на якусь мить, але цього досить [...]. І мить закінчується. Із такими миттєвостями надзвичайно контрастує (коли вона кладе донизу свій капелюшок) оце ліжко, барон Марбо і наполовину згоріла свічка" [27, с. 34–36]. Спогади французького генерала, думки про Річарда, уявлення, що відчуває чоловік, гостре відчуття життя, яке можемо пов'язувати саме із концепцією «моментів буття», – все це переплітається в одній миті, інтегрується у нерозривну єдність. Родичі з дитинства Клариси, друзі юності, які давно відійшли у минуле, реальні історичні персонажі, як-от барон Марбо та Вільям Морріс, існують у межах лондонського простору синхронно, поєднані пам'яттю Клариси Деллоуей.

На відміну від хронологічного часу в романі "Улісс", що визначається винятково усними домовленостями між персонажами, наприклад, зустрітися о певній годині, у романі "Місіс Деллоуей" існує

об'єктивний час, адже Біг-Бен відміряє кожен годину, і герої постійно звертають на це увагу. Ба більше, годинник ніби синхронізує вчинки всіх персонажів, показуючи одночасність їхніх дій або зустрічей: "Відчинилися двері. 'А ось, до речі, і моя Елізабет', – сказала Клариса емоційно, дещо, мабуть, награно. – 'Доброго дня', – сказала Елізабет, підходячи. Біг-Бен вдарив півгодини і ввірвався між них з незвичайною силою, ніби якийсь юнак, міцний, безсторонній, байдужий, і почав туди-сюди розмахувати гантелями" [27, с. 52].

Вводячи образ Біг-Бена, який щопівгодини *байдуже* відбиває астрономічний час, Вірджинія Вулф свідомо протиставляє об'єктивний, фізичний час внутрішньому особистому часу героїні. Особливо помітне це протиставлення в епізоді, де годинник Клариси відбиває час на кілька хвилин пізніше за Біг-Бен: "Кохання... аж тут інший годинник, годинник, який завжди б'є дві хвилини після Біг-Бена; він заходить, шаркаючи ногами, із повним подолком усілякої всячини і висипає все те начиння перед Кларисою, ніби нагадує, що Біг-Бен, певна річ, величаво й урочисто проголосив якийсь дуже справедливий закон, але ж, окрім усього іншого, вона має ще безліч дрібних справ – місіс Маршем, Еллі Гендерсон, вазочки для морозива" [27, с. 136]. Ця "безодня дурниць", як характеризує її місіс Делловей, насправді і складає основу життя, і саме особистий годинник Клариси викликає в її пам'яті безліч важливих спогадів, які несила викликати Біг-Бену. Для Клариси важливо, що час її маленького годинника не відповідає часу Біг-Бена: це відставання лишається невеликим особистим бунтом проти диктату глобальної історії.

Глобальну історію символізує у романі не лише Біг-Бен, який відміряє кожен зі сімнадцяти годин, впродовж яких розгортається оповідь, а й будівля парламенту, де працює чоловік Клариси Делловей. Рішення, які ухвалюють там, стають основою великої історії розвитку країни. Водночас для самої Клариси вони не мають жодного значення, адже глобальна

історія є лише тлом, на якому розгортається життя персонажів. У своєму есеї "Звичайний читач" (1925), який з'явився того ж року, що й роман "Місіс Деллоуей", Вірджинія Вулф заперечувала примат великих подій, наголошуючи, що наше існування складається з того, що вважають малими неважливими дурницями [215, с. 899].

Важливість саме суб'єктивного, внутрішнього часу втілено також в епізоді, коли Пітер Волш чує передзвін церкви Маргарити. Хоча насправді лунає лише одинадцять ударів, герой встигає прожити ціле життя з Кларисою і навіть пережити досвід смерті: "Щось у неї з серцем, пригадалося йому; і раптова гучність останнього удару [дзвону на церкві Маргарити – Б. Р.], немовби вдарила на смерть, що чатує посеред життя, і Клариса вже падає на місці, у вітальні. 'Ні! Ні! Вона не померла! Я не старий!' – вигукнув він і покрокував по Вайтголлу, ніби назустріч вулицею накочувалося могутнє й безкінечне його майбутнє" [27, с. 54]. Час у даному епізоді суб'єтивізується, привласнюється персонажем і стає невід'ємною частиною його досвіду. Суб'єктивний час для персонажів набуває вищої цінності, олюднюється, стає важливішим за абстрактну часову площину.

Якщо Джеймс Джойс в "Уліссі" чимало уваги приділяє нескінченній потенції розгортання всіх подій, то Вірджинія Вулф навпаки фокусується на невітлених мріях, сподіваннях, відкинутих шансах, що літературознавець Катерина Генієва описує як "втрачений час": "Миттєво, в спогадах переносячись в Бортон, ми потрапляємо в інше життя – у 'втрачений час'. [...]. Порівнявши теперішню Кларису з бортонівською, ми раптом особливо ясно бачимо всю неспроможність її як особистості" [37]. Важливо, що тільки юна Клариса втілює повноту можливостей, містить у собі всі закладені варіанти свого розвитку, тоді як зріла місіс Деллоуей реалізувала лише один варіант. При цьому решта можливостей постають синхронно у часі, ось чому головна героїня так

часто думає про варіанти "якби". Наприклад, втішаючи Пітера Волша, який колись зробив їй пропозицію, а тепер страждає від кохання до іншої, Клариса не може не подумати: "'Якби я вийшла за нього, то радість ця була б зі мною завжди!'. Для неї все скінчено. Простирadlo розгладжене, ліжко вузьке" [27, с. 6]. Таким чином паралельний час виявляється часом відкинутим, однак тим, до якого місіс Деллоуей постійно повертається, проживаючи мить пропозиції та зустрічі знову й знову. Важливо, що в даному випадку йдеться не про універсальний патерн, глобальну міфологію, як в "Уліссі" Джойса, а про особистий досвід головної героїні, чия свідомість кружляє навколо подій минулого.

Отже, циклічний час відіграє важливу роль у романі "Місіс Деллоуей" Вірджинії Вулф. Циклічність письменниці втілює одразу на кількох рівнях: зовнішнього астрономічного часу і внутрішнього усвідомлення темпоральності головною героїнею. Однак, на нашу думку, не менш важливий аспект часу, втілений у даному творі, – це тривання, яке ми спробуємо розглянути у наступних підрозділах.

### **3.5. Концепція тривання А. Бергсона і її втілення у модерністському романі першої третини ХХ ст.**

Тепер звернімося безпосередньо до концепції часу Анрі Бергсона, важливої для нашого подальшого аналізу творчості Марселя Пруста і Вірджинії Вулф. Перш за все, варто зазначити, що для Бергсона, на відміну від багатьох попередніх мислителів, поняття "часу" є неоднорідним. Окремо існує науковий час, який можна виміряти та поділити, і час-як-потік – безпосереднє вільне переживання часу окремим індивідумом. Саме другий концепт ми будемо використовувати у своєму аналізі роману Марселя Пруста "На Сваннову сторону".

У своїй роботі "Досвід про безпосередні дані свідомості" Бергсон зазначає, що час має динамічну природу. Полемізуючи з теоріями

психологічного детермінізму, він описує людську свідомість як постійно змінну реальність, потік, у якому мислення є лише поверховим шаром, тоді як у глибині людини нуртує інтуїція, яка і відповідає за неочікувані рішення та імпровізацію [90, с. 21]. Тут може постати закид до Бергсона щодо природи свідомості: якщо вона постійно змінюється, як нам довести самототожність свідомості, адже тоді вона нагадує корабель Тесея, у якому було замінено всі дошки? На таке потенційне зауваження Бергсон відповідає, що потік свідомості є не низкою хаотичних рухів та змін, а постійною репрезентацією цілісної особистості, таким чином це лише зовнішній вияв внутрішньої глибинної сутності. У своїй статті Нонна Копистянська, продовжуючи Бергсонову традицію трактування часу, наділяє схожою функцією пам'ять: "У часі пам'яті існує те, чого немає ні в якому іншому часі. Це одночасність. Не плинність часу, не 'вчора, сьогодні, завтра', а можливість поєднання всього в одне – один складний образ людини, якою вона виступала в різні часи" [75, с. 24–25].

Основною задачею філософії, за Бергсоном, є осягнення природи часу, оскільки час безпосередньо пов'язаний із фундаментальним філософським питанням "ким є людина": "Інтервал тривання існує тільки для нас і внаслідок взаємного проникнення наших станів свідомості, поза нами не можна знайти нічого, крім простору" [19, с. 97], – таким чином пізнання тривання певною мірою протилежне до пізнання фізичного часу, оскільки тривання є самоцінним, тоді як фізичний час неодмінно сполучений із простором. Звідси випливає висновок, що тривання питомо властиве людині (і цим воно близьке до екзистенціалістського розуміння "темпоральності"), тоді як фізичний час є зовнішнім виміром, властивим навіть речам. Тривалість як феномен може існувати лише для свідомих істот, тоді як звичний для науки концепт часу існує для будь-якого механізму [20].



Теорія Бергсона протистоїть концепції Ісаака Ньютона, що визначав час як той вимір, що завжди і всюди однаковий: "Хід часу всюди однаково рівномірний – у минулому, теперішньому і майбутньому" [140, с. 83]. Таким чином наука намагається підкорити потік часу, зводячи його до дискретних елементів, які зручно аналізувати [153, с. 1–148], тоді як "негомогенна і неподільна тривалість – це не абстракція, а те, що є у кожному з нас: люди усвідомлюють час інтуїтивно, базуючись на своєму безпосередньому досвіді" [20].

З природи тривання також впливає кумулятивність, ще одна властивість, не притаманна фізичному часу. Внутрішній час можна сприйняти лише за допомогою пам'яті, в якій накопичується минуле, таким чином події продовжують власне існування, і свідомість підтримує континуальність світу. У фізичному часі навпаки – ніщо з того, що вже відбулося, у подальшому не зберігається, а існує лише в межах певного часового відрізка [20]. Такому погляду Ньютона можна протиставити роздуми про природу часу Аристотеля, який вважав, що час пов'язаний зі зміною і рухом, а це певним чином корелює із концепцією тривання як єдності минулого і майбутнього, де теперішнє просто щезає: "Це переживання часу Бергсон називав триванням" [90, с. 23]. *Durée* – концепт заскладний, аби його можна було описувати у термінах позитивізму, адже *durée* перебуває у процесі безперервного становлення і не має жодної кінцевої точки.

У праці "Матерія і пам'ять" Бергсон доводить, що досягнути філософію можна, лише поєднавши концепції свідомості, пам'яті і матерії, причому пам'ять є місцем перетину розуму і матерії. Розум здійснює первинну роботу, відбираючи матеріал для пам'яті, тоді як пам'ять зберігає і відтворює цей матеріал. Тривання віднаходить себе в пам'яті, оскільки там минуле існує у теперішньому. Можна ствердити, що йдеться про симультанне існування певних феноменів у свідомості. Пам'ять, за

Бергсоном, фактично тотожна свідомості: "Минуле переживає себе у двох різних формах: по-перше, як механізми руху, по-друге, як частина незалежних спогадів. Наприклад, про людину кажуть, що вона вивчила напам'ять вірш, якщо вона виробила певний механізм чи звичку, що дозволяють їй повторити цю дію [...]. Другий тип, який насправді єдиний заслуговує того, аби називатися 'пам'яттю', представлений спогадами про окремі випадки, коли людина читала вірш, при чому кожен випадок не схожий на інші" [17, с. 61], – з цього можемо зробити висновок, що пам'ять для Бергсона – це насамперед враження від унікальних випадків, а не від монотонної повторюваності чи правила, що є об'єктом дослідження для точних наук.

У "Творчій еволюції" філософ підкреслює, що пам'ять є основою нашого існування як людей: "Нехай тоді безпосереднє спостереження показує нам, що самою основою нашого свідомого існування є пам'ять, тобто продовження минулого в сьогоденні, активна і необоротна тривалість" [20], – адже "інтелект осягає реальні моменти реальної тривалості тільки після того, як вони проминули" [20]. На нашу думку, саме ця концепція особливо важлива для подальшого аналізу тривання у романі "На Сваннову сторону" Марселя Пруста.

Бергсон активно критикує механіцизм і закликає повернутися до сприйняття первинної реальності життя, яку він інтерпретує як нерозривну єдність матерії і духу. Тут маємо одночасне протистояння Бергсона як ідеалізму, так і матеріалізму, оскільки тіло і дух для мислителя є нерозривними. Таким чином "тривання" постає як основа буття, яку можливо осягнути лише за допомогою інтуїції. Інтуїція для французького філософа є водночас формою існування, способом осягнення життєвого поривання і основним виявом творчої природи людини. Інтуїція як творчий первінь протистоїть інтелекту як способу узагальнювати та класифікувати пасивне оточення. Інтелект, як пише Бергсон в "Еволюції

творчості", завжди спостерігає за всім так, ніби тільки він є активним началом, тоді як решта енергії – пасивна та інертна. Таким чином інтелект позбавляє предмет спостереження потенційної суб'єктності і зводить до рівня пасивного об'єкту. Саме у визнанні Бергсоном суб'єктності спостережуваного вбачаємо близькість його філософії до концепції Людвіга Фюєрбаха, для якого природа була не даним абсолютним благом, а безмежною множинністю, де все є і об'єктом, і суб'єктом взаємодії [129, с. 36].

У праці "Творча еволюція" Бергсон стверджує, що час суб'єкта – це тривання, актуальне для всього суб'єктного світу: "Якби наше існування складалося з окремих станів, синтезованих пасивним 'я', ми не знали б тривалості. Бо незмінне 'я' не триває, і психологічний стан, що залишається тотожним аж до зміни наступним, також позбавлений тривалості. Скільки б ми не розтягувала одні стани поряд з іншими [...], ніколи ці нанизані на міцну нитку тверді шматочки не утворять плинної тривалості" [20].

Якщо фізики, як ми вже зазначили, не розмежовували простір і час, то для Бергсона простір – ілюзорна характеристика матерії "певною мірою корисна на практиці, але оманлива в теорії" [90, с. 25]. Для фізиків час не є накопиченням досвіду, а тому завжди можна повернутися у попередній стан. Схожої помилки, на думку Бергсона, припускаються і прихильники традиційної метафізики, що існує, на думку філософа, винятково задля зручності сприйняття. Цікаво, що Бергсон не лише сперечався з прихильниками метафізики, а й загалом бачив себе у ролі судді, який зможе регулювати стосунки між філософськими школами: "Він сприймав це регулювання, роблячи те, що, як він саме пояснював, робили б античні мислителі, якби жили серед нас" [93, с. 26].

Однак важливо зазначити, що, незважаючи на неприйняття зі сторони Бергсона фізичних теорій часу, нові концепції часу, запропоновані фізиками, на нашу думку, ближчі до філософії тривання Бергсона як

поток, ніж до класичного дискретного часу Ісаака Ньютона. Прикладом зміни концепції розуміння часу у науці може бути блискуча теорія британського фізика Стівена Гокінга, який у своїй книзі "Коротка історія часу" доводить, що передача інформації можлива тільки в тому напрямку в часі, в якому зростає загальна ентропія Всесвіту [138]. Між таким зростанням ентропії та людською пам'яттю можна провести паралель: за Гокінгом, час постає не як лінійний вимір з рівних відтинків, а як неунікне зростання ентропії – своєрідної пам'яті Всесвіту. Ось чому події не можуть відбуватися у зворотному напрямку і не може існувати нескінченної кількості паралельних всесвітів (так звана "гіпотеза математичного всесвіту" Макса Тегмарка [208, с. 1–18]). Бергсон же пише про накопичення минулого в пам'яті: "Тривання – це безперервний прогрес минулого, що пожирає майбутнє і зростає у міру руху вперед. Якщо ж минуле безперервно зростає, то воно й нескінченно зберігається" [20]. Таким чином концепція тривання, що почалася зі знайомства Бергсона з роботою Альберта Ейнштейна, який, згідно з Бергсоном, винайшов "нові прийоми мислення, ідей" [20], повертається знову до фізики, стимулюючи постання нових концепцій часу, які змогли б примирити традиційну механіку та квантову фізику, тобто процеси на макро- і мікрорівнях. Про це Норберт Вінер, один з перших кібернетиків, писав: "Перехід від ньютонівського зворотного часу до гіббсового незворотного мав відгомін у філософії. Бергсон підкреслив різницю між часом у [...] фізиці, де не відбувається нічого нового, і незворотним часом еволюції в біології, де весь час відбувається щось нове" [213, с. 37–38].

Однак, крім того, що *durée* для Бергсона є неомогенним та незворотним, важливим є також те, що змінювані стани свідомості проникають один в одного, таким чином утворюючи нерозривне ціле [20]. Життя розгортається процесуально, а сам час постає як нероздільна єдність. Звичка проектувати час на простір заважає нам "зрозуміти чисте

тривання як мелодію" [93, с. 32], тобто як розгортання в часі, а не просторі. "Існує тенденція вдаватися до простору [...], час, коли його проектують на простір, стає нічим іншим, як примарою простору" [93, с. 32]. Отже, концепція тривання, на відміну від класичного розуміння часу, звільнена від даремного "залучення простору", а час визначений структурою свідомості.

Інший цікавий аспект у філософії Бергсона помітив у 1931 році Володимир Вернадський, який у своєму тексті "Про життєвий (біологічний) час" зазначив "Час Бергсона є часом реальним, що проявляється і створює у процесі творчої еволюції життя. Час плине в той же бік, у який направлено життєве поривання і творчу еволюцію [...] Час є виявом творчості світового процесу" [24]. Вернадський, якого цитує Новіков [90, с. 27], погоджується із Бергсоном, що людина (а отже, й час, який вона породжує) є явищем природи, однак, на відміну від французького філософа, для якого внутрішній імпульс керує окремою особистістю, для Вернадського він поширюється на весь світ.

У філософії Бергсона поєдналися різні традиції – стоїцизм, неоплатонізм, філософія Аристотеля, вчення Геракліта, концепція Паскаля, християнський містицизм, навіть якоюсь мірою феноменологію. Однак, незважаючи на такий розмаїтий претекст, Бергсону вдалося, не руйнуючи попередньої філософської традиції, побудувати власну систему "позитивної метафізики", що була синтезом двох первнів: "глибинно-метафізичного і конкретно-позитивістського" [21, с. 5].

Позитивістськими виглядають не лише окремі аспекти теорії Бергсона, а й те, як він ставився до свого творчого спадку. Відомо, що в своєму заповіті від восьмого лютого 1937 року Бергсон офіційно заборонив після його смерті видавати будь-які матеріали: "Я заявляю, що опублікував все, що хотів оприлюднити. Отже, я офіційно забороняю видання будь-якого рукопису чи будь-яких частин рукопису, які можна

знайти у моїх паперах або ще десь" [21]. Російський дослідник Ірина Блауберг пояснює таку категоричність мислителя його вірою в те, що філософія насправді є "позитивною метафізикою", строго обґрунтованою сферою знань, яка нічим не поступається природничим наукам [21]. Ось чому Бергсон хотів лишити своє ім'я винятково поруч з питаннями, які були, на його думку, вирішеними. Серед таких питань, як ми з'ясували, на особливу увагу заслуговує концепт тривання, який Бергсон розробив у таких працях, як "Нарис про безпосередні дані свідомості", "Творча еволюція", "Матерія і пам'ять".

### **3.5.1. Тривання у романі "На Сваннову сторону" М. Пруста.**

"У пошуках втраченого часу" – напівбіографічний цикл французького письменника-модерніста Марселя Пруста. Як ми вже зазначали в підрозділі "2.5. Лінійний час в 'суб'єктивній епопеї' М. Пруста", цикл складають сім найбільших романів Пруста, а саме: "На Сваннову сторону" (1913), "У затінку дівчат-квіток" (1919), "Германтська сторона" (1921), "Содом і Гоморра" (1922), "Полонянка" (1923), "Альбертина зникає" (1927), "Віднайдений час" (1927). Однак у нашій роботі ми розглянемо концепт тривання на прикладі хронотопу першого роману із циклу ("На Сваннову сторону"), де письменник описує дитинство головного героя.

Як ми вже спробували довести в попередніх розділах, перша третина ХХ століття – час, коли література розвивається дуже активно. Великі реалістичні романи замінюють модерністські тексти, де у фокусі – не узагальнені картини життя, як-от у Бальзака чи Золя, а суб'єктивний образ протагоніста, що описує світ, споглядаючи його крізь призму власних уподобань, як-от Джойсові Стівен Дедал та Леопольд Блум чи Вулфова Клариса Делловей.

Цікаво, що саме цикл Марселя Пруста можна назвати одним з основних стрижнів гіпертексту інтерпретацій крізь призму концепції часу.

На нашу думку, такий інтерес до французького письменника пов'язаний насамперед із новою концепцією часу, яку він запропонував у своєму романі. Визначний іспанський філософ Ортега-і-Гассет так описував важливість внеску Пруста в поетику модернізму: "'Винаходи' Пруста капітальні, тому що вони належать до засадничих параметрів літературного об'єкта. Йдеться не більше і не менше, як про нове трактування часу і простору" [21], – яке, безумовно, продиктоване концепцією тривання Анрі Бергсона.

Однією з найважливіших тем літературного циклу Пруста, як і філософії Бергсона, є пам'ять. Здавалося б, ця тема не є новою для письменників XIX століття: Чарльз Діккенс, Флобер та Стендаль часто обирали пригадування основною наратологічною стратегією своїх романів. Однак варто зазначити: якби пам'ять для Пруста була лише інструментом постачання матеріалу і способом його відтворення у сюжеті, він нічим не відрізнявся би від письменників XIX століття, крім окремих стильових особливостей. Проте для Пруста пам'ять є не способом відтворити, наче на кіноплівці, минулий час, а спробою зануритися, бодай на мить, у минуле – саме таке, яким воно було, тобто відчувати тривання минулого. Прикладом цього може бути спогад протагоніста про краєвид рідного міста: "Іноді цей краєвид, донесений мною допосі, зовсім відмежовується і, ніби квітнучий Делос, самотньо дрейфує у моєму мозку, а я не потраплю навіть сказати, з яких місць і з яких часів – чи, може, просто з марень – вилонився він" [99, с. 167].

Ортега-і-Гассет зазначає, що, на відміну від письменників-реалістів, Пруст категорично відмовляється нав'язувати минулому схему сьогодення, практикуючи суворе невтручання. Замість того, щоб реставрувати втрачений час, він задовольняється спогляданням його уламків [91]. Прикладом такого замилювання уламками може бути відомий епізод опису церковного шпилю, раптовий образ якого виринає у пам'яті головного

героя: "І тут мені сяйнула думка і вбралася в слова, а втіха, якої я допіру зазнав, побачивши дзвіниці, настільки зросла, що я геть сп'янів думати про інше" [99, с. 163]. Для письменника доби реалізму, як-от Флобер, такий образ був би приводом вибудувати звичну просторову картину дійсності, де шпилі церкви поставали б або метафорою, або частиною загального пейзажу. Можемо сказати, що письменники-реалісти орієнтувалися насамперед на просторовий аспект дійсності, де спогад є шматочком загальної мозаїки, що набуває цінності лише поруч з іншими подібними шматочками або як символ іншої реальності.

Для реалістів, як-от Стендаля чи Толстого, дійсність є чітко окресленою панорамою, яку формують численні окремі образи. Ортега-і-Гассет слушно зауважує, що в Стендаля немає непродуманих персонажів, так само, як у Рафаеля немає помилкових ліній [91]. В персонажів Пруста навпаки немає чітко окреслених рис: зазвичай ми бачимо їх не очима всезнаючого наратора, а суб'єктивним поглядом інших персонажів. Таким чином Сванн, наприклад, постає водночас в образі денді, простака, дрейфусара, друга принцеси, людини мистецтва, завсідника салонів, вихватня, бабія – і автор не лишає нам жодних підказок, яка іпостась є більш повним чи характерним втіленням цього героя [99, с. 34]. Такий аспект конструювання образу ми також пов'язуємо із триванням – складові образів у Пруста не мають складати одного гармонійного цілого, як-от у Стендаля. Російський філософ Валерій Подорога зазначав, що пошук часу в Пруста не менш обтяжливий і трагічний, ніж пошук земного раю, він виявляється незбагненим порядком реальності: в досвіді спогадів час ніколи не проявляє себе у вигляді "цілого", а тільки як химерна мозаїка "уламкових" просторів. Час поза картами і маршрутами пам'яті, він залишається "трансверсальним всім можливим просторам" [95, с. 110–111].

Для Пруста, як і для Бергсона, час важливіший за монументальне просторове зображення дійсності. Тут можна згадати про традиційну



концепцію часу в класичній ньютонівській фізиці, про що ми писали у попередньому підрозділі. Якщо автори попередньої епохи описували застигли в часі образи, то для Пруста людина є нескінченно мінливою, її образ – не окресленою данністю, а невловною плинністю. Ортега-і-Гассет зазначив, що душі героїв в Пруста підкоряються "якимсь духовним тропічним вихорам [...], що загострюють чутливість" [91].

Інший важливий аспект творчості французького письменника – зміна характеру зображуваних подій. Для інших письменників-модерністів, як-от Вірджинії Вулф чи Джеймса Джойса, сюжет хоча й набуває суб'єктивних модифікацій, все ж складається з окремих подій, пов'язаних каузальним зв'язком, що є спадком реалістичної традиції письма. Читаючи Джойса, ми знаємо, що кожна причина матиме певний наслідок, що відповідає загальній традиції письма початку ХХ ст., тож коли Леопольд Блум бачить на вулиці коханця власної дружини, який йде у бік його будинку, читачеві нескладно здогадатися, що Моллі Блум цього дня зрадить чоловікові. І справді: коли протагоніст повертається ввечері додому, він бачить неприховані ознаки такої зради. Така логічна послідовність подій характерна для ньютонівського часу, коли кожна подія зумовлювала наступну, а закони розвитку лишалися сталими і передбачуваними. У літературі цей закон причиновості найкраще узагальнив Антон Чехов фразою "Якщо на стіні висить рушниця, вона обов'язково вистрелить". Бергсон, пишучи про *durée*, по суті, заперечує "вистріл рушниці", тобто звичний для людини механістичний детермінізм. Пруст дотримується цього Бергсонового принципу і тому ламає горизонт сподівань читача: реципієнт часто бачить, здавалося б, зачини певних подій, однак не бачить продовження. І тільки згодом починає усвідомлювати, що дрібні елементи сюжету, "зачини", і є основними подіями роману. Коли письменник описує, як у саду неочікувано лунає дзвоник, ми розуміємо, що прийшов Сванн, і чекаємо на те, що далі відбуватимуться менш буденні події. Однак

нічого не змінюється: дрібні епізоди, на кшталт того, як сім'я п'є каву, а тітки Марселя розмовляють про картини – це і є основні події життя. Таке нескінченне наближення та вивищення, на перший погляд, дрібних сюжетних елементів, які в традиційній реалістичній оповіді слугують зв'язками між основними подіями, не лише ламає горизонт сподівань читача, а й змінює звичну просторову та часову перспективи в романі. Речі і люди постають перед читачем у неочікуваних ракурсах, візьмімо для прикладу опис дюкині Германтської, яку головний герой спочатку вважає негарною і навіть вульгарною жінкою, однак згодом поступово прилаштовує до неї думку "Це дюкиня Германтська", чим цілком ізолює її образ від дійсності і піднімає до нечуваної висоти [99, с. 160–161].

Отже, для Пруста, спогад є не цеглиною в утворенні сюжету, а імпульсом, що розгортається згідно з власними інтуїтивними законами: "Згадувати – це зовсім не те саме, що розмірковувати, переміщатися у просторі думки; ні, спогад – це спонтанне розгортання самого простору" [91]. Як і Бергсон, Пруст протиставляє час і простір. У світі домінування простору діють закони каузальності, у світі *durée* панує потік свідомості та інтуїція, однак для того, аби зануритися у власну пам'ять, персонаж має ізолювати себе від зовнішнього світу, який на все накладає відтінок причиновості. Звідси – нескінченно довгі, складні для прочитання фрази, яких не побачиш, наприклад, у зрозумілих та чітко окреслених абзацах Бальзака. Такі фрази, сповнені розпливчастих імпресіоністичних образів, не підкоряються загальним законам часу, хвилини застигають, а простір нескінченно розтягується, як на картинах сюрреалістів.

Крім того, що Пруст заперечує детермінізм, звичний як для читача початку ХХ століття, так і для нашого сучасника, він також руйнує пріоритет візуального сприйняття світу. Світлана Кабанова зазначає: "Пруст відкриває, що поєднання відчуттів (смакових, тактильних, сенсорних), які зберігає підсвідомість на чуттєвому рівні, і спогадів дають

об'ємність часу" [62], – а отже, домінування бергсонівського тривання у романі "На Сваннову сторону" безпосередньо пов'язане зі зміщенням акцентів із зору на інші органи чуття. І справді, у вже згадуваному епізоді спогадів Марселя про рідне Комбре домінантним виступає не зоровий образ міста, який все одно виявляється оманливим палімпсестом з різних місць, де вдалося побувати головному героєві, а смаковий спогад про липовий чай із шматочком мадленки – традиційного французького пісочного печива. Тільки цьому спогаду протагоніст може довіряти, а тому тривання щасливої миті дитинства постає завдяки смаковому враженню, а не візуальному образу: "Незабаром тітка вмочала мадленку в гарячий відвар, смакуючи її запах опалого листя або прив'ялої квітки, і коли тістечко розм'якло, давала шматочок мені" [99, с. 59]. Крім тотальної синестезії, маємо тут чергове ламання горизонту сподівань читача, якому автор ніби пропонує осмислити власне життя зовсім з іншої перспективи. Ба більше, як пише Мераб Мамардашвілі, аналізуючи цикл "У пошуках втраченого часу", тривання у французького письменника означає перехід певного феномену у категорію вічного: "Це і є тривання тих об'єктів, про які я говорив. Повторюю, існують такі події, які вічно спів-тривають" [85], – і саме таке симультанне існування у часі і підпадає під визначення бергсонівського *durée*. У вищезгаданому уривку образи смерті (опале листя, зів'ялі квіти) поєднуються із триванням, тобто існуванням у вічності.

Отже, описувані події роману є не простими фактами, доконаними феноменами, а елементами вічності, які стають такими саме завдяки триванню. Мамардашвілі зазначав, що досвід, описуваний Прустом, – онтологічний, екзистенційний, адже всі поняття, які використовує письменник, мають сенс лише тією мірою, якою ми можемо привнести у них живе екзистенційне переживання. І хоча, як пише Мамардашвілі, такі події завжди "несуть відблиск світла, випромінюваного смертю" [85],

тривання, на нашу думку, дає ліричному героєві можливість подолати смерть, адже *durée* – це продовження існування крихких митей минулого у вічності.

Крім виразно присутнього бергсонівського начала, на роман Пруста вплинув концепт безперервності Джона Рескіна, англійського письменника і літературного критика. Пруст добре знав філософський спадок Рескіна і навіть переклав його "Амьєнську біблію" ("Bible of Amiens", 1885). У Рескіна Пруста зацікавила насамперед "нескінченне тривання всього, що жило" [85]. Мераб Мамардашвілі зазначає, що не все, що ми бачимо, згідно з філософією Рескіна, є живим, таким, що продовжить власне існування у майбутньому. Насправді велика кількість того, що видається живим, мертво [85], і основним критерієм справжнього, а не вданого життя, є якраз бергсонівське тривання, адже лише по-справжньому живе може тривати. Таким чином буття постає як нескінченне тривання, що "проявляє себе у рекуренції" [85].

Останнє, на чому ми зупинимось, – образи втраченого та віднайденого часу. І тут варто звернутися до праці Жюльє Дельоза "Марсель Пруст і знаки". Дельоз, аналізуючи складну природу знаків у Пруста, зазначає: "Пошуки – завжди темпоральні, а істина – завжди істина часу. [...] Найбільша відмінність – це відмінність між часом втраченим і часом здобутим: істини втраченого часу існують не меншою мірою, ніж істини часу здобутого. [...] Втрачений час – не тільки час, що минає, деформуючи живі істоти та руйнуючи створене; це також той час, який втрачають (чому швидше втрачає свій час світська людина і закоханий, ніж люди, що працюють або створюють твори мистецтва?). Здобутий час – це, насамперед, той час, який ми віднаходимо у надрах втраченого часу. Він обдаровує нас вічністю; але це також і абсолютно справжнє, дійсно вічне, час, що затверджує себе в мистецтві" [48, с. 43]. Складно не погодитися із таким спостережливим зауваженням, однак, на нашу думку, варто також

зазначити, що віднайдений час – це і є бергсонівське тривання, що переносить у вічність, здавалося б, тривіальні спогади головного героя.

**3.5.2. Елементи концепції тривання у романі "Місіс Деллоуей"**  
**В. Вулф.** Пригадування минулого у романі "Місіс Деллоуей" пов'язане не лише з циклічним часом, що ми висвітлили у попередньому розділі, а й з концепцією тривання Анрі Бергсона, яку ми докладно розглянули у цьому розділі. І хоча сама Вірджинія Вулф заперечувала, що коли-небудь читала праці Бергсона, складно не погодитися з твердженням Елізабет Монро, що у колі Блумсбері не могли не обговорювати концепцію тривання [198, с. 210], особливо враховуючи той факт, що низка блумсберійців зверталася до *durée* у своїх творах [190, с. 66]. Тривання для Вулф є насамперед спробою відійти від чоловічого, хронологічного диктату лінійного часу, характерного для реалістичної літератури. Поль Рікер, аналізуючи роман "Місіс Деллоуей" зазначає, що Вулф свідомо позбувається лінійних аспектів часу, щоб "досліджувати ієрархічні рівні, які складають глибину часового досвіду" [108, с. 108].

Біг-Бен, що розділяє час у романі на години, дає можливість досить чітко простежити фактичну хронологію подій, однак при цьому кожна година має різне семантичне навантаження: наприклад між одинадцятою і пів на дванадцятю відбувається чимало подій, тоді як між четвертою і п'ятою – майже жодних. Саме це формує в романі Вулф, за словами Рікера, "вигаданий часовий досвід" [108, с. 112]. Астрономічний час у романі існує не для того, щоб читач чітко визначив для себе хронологію подій і точну годину їхнього звершення, а для того, щоб підкреслити неможливість описати плин життя цілком реалістично. З астрономічним часом у романі пов'язані образи "глобальної історії" (термінологія Ніцше),

тобто парламент, палац, церква<sup>22</sup>, які перебувають на протилежному полюсі від суб'єктивного осмислення часу Кларисою Деллоуей. Що більше дії – хай і незначні – підштовхують рух оповіді, то більше оповідь "відкочується назад, ніби гальмуючись докладними екскурсами в минуле, які такою ж мірою є подіями думками, інтерпольованими в текст довгими епізодами між короткими поштовхами дії" [108, с. 110].

Клариса Деллоуей, а також інший важливий герой роману Септімус Сміт живуть не згідно з дзвоном Біг-Бена, що уособлює тоталітарну владу часу над містом, а згідно з власним внутрішнім відчуттям тривання. Септімус Сміт, який проходить курс лікування у божевільні, постійно повертається до минулого, згадуючи померлого на війні друга Еванса, однак при цьому Сміт не сприймає події минулого як щось відділене хронологічною відстанню, для нього Еванс такий же живий, як і сучасники: "Уже час, – сказала Реція. Слово 'час' скинуло свою шкарлупу, хлинуло на нього своїми багатствами; і з його губ, як шкірка, як стружки з рубанка, зринули невимушені, тверді, білі, невмирущі слова і щодуху полетіли, аби зайняти свої місця в оді Часу, у безсмертній оді Часу. Він співав. Еванс відповідав десь з-за дерева. Мертві у Фессалії, співав Еванс, серед орхідей. Там вони перечікували війну, а тепер там небіжчики, тепер і сам Еванс там..." [27, с. 75]. Важливо, що саме смерть Еванса змінила ставлення Сміта до часу, поєднавши в його уявленні різночасові події. Своїм особистісним актом самогубства (а смерть завжди є апофеозом індивідуалізму) Сміт ніби протистоїть диктату хронології – адже саме тієї миті, як обривається його життя, годинник б'є шосту. Через смерть Септімус рятується від лікаря Бредшоу, таким чином його самогубство можна розглядати і як втечу, і водночас як акт спротиву хронологічному монументальному часу. Вказуючи на близькість відчуття часу Смітом і Кларисою, авторка ніби поміщає останню "в опозиції" до астрономічного

---

22 Релігію, за словами Рікера, в романі уособлює зла вчителька Елізабет міс Кілман, яка буквально "викрадає" дівчину в матері і змушує підкорятися нормам астрономічного, владного часу.

часу, хоча сама Деллоуей, на перший погляд, символізує монументальну темпоральність: її чоловік належить до владних кіл, вона сама лишається для Пітера "частиною Британської імперії" [108, с. 117], всі її дії спрямовані на прийом, який відбудеться о чітко визначеній годині.

Інший важливий персонаж роману – Смітів лікар Вільям Бредшоу, уособлення диктатури рацію, що намагається приборкати тих, хто повстає проти звичної логіки XIX століття. На нашу думку, Бредшоу є свідомою паралеллю до Біг-Бену: головний годинник Лондона символізує консервативну владу, оскільки належить до будівлі парламенту, а лікар не лише схильний до відраховування часових проміжків (так він стає персоналізацією Біг-Бена), а й уособлює владу традиції, що репресує незгодних, у даному випадку найбільш упосліджену групу – ментально хворих (або тих, кого вважають хворим). Якщо Біг-Бен деспотично вривається в особистий суб'єктивний час персонажів, то Бредшоу репресує тих, хто виламується із образу "нормального", тобто не відповідає його "чуттю розміреності": "Оту розміреність, всемогутню розміреність, рису своєї богині, сер Вільям набув під час здійснення обходів у лікарнях, а ще під час рибної ловлі, народження єдиного сина на Гарлі-стрит його дружиною леді Бредшоу [...] Поклоняючись розміреності, сер Вільям не тільки сам процвітав, але також сприяв процвітанню Англії, ізолюючи її безумців, забороняючи народження дітей, караючи за відчай, унеможлиблюючи проповідування своїх ідей недієздатними, допоки вони також не починали поділяти його відчуття міри" [108, с. 106–107]. Репресивний час у даному уривку, як і в романі "Подорож назовні", Вірджинія Вулф презентує через образ чоловіка едвардіанської епохи, носія беззаперечного авторитету, який сам визначає, хто є божевільним і кого варто замкнути "на горищі"<sup>23</sup>. Важливо, що люди, ув'язнені та ізольовані від спільноти доктором Бредшоу, зокрема Септімус Сміт,

<sup>23</sup> Докладніше про дискурс божевільня і його зв'язок із патріархальною традицією див. у праці Мішеля Фуко "Історія божевільня в класичну епоху".

продовжують жити у лабіринтах своєї пам'яті, тобто вони акумулюють час, наближують його до тривання, тоді як доктор Бредшоу все поділяє на чіткі рівні темпоральні відрізки та легко відмовляється від минулого.

Приємом потоку свідомості, який Вулф використовувала для передачі думок своїх героїв, близький до Бергсонової ідеї безпосереднього інтуїтивного сприйняття життя. Клариса Делловей, як і Сміт, подорожує лабіринтом своєї пам'яті, вибудовуючи довгі ланцюжки асоціацій: капелюшок із жовтим пером нагадує їй про дитинство, блакитні гортензії асоціюються з подругою Саллі Сетон, а віддалені звуки музики – з почуттями чоловіка. Важливо зазначити, що ці асоціації постають не як логічні ланцюжки, а як інтуїтивні осяяння, коли чуттєве враження спричиняє постання візуальних образів, які Клариса не завжди може логічно пояснити. Наратор Вулф "перестрибує" з одного потоку свідомості до іншого, і уникнути "ефекту розриву", на думку Рікера, Вулф допомагає єдність місця – тобто зведення різних персонажів в одному просторі, що створює особливий "ефект резонансу" [108, с. 112]. Можемо сказати, що Вулф у своєму *opus magnum* пропонує нам не єдиний модерністський досвід переживання часу, а множину різних часових досвідів, які протистоять традиційній хронології.

І хоча на відміну від Пруста, Вулф не розробляє теми "втраченого часу" і не покликається на пряму на концепцію тривання Анрі Бергсона, її герої діють і відчують час суб'єктивно. Для персонажів романів Вулф час є не впорядкованою множиною дискретних фрагментів, а постійним продовженням попереднього досвіду, який оживлює пам'ять. Жінки є носіями цього нового типу темпоральності, пов'язаного не з диктатом раціо, а з інтуїтивним осягненням життя.



## ВИСНОВКИ

Численні спроби зрозуміти, що таке час, на кожній стадії розвитку людства були пов'язані з глобальними питаннями, хто така людина і яке її місце в світі. Категорія часу була й лишається одним з найважливіших аспектів пізнання та осмислення навколишньої дійсності й водночас одним з найскладніших питань філософії. Розуміння темпоральності залежить від епістемі кожної епохи: наприклад, в античності людина розуміла час як актуальне буття і постійне становлення, в середньовіччя – як спільний незворотний рух від часів Створення до Страшного суду і остаточного повернення до божественної благодаті, а в новітню епоху йдеться про глибоко суб'єктивне осмислення часу, що відображає загальний рух до плюралізму у філософії та культурі XX–XXI століть.

Процес освоєння категорії часу та її подальшої трансформації в літературних творах протікав ускладнено, оскільки завжди був пов'язаний із переосмисленням часу філософією та наукою. Час можна назвати однією зі структуротворчих категорій тексту, тобто тих, що впливають на всі рівні тексту: від типу фокалізації до образів персонажів і вибору зображуваної епохи. Можна стверджувати, що час є частиною художнього світу, зображеного у творі, і водночас категорією поетики, що впливає на структуру твору і постає на різних рівнях: на рівнях авторської позиції, суб'єктивного часу окремих персонажів, як загальна концепція часу епохи, як конкретний історичний час, атрибути якого ми бачимо у творі. Зрозуміти важливість категорії часу в XX столітті та особливості її трансформації у модерністську добу нам допоміг здійснений у цій роботі аналіз текстів чотирьох авторів першої третини XX століття: Джеймса Джойса, Вірджинії Вулф, Франца Кафки й

Марселя Пруста – яких можна назвати осердям європейського модерністського канону.

Час у текстах цих письменників є не лише одним з аспектів поетики, а й виразником їхніх естетичних принципів, зокрема розуміння міри свободи автора у змалюванні дійсності. Тож зі зміною поетики їхніх творів від пізньюреалістичної до модерністської також змінюється і домінантна категорія часу – від лінійного, хронологічного, змішаного часу і, нарешті, тривання як одного з основних типів часу в текстах ХХ–ХХІ ст. Аналізуючи тексти Джойса, Вулф, Кафки й Пруста, ми також хотіли спростувати поширену думку, що творчість цих авторів є суцільно модерністською, і показати еволюцію їхнього стилю крізь призму категорії часу. Насправді всі ці письменники починали з реалістичної оповіді, в якій поступово починали проступати принципи модерністської поетики, а згодом приходили до модерністського тексту, в осерді якого – нова концепція часу.

До ранніх, реалістичних текстів, де домінує лінійний тип часу, ми зараховуємо роман "Америка" Франца Кафки, збірку "Дублінці" Джеймса Джойса, роман "Подорож назовні" Вірджинії Вулф. У цих творах домінує лінійний час зі зрозумілою чіткою хронологією, впізнаваною топонімікою та сюжетом, що прямує від зав'язки до розв'язки. Текстуальний аналіз довів, що лінійний час у ранніх творах досліджуваних авторів постає на тематичному, ідейному і структурному рівнях.

Кафка починає свій творчий шлях з імпресіоністичних новел та оповідань (а імпресіонізм є стилістичною течією пізнього реалізму), а також реалістичного роману "Америка", сюжет якого повторює лінійну схему класичного роману виховання: головний герой звільняється з-під символічної влади сім'ї і потрапляє в новий для себе простір, який безуспішно намагається підкорити (тобто замість набуття персонажем нових рис та інтеграції в суспільство автор описує занепад, деградацію та

перетворення героя на вигнанця). Можемо ствердити, що, як правило, герої Кафки зазнають поразки у своїх спробах інтегруватися в суспільство і дійти до певного рівня незалежності, як це передбачено у класичних романах виховання; однак при цьому самі тексти зберігають класичну структуру цього жанру. Важливо, що "Америка" – найбільш "реалістичний" роман Кафки: створюючи цей текст, автор послуговувався історичними довідниками і путівниками для подорожніх, а також вводив у сюжет згадки про реальні історичні події, наприклад страйк металургів.

В оповіданнях першої Джойсової збірки "Дублінці" також домінує традиційний лінійний тип часу. Як і в першому романі Кафки, у "Дублінцях" оповідь рухається від зав'язки, наприклад зустрічі героїв або несподіваної події в їхньому житті, до розв'язки – розставання (оповідання "Евелін"), смерті ("Нещасний випадок"), заручин ("Пансіон"). Всі оповідання можна умовно поділити на три послідовні групи, твори в кожній з яких об'єднані своєю темою: дитинства, зрілості та старості відповідно – що також є ілюстрацією ідеї незворотного, лінійного руху часу. Цікаво, що останнім текстом у збірці Джойса стоїть новела "Мертві", тобто життя людини приходить до свого логічного завершення. На відміну від пізнішої новели "Джакомо Джойс", події якої відсилають до середньовіччя, зокрема образів Данте та Беатріче, "Дублінці" мають підкреслено реалістичний характер і відображають Джойсову сучасність зі всіма деталями та характерними ознаками епохи. Як і в "Америці" Кафки, у "Дублінцях" є покликання на реальні історичні події та культурні феномени того часу, наприклад Гельське відродження.

Ранні романи Вірджинії Вулф, зокрема проаналізована в дисертації "Подорож назовні", як і тексти Кафки та Джойса, є оповідями про становлення, однак не чоловіка/чоловіків, а жінки: рух головної героїні Рейчел Вінрейс у просторі пов'язаний з її розвитком у часі, всі біографічні події є унікальними, а астрономічний час вочевидь домінує

над внутрішнім, суб'єктивним відчуттям часу Вінрейс. У "Подорожі назовні" час нескінченно розтягується і стискається, однак Вулф все ж лишається у межах реалістичної концепції, бо наголошує, що головна героїня не спроможна сприймати плин часу об'єктивно, оскільки її тіло і розум хворі. Детальний розгляд "Подорожі назовні" довів, що в цьому тексті Вулф відступає від реалістичної темпоральності лише в окремих епізодах, експериментуючи з новими поетичними прийомами, однак загалом віддає перевагу лінійному часу.

Отже, у всіх випадках автори описують конкретний простір і лінійний час (використовуючи численні прикмети певного історичного періоду), а сюжет романів зумовлений розвитком головного героя чи героїні. Втім, в усіх проаналізованих романах ідеться про поразку і загибель чи вигнання героїв, а не їхній тріумф та інтеграцію в суспільство.

До романів зі змішаним типом часу ми зараховуємо "Процес" Франца Кафки, "Ніч і день" і "Кімнату Джейкоба" Вірджинії Вулф, "Портрет митця замолоду" Джеймса Джойса та "У пошуках втраченого часу" Марселя Пруста. Для всіх цих текстів характерне протиставлення об'єктивного астрономічного часу та суб'єктивного часу персонажів, наявність часових зміщень, загальна проблематизація питання часу. Лінійність згаданих творів здебільшого проявляється на рівні сюжету і жанрової приналежності, а циклічність, позачасовість і тривання – на рівні індивідуального переосмислення героями часу та їхнього бунту проти диктату хронології.

У "Процесі" Кафки лінійність часу реалізовано на рівні сюжету: оповідь рухається від зав'язки, тобто арешту Йозефа К., до розв'язки – його смерті. Одним з можливих ключів до метафори судового процесу над Йозефом є конечність людського життя, а також приреченість людини на спокуту первісного гріха, що відсилає до лінійної концепції

часу в християнстві. Водночас наближеність оповіді до притчової, а також відсутність у романі маркерів історичного минулого перетворює оповідь на позачасовий наратив. Сам Йозеф К. сприймає час як пастку, в яку він потрапив, нескінченне повторення тих самих подій, тобто приреченість на фатальне повернення до початкової точки. В окремих епізодах час застигає і знову починає рух лише тоді, коли протагоніст спостерігає за ситуацією. Тож можемо говорити, що в одному романі поєднуються різні типи часу, однак на загальноструктурному рівні досі домінує лінійний час.

У "Подорожі назовні" Вірджинії Вулф осмислення часу лишалося все ж на другому плані, однак вже в романах "Ніч і день" і "Кімната Джейкоба" письменниця проблематизує питання часу і виносить його в центр оповіді. Важливо, що деспотію лінійного часу в "перехідних" романах Вулф уособлюють чоловіки старшого віку, що почувуються комфортно у межах звичної хронології, тоді як відсторонитися від диктату лінійності вдається саме жінці, яка згодом стане для Вулф символом нової модерністської поетики. Якщо у "Подорожі назовні" авторка показує тотальну поразку спроби звільнення від диктату хронології, то в романі "Ніч і день" ідеться про умовно успішне подолання реалістичних патернів сприйняття й осмислення реальності. На нашу думку, це не в останню чергу пов'язано з подоланням у другому романі Вулф лінійного часу. Певною мірою жіночі персонажі випереджають звичну часову парадигму, тож ідеться не просто про розрив між поколіннями дітей та їхніх батьків, а про зміну темпорального дискурсу. І хоча сюжет тексту "Ніч і день", як і сюжет Кафкового "Процесу", розвивається лінійно і прямує до розв'язки, персонажі уособлюють подолання звичної хронології.

У "Портреті митця замолоду" Джойса головний герой Стівен Дедал проходить через п'ять стадій сприйняття часу: від розуміння часу як

циклічного в дитинстві до індивідуального переосмислення часу і відкидання диктату традиційної історії. Циклічність у романі реалізовано в розділі, де Стівен звертається до релігії і впорядковує своє життя згідно з церковним календарем, намагаючись таким чином наблизитися до релігійної позачасовості. А тривання втілено в тому, як осмислює час головний герой Стівен Дедал, звертаючись до досвіду минулого, спогадів дитинства і таким чином продовжуючи існування цих подій у власній свідомості. Втім, сам жанр ("негативного" роману виховання) зумовлює домінування у романі лінійного часу як структурного й сюжетотворчого елементу.

У циклі "У пошуках втраченого часу" найповніше втілено концепцію тривання. Однак, на нашу думку, також доцільною була спроба аналізу лінійного часу, пов'язаного з наративною спрямованістю епопеї від першого тому до останнього – тобто події в романі розвиваються послідовно й охоплюють більшу частину життя головного героя Марселя. Важливим в контексті осмислення лінійного часу в романах Пруста є аналіз процесу ретроактивної роботи пам'яті: згадуючи про своє минуле, герой Пруста буквально переписує його, підлаштовуючи під теперішнє і забарвлюючи різними відтінками, а також випускаючи або змінюючи травматичні епізоди. Втім, таке постійне переосмислення досвіду не відмінняє руйнівної дії часу, що призводить до смерті героїв або їхніх незворотних перетворень. Наприкінці роману головний герой приходиться до висновку, що подолати лінійний час можна не за допомогою спогадів чи занурення в потік життя, а лише через творчість, зокрема письмо.

Порівнявши романи "Портрет митця замолоду" Джойса, "Процес" Кафки, "Ніч і день" Вулф та епопею "У пошуках втраченого часу" Пруста, можемо ствердити, що в усіх цих творах альтернативний, нелінійний тип часу уособлюють головні персонажі, тоді як лінійність стає "тлом", часом другорядних персонажів, яким явно чи імпліцитно

протистоять головні герої. Це можна пояснити тим, що письменники, чії тексти ми аналізуємо, починали поступовий рух у бік модерністської поетики саме з головних персонажів (своїх ймовірних альтер его), оскільки образ головного героя, як правило, мобільніший, менш інертний і простіший для експериментування, ніж загальне тло оповіді.

Отже, у творах умовного "перехідного періоду" автори починають експериментувати з категорією часу, поєднуючи різні підтипи темпорального у межах одного роману. Якщо у реалізмі час був непомітним тлом оповіді, помічним механізмом, що підштовхував сюжет та пояснював розвиток персонажа, то в модернізмі письменники використовують час свідомо і приділяють йому чимало уваги. Втім, у творах перехідного періоду, на нашу думку, все ж домінує лінійна концепція часу, тобто сюжет підкоряється традиційній схемі розвитку, романи, як правило, мають закритий фінал, а герої гостро переживають невідповідність свого внутрішнього часу об'єктивному зовнішньому. Проблему співвідношення лінійного часу і внутрішнього суб'єктивного часу персонажів накреслено пунктиром, однак не висвітлено доглибно.

Найважливішим висновком у нашій роботі є твердження про те, що категорія часу суттєво змінилася в рамках модерністської поетики і набула невластивої їй до того гетерогенності. Фіксація на важливості індивідуального світовідчуття персонажа, відмова від концепції всезнаючого наратора, а також поява нової наукової парадигми часу призвели до заміни лінійно-фіналістської концепції часу, що мала наслідувати науковий, фізичний час (у межах уявлень про нього у ХІХ столітті), на концепцію часу як складної індивідуально осмисленої категорії. Відчуття персонажами часу в таких творах глибоко особистісне, а жорстке розрізнення минулого, теперішнього й майбутнього втрачає сенс. У роботі ми дійшли висновку, що для модерністських творів характерне не домінування єдиної категорії часу, а

поєднання кількох різновидів часу в межах одного твору. Однак докладний аналіз текстів В. Вулф, Д. Джойса, Ф. Кафки, М. Пруста дозволив нам вичленити основні типи часу в модерністському романі: лінійний час, циклічний, позачасовість і тривання. У кожному з аналізованих романів автори свідомо поєднують кілька або й всі ці типи часу, однак ми докладно зупиняємося на основних, домінантних типах часу і намагаємося пояснити, чому автори обирають саме їх для розбудови сюжету.

У романах з циклічною темпоральністю події розгортаються по спіралі, щоразу постаючи на іншому рівні. Такий тип часу, на нашу думку, є одним з домінантних у романі "Замок" Франца Кафки. Землемір, людина, що належить простору (це помітно навіть зі специфіки обраної ним професії), стикається з двома типами темпоральності: в Селі він потрапляє у нескінченно циклічний час, тоді як Замок існує в позачасовості. Мешканці Села живуть згідно зі звичками та традиціями минулого, однак сама історія та зміни відбулися у межах цього локусу до приїзду землеміра, тобто лінійно-фіналістський час поступився місцем обрядовій циклічності. Тоді як Замок на горі винесено за межі будь-яких часових координат, він існує у позачасовості, саме тому герой не може наблизитися до нього або навіть потоваришувати з мешканцями Замку, адже останні фактично є посланцями вічності.

Інший приклад циклічного часу – "Улісс" Джойса, де звичайний день Леопольда Блума піднесено до рівня міфологічного наратива. На нашу думку, роман є прикладом свідомого та остаточного заперечення лінійного часу як низки послідовних, об'єднаних причинно-наслідковим зв'язком подій, що їх в "Уліссі" символізує шкільна історія. Події в романі "Улісс" не послідовні, а одночасні, історія є не діахронною, а синхронною, саме тому текст може розгортатися водночас на кількох рівнях. Важливо також наголосити, що міфологічний циклічний час



уособлює для Джойса втрачену єдність, якої так бракує героям: і Леопольду Блуму з його складним шлюбом, і Стівену Дедалу з його конфліктом з батьками, нереалізованістю і неулюбленою роботою. Монолог Моллі Блум наприкінці роману також постає як відкрита структура абсолютного ствердження, а останнє "так" є потенційним маркером початку розгортання нового часового циклу, продовження руху по спіралі міфологічного циклічного часу. Як і в Кафковому "Замку", в "Уліссі" Джойса циклічність є структурною основою оповіді. Однак якщо головний герой "Замку" сприймає і циклічність, і позачасовість як пастки, з яких він не може вибратися, то персонажі "Улісса" знаходять у циклічності життя втіху й можливість долучитися до глобальної історії. Можемо ствердити, що в "Уліссі" свідоме зміщення та поєднання віддалених епох виконує ту ж функцію, що й опис механізму пригадування в епопеї Пруста: наблизити минуле та показати час як недискретний потік.

Циклічність у романі "Місіс Деллоуей" Вірджинії Вулф, як і в романі "Улісс", реалізовано на кількох рівнях: зовнішнього астрономічного часу і внутрішнього усвідомлення темпоральності головною героїнею. Прийом осмислення часу як паралельного плину подій на різних рівнях Вірджинія Вулф, цілком ймовірно, запозичила у Джойса. Однак якщо Джойс, вдаючись до міфологічної циклічності, поєднував історію, міфологію та біографію своїх персонажів, то у Вірджинії Вулф ідеться радше про історію персональну, якій підпорядковується історія загальна. Таким чином, можемо стверджувати, що Вулф не стільки змішує різні типи історії, як Джойс, скільки висуває на перший план персональну історію головної героїні.

Докладний аналіз трьох романів – "Замку" Кафки, "Улісса" Джойса і «Місіс Деллоуей» Вулф дозволяє ствердити, що для творів із циклічним типом часу характерні фактична відсутність розвитку персонажа,

доленосних подій і класичної літературної інтриги. Автор у таких випадках зображає події у межах певного відрізка часу, що сам є циклом, таким чином описані події постають не як одноразові, унікальні акти, а як постійно повторювані дії персонажів.

Останній тип часу, який ми виділили в модерністських романах, – тривання, або ж *durée*, концепція якого постала у теоретичних працях французького філософа Анрі Бергсона і найповніше втілилася в епопеї Марселя Пруста "У пошуках втраченого часу". Однак текстуальний аналіз доводить, що тривання також стало складовою темпоральності багатьох прозових творів ХХ століття, зокрема *opus magnum* Вірджинії Вулф "Місіс Деллоуей".

Докладний аналіз епопеї Пруста довів, що в концепції тривання час свідомо протиставлено простору. У світі домінування простору діють закони причинності, у світі *durée* панує потік свідомості, однак для того, аби в нього зануритися, персонаж має ізолювати себе від зовнішнього світу, який на все накладає відтінок причинності. Завдяки триванню події в епопеї Пруста постають не як доконані факти, а як епізоди, закорінені у вічність. Сцени з минулого, які оживлює пам'ять, є не просто екзистенційним переживанням, а й онтологічним досвідом, адже *durée* продовжує їхнє існування у свідомості персонажів.

Як і Пруст у своїй епопеї, Вулф використовувала для передачі думок своїх героїв прийом потоку свідомості, близький до Бергсонової ідеї безпосереднього інтуїтивного сприйняття життя. Клариса Деллоуей подорожує лабіринтом своєї пам'яті, вибудовуючи довгі низки асоціацій, що постають не як логічні ланцюжки, а як інтуїтивні осяяння, чуттєві враження, що спричиняють постання візуальних образів. І хоча, на відміну від Пруста, Вулф не розробляє теми "втраченого часу" і не покликається напряду на концепцію тривання Анрі Бергсона, її герої діють і відчувають час суб'єктивно. Для персонажів романів Вулф час, як

і для героїв Пруста, є не впорядкованою множиною дискретних фрагментів, а постійним продовженням попереднього досвіду, який оживляє пам'ять. Жінки ж постають носіями цього нового типу темпоральності, пов'язаного не з диктатом рацію, а з інтуїтивним осягненням життя.

Отже, для творів, у яких домінує тривання, характерний уривчастий сюжет, у якому переважають дрібні події, що постають із неочікуваного ракурсу, інтенсивне внутрішнє життя персонажів, що зазвичай оприявнюється через потік свідомості, заперечення причинно-наслідкових зв'язків, інтенсивна робота пам'яті, заперечення домінування візуального аспекту та суб'єктивність образів персонажів, які часто постають крізь призму свідомості інших героїв твору.

Всі три типи модерністського часу, які ми виділяємо у цій роботі (а саме: циклічність, позачасовість, тривання), відповідають філософському та літературному дискурсу першої третини ХХ століття. Їхнє поєднання і зумовлює остаточний відхід від лінійної одновимірності у ранніх творах В. Вулф, Д. Джойса, Ф. Кафки, М. Пруста у бік темпорального плюралізму й суб'єктивності. У роботі доведено, що модернізм на зміну лінійній однозначності часу, відображеній у літературних творах попередніх епох, приніс гетерогенізацію часу як важливої категорії поетики.

Втім, наша спроба означити три основні типи часу в модерністському романі й показати трансформацію категорії часу та її вплив на структуру літературного тексту є лише спробою пунктиром окреслити один з аспектів глобального питання модерністської поетики, що й надалі провокуватиме численні дискусії. Вочевидь, варто в майбутньому звернути увагу на перспективу дослідження категорії часу в контексті всієї модерністської епохи, а також у неєвропейській літературній традиції. Ці та інші питання можуть стати темами

подальших цікавих розвідок, що допомогли б краще зрозуміти складну категорію часу та її роль у формуванні модерністської літератури.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Coda, 1997. 343 с.
2. Алексина Т. Время как феномен культуры [электронный ресурс] URL: [http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/aleksina\\_vremia.html](http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/aleksina_vremia.html) (дата звернення: 10.05.2018).
3. Аристотель. О памяти и припоминании [электронный ресурс] URL: <http://www.nsu.ru/classics/bibliotheca/Aristotle-de%20memoria.pdf> (дата звернення: 10.05.2018).
4. Аристотель. Сочинения: В 4 томах. Т. 3. М.: Мысль, 1981. 613 с.
5. Аристотель. Физика [электронный ресурс] URL: <http://www.lib.ru/POEEAST/ARISTOTEL/physic.txt> (дата звернення: 10.05.2018).
6. Бандровська О. Ідея перевідкриття часу в контексті діалогу природничого і гуманітарного знання *Сучасні літературознавчі студії. Збірник наукових праць*. 2007. Вип. 4. С. 6–13
7. Барг М. Эпохи и идеи: становление историзма. М.: Мысль, 1987. 348 с.
8. Батай Ж. Литература и зло. М.: Издательство Московского университета, 1994. 168 с.
9. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.
10. Бахтин М. Роман воспитания и его значение в истории реализма (по Гете) [электронный ресурс] URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit->

prosv/bahtin-roman-ego-znachenie/postanovka-problemy-romana-vospitaniya.htm (дата звернення: 10.05.2018).

11. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике [электронный ресурс] URL:

<http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronmain.html> (дата звернення: 10.05.2018).

12. Бахтин М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) [электронный ресурс] URL:

[http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Literat/bahtin/epos\\_roman.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/bahtin/epos_roman.php) (дата звернення: 10.05.2018).

13. Белобратов А. Процесс «Процесса»: Франц Кафка и его роман-фрагмент. Кафка Ф. Процес. СПб.: Азбука класика, 2003. С. 281–316.

14. Белоненко Е. Семиотизация времени в философии Ж.Деррида [электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/semiotizatsiya-vremeni-v-filosofii-zh-derrida> (дата звернення: 10.05.2018).

15. Белоножко В. Три саги о незавершенных романах Франца Кафки. Сага вторая. Процесс над «Процессом» [электронный ресурс] URL: <http://www.kafka.ru/kritika/read/tri-sagi-2/3> (дата звернення: 10.05.2018).

16. Беньямин В. Франц Кафка. М.: Ad Marginem, 2000. 320 с.

17. Бергсон А. Две формы памяти. *Хрестоматия по общей психологии. Психология памяти*. М.: Изд-во МГУ, 1979. С.61–75

18. Бергсон А. Длительность и одновременность (По поводу теории Эйнштейна) [электронный ресурс] URL: [http://platonanet.org.ua/load/knigi\\_po\\_filosofii/filosofija\\_nauki\\_tekhniki/bergs\\_on\\_dlitelnost\\_odnovremennost\\_povodu\\_teorii\\_ejnshtejna/30-1-0-4732](http://platonanet.org.ua/load/knigi_po_filosofii/filosofija_nauki_tekhniki/bergs_on_dlitelnost_odnovremennost_povodu_teorii_ejnshtejna/30-1-0-4732) (дата звернення: 10.05.2018).

19. Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания. *Сочинения в 4 т. Т.1.* М. : Московский клуб, 1992. С. 50–156
20. Бергсон А. Творческая эволюция [электронный ресурс] URL: <http://psylib.org.ua/books/bergs01/index.htm> (дата звернення: 10.05.2018).
21. Блауберг И. Анри Бергсон. М.: Прогресс-Традиция, 2003. 672 с.
22. Бредбери М. Вирджиния Вулф [электронный ресурс] URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2002/12/br31.html> (дата звернення: 10.05.2018).
23. Бубер М. Два образа веры. М.: Республика, 1995. 464 с.
24. Вернадский В. Размышления натуралиста: В 2 кн. Кн. 1 М.: Наука, 1988. 520 с.
25. Вулф В. Дневник писательницы [электронный ресурс] URL: [http://www.e-reading.club/bookreader.php/1038191/Vulf\\_-\\_Dnevnik\\_pisatelnicy.html](http://www.e-reading.club/bookreader.php/1038191/Vulf_-_Dnevnik_pisatelnicy.html) (дата звернення: 10.05.2018).
26. Вулф В. Долгая прогулка: лондонское приключение [электронный ресурс] URL: <http://magazines.russ.ru/interpoezia/2015/2/15wulf.html> (дата звернення: 10.05.2018).
27. Вулф В. Місіс Делловей. К.: Komubook, 2016. 208 с.
28. Гайдеггер М. Будувати, проживати, мислити [электронный ресурс] URL: <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/Vozniak/text-i-perekl/kn3-heid1.htm> (дата звернення: 10.05.2018).
29. Гайденко П. Время. Длительность. Вечность. М.: Прогресс-Традиция, 2006. 464 с.
30. Гайденко П. Проблема времени у Мартина Хайдеггера. *Vivit virtus. Сборник, посвященный памяти Т.В.Васильевой.* М.: Прогресс-Традиция, 2011. С. 24–57

31. Гальперин И. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Наука, 1981. 140 с.
32. Гарин И. Джойс. Время [электронный ресурс] URL: <http://www.james-joyce.ru/articles/vek-joyce22.htm> (дата звернення: 10.05.2018).
33. Гарин И. Франц Кафка. Время [электронный ресурс] URL: <http://www.james-joyce.ru/articles/vek-joyce65.htm> (дата звернення: 10.05.2018).
34. Гегель Г. Феноменологія духу. К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. 548 с.
35. Гей Н. Художественность литературы. Поэтика. Стилль. М.: Москва: Наука. 1975. 471 с.
36. Гениева Е. Giacomo Joyce [электронный ресурс] URL: <http://www.proza.ru/2009/07/26/53> (дата звернення: 10.05.2018).
37. Гениева Е. Правда факта и правда видения [электронный ресурс] URL: <https://mybook.ru/author/virdzhiniya-vulf/missis-dellouej-namayak-orlando-romany/read/?page=2> (дата звернення: 10.05.2018).
38. Гесиод. Труды и дни. *Полное собрание текстов*. М.: Лабиринт, 2001. С. 51–76
39. Гоббс Т. Избранные произведения: В 2-х т. Т.1. М. : Мысль, 1965. 583 с.
40. Гуревич А. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984. 350 с.
41. Гуревич А. Средневековый героический эпос германских народов [электронный ресурс] URL: <http://izbakurnog.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000007/st000.shtml> (дата звернення: 10.05.2018).
42. Гуревич А. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. М.: Искусство, 1990. 396 с.



43. Гуссерль Э. Идентификация как основная форма синтеза. Универсальный синтез трансцендентального времени. *Картезианские медитации*. М.: Академический проект, 2010. С. 59–62
44. Гуссерль Э. Собрание сочинений. Т. 1. М.: Гнозис, 1994. 162 с.
45. Данилкова Ю. Проблема вины в творчестве Ф. Кафки: автореф. дис. канд. филол. наук: 10.01.03 [электронный ресурс] URL: <http://www.dissercat.com/content/problema-viny-v-tvorchestve-f-kafki> (дата звернения: 10.05.2018).
46. Декарт Р. Избранные произведения. М.: Политиздат, 1950. 712 с.
47. Делёз Ж. Логика смысла. М.: «Раритет», Екатеринбург: «Деловая книга», 1998. 480 с.
48. Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. СПб : Алетейя, 1999. 190 с.
49. Деррида Ж. О грамматологии. М.: Ad Marginem, 2000. 512 с.
50. Джойс Д. Джакомо Джойс [электронный ресурс] URL: [http://www.ae-lib.org.ua/texts/joyce\\_\\_jacommo\\_joyce\\_\\_ua.htm#\\_fn\\_50](http://www.ae-lib.org.ua/texts/joyce__jacommo_joyce__ua.htm#_fn_50) (дата звернения: 10.05.2018).
51. Джойс Д. Портрет митця замолоду. К.: Комубук, 2017. 288 с.
52. Джойс Д. Улісс. К.: Видавництво Жупанського, 2015. 736 с.
53. Дильтей В. Категории жизни [электронный ресурс] URL: [http://www.bim-bad.ru/docs/dilthey\\_kathegorien.pdf](http://www.bim-bad.ru/docs/dilthey_kathegorien.pdf) (дата звернения: 10.05.2018).
54. Дильтей В. наброски к критике исторического разума [электронный ресурс] URL: <https://sites.google.com/site/materialyposeminerskijzanatiam/home/---1-4/-----1> (дата звернения: 10.05.2018).
55. Днепров В. Идеи времени и формы времени. Ленинград: Советский писатель, 1980. 600 с.

56. Дьяченко Д. Понятие времени у Дильтея [электронный ресурс] URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-vremeni-u-dilteya> (дата звернення: 03.02.2018).
57. Есин А. Время и пространство. *Введение в литературоведение: Учебное пособие* [под ред. Л. Чернец]. М.: Высшая школа, 2004. С. 182–196
58. Есин А. Пространство и время. *Литературоведение. Культурология: избранные труды*. М.: Флинта, Наука, 2002. С. 82–97
59. Есин А. Художественное время и художественное пространство. *Принципы и приёмы анализа литературного произведения: Учеб. пособие*. М.: Флинта, Наука, 2003. С. 97–105
60. Женетт Ж. Фигуры: В 2-х т. Т. 2. М.: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. 472 с.
61. История австрийской литературы XX века: В 2-х т. [отв. ред. В. Седелник]. Т.1. М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2009. 629 с.
62. Кабанова С. Особенности психологизма в романе М. Пруста «По направлению к Сванну» [электронный ресурс] URL: <http://www.habit.ru/20/97.html> (дата звернення: 10.05.2018).
63. Каган М. Время как философская проблема. *Вопросы философии*. 1982. №10. С. 117–124
64. Кант І. Критика чистого розуму. К.: Юніверс, 2000. 504 с.
65. Кафка Ф. Афоризмы, цитаты, высказывания [электронный ресурс] URL: <http://www.kafka.ru/aforismi/index/page:13> (дата звернення: 10.05.2018).
66. Кафка Ф. Замок. Харків: Фоліо, 2017. 384 с.
67. Кафка Ф. Перевтілення. К.: О.К. Publishing, 2017.160 с.
68. Кафка Ф. Процес. Харків: Фоліо, 2017. 314 с.

69. Кнабе Г. Историческое время в Древнем Риме. *Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного Рима*. М.: Индрик, 1994. С. 279–281
70. Кожев А. Девятая лекция. *VIII Курс лекций 1938–1939 учебного года* [электронный ресурс] URL: [http://www.telenir.net/filosofija/vvedenie\\_v\\_chtenie\\_gegelja/p8.php](http://www.telenir.net/filosofija/vvedenie_v_chtenie_gegelja/p8.php) (дата звернення: 10.05.2018).
71. Колотов А. А(у)топичность хронотопа (на примере трех романов Вирджинии Вулф). *Культура и текст: Материалы международной научной конференции 10-11 сентября 1996 года*. 1997. Вып. 1. Ч. II. С.122-124
72. Коммуникативная грамматика русского языка [под ред. Г. Золотовой]. М.: ИПО «Лев Толстой», 1998. 528 с.
73. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. Львів: ПАІС, 2005. 368 с.
74. Копистянська Н. Час / художній час: до питання про історію поняття і терміна [електронний ресурс] URL: <http://litmisto.org.ua/?p=18987> (дата звернення: 20.07.2018).
75. Копистянська Н. Часопростір пам'яті у творі Анни Зегерс "Прогулянка мертвих дівчат". *Питання літературознавства*. 2006. Вип. 72. С. 24–32
76. Король З. Своеобразие художественного пространства и времени в романах Франца Кафки : автореф. дис. канд. филол. наук: 10.01.03 [электронный ресурс] URL: <http://www.dissercat.com/content/svoeobrazie-khudozhestvennogo-prostranstva-i-vremeni-v-romanakh-frantsa-kafki#ixzz4iZW8kRDg> (дата звернення: 10.05.2018).
77. Лессинг Г. Лакоон, или о Границах живописи и поэзии. М.: Художественная литература, 1957. 518 с.

78. Лихачев В. Мирча Элиаде, человек без судьбы: рецепция собственного прошлого и концепция времени [электронный ресурс] URL: [http://www.academia.edu/16270412/Мирча\\_Элиаде\\_человек\\_без\\_судьбы\\_рецепция\\_собственного\\_прошлого\\_и\\_концепция\\_времени](http://www.academia.edu/16270412/Мирча_Элиаде_человек_без_судьбы_рецепция_собственного_прошлого_и_концепция_времени) (дата звернения: 10.05.2018).

79. Лихачев В. Сакральный космос юденфрай: Мирча Элиаде и «еврейский вопрос» [электронный ресурс] URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Eliade/Lih\\_SakrVopr.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eliade/Lih_SakrVopr.php) (дата звернения: 10.05.2018).

80. Лихачев Д. Избранные труды: В 3-х т. Т.1. Ленинград: Худ. лит. Ленингр. отд-ние, 1987. 656 с.

81. Локк Д. Сочинения: В 3-х т. Т.1. М.: Мысль, 1985. 623 с.

82. Лосев А. Античная философия истории. М.: Наука, 1977. 207 с.

83. Лосев А. Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. 525 с.

84. Лотман Ю. Художественное пространство в прозе Гоголя. *О русской литературе: Статьи и исследования (1958-1993). История русской прозы. Теория литературы.* – СПб.: «Искусство- СПб», 1997. С. 621–658

85. Мамардашвили М. Психологическая топология пути. М.Пруст «В поисках утраченного времени» [электронный ресурс] URL: <http://malyshkin.narod.ru/Makets/mamardashvili.pdf> (дата звернения: 10.05.2018).

86. Манн Ю. Встреча в лабиринте (Франц Кафка и Николай Гоголь) [электронный ресурс] URL: <http://www.kafka.ru/kritika/read/vstrecha-v-labirinte> (дата звернения: 10.05.2018).

87. Мееровский Б. Гоббс. М.: Мысль, 1975. 208 с.

88. Мелетинский Е. Поэтика мифа [электронный ресурс] URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Literat/melet1/03.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/melet1/03.php) (дата звернення: 10.05.2018).
89. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента, Наука, 1999. 608 с.
90. Новиков Ю. Концепция времени в философии А. Бергсона. *Chronos*. 2013. № 5. С. 21–28
91. Ортега-и-Гассет Х. Время, расстояние и форма в искусстве Пруста. [электронный ресурс] URL: [http://www.lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega09.txt\\_with-big-pictures.html](http://www.lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega09.txt_with-big-pictures.html) (дата звернення: 10.05.2018).
92. Павельева А. Концепции, формы и свойства художественного времени в литературном произведении [электронный ресурс] URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzl\\_2012\\_1\(1\)\\_\\_20](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzl_2012_1(1)__20). (дата звернення: 16.05.2018).
93. Пивоев В., Шредер С. Бергсон и проблемы методологии гуманитарного знания. М.: Директ-Медиа, 2013. 111 с.
94. Плотин. О времени и вечности. *Третья эннеада*. СПб.: «Издательство Олега Абышко», 2004. С. 362-399
95. Подорога В. Двойное время. *Феноменология искусства*. М.: Из-во ИФ РАН, 1996. С.89-114
96. Пospelов Г. Время и пространство в литературе. *Введение в литературоведение: Учебник для филол. спец. ун-тов*. [под ред. Г. Пospelова] М.: Высш. шк., 1988. С.73–75
97. Потebня А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. 613 с.
98. Пространство и время в архаических и традиционных культурах : сб. науч. раб. [отв. ред. и авт. вступ. ст. И. В. Следзевский, Д. М. Бондаренко]. М.: ИА, 1996. 233 с.
99. Пруст М. На Сваннову сторону. Харків: Фоліо, 2009. 380 с.
100. Пруст М. Письма. М.: Гласность, 2002. 368 с.

101. Пруст М. У затінку дівчат-квіток. Харків: Фоліо, 2009. 443 с.
102. Пруст М. У пошуках втраченого часу. Твори: В 7 т. Т. 3. Германтська сторона I, II. Київ: Юніверс, 1999. 478 с.
103. Пруст М. У пошуках втраченого часу. Твори: В 7 т. Т. 4. Содом і Гоморра. Київ: Юніверс, 2000. 440 с.
104. Пруст М. У пошуках втраченого часу. Твори: В 7 т. Т. 5. Полонянка. Київ: Юніверс, 2001. 336 с.
105. Пруст М. У пошуках втраченого часу. Твори: В 7 т. Т. 6. Альбертина зникає. Київ: Юніверс, 2001. 254 с.
106. Пруст М. У пошуках втраченого часу. Твори: В 7 т. Т. 7. Віднайдений час. Київ: Юніверс, 2002. 382 с.
107. Рикер П. Время и рассказ: В 2 т. Т. 1. М.; СПб.: Университетская книга, 1998. 313 с.
108. Рикер П. Время и рассказ: В 2 т. Т. 2. М.; СПб.: Университетская книга, 2000. 224 с.
109. Роднянская И. Художественное время и художественное пространство. *Литературный энциклопедический словарь* [под ред. В. Кожевникова, П. Николаева]. М.: Сов. энциклопедия, 1987. С. 487–489
110. Романцова Б. До питання зміни рецепції творчості Франца Кафки. *Література в контексті культури*. 2015. № 26. С. 280–287
111. Романцова Б. До питання рецепції оповідання "Перевтілення" Франца Кафки. *Наукові записки НаУКМА. Філологічні науки*. 2015. Т. 176. С. 79–84
112. Романцова Б. До питання часу у модерністському романі першої третини ХХ століття. *Наукові записки НаУКМА. Філологічні науки*, 2017. Т. 195. С. 74–81
113. Романцова Б. Жінка-фланер у збірці "Дублінці" та есеї "Джакомо Джойс" Джеймса Джойса: новий персонаж у новому просторі. *Вісник Львівського університету*. 2016. № 24. С. 56–63

114. Романцова Б. Жінка-фланер у романах "На Сваннову сторону" Марселя Пруста і "Місіс Деллоуей" Вірджинії Вулф. *Американські та британські студії: мовознавство, літературознавство, міжкультурна комунікація: збірник наукових праць*. 2015. С. 79–83
115. Романцова Б. Метаморфози та лабіринти Франца Кафки. *Кафка Ф. Перевтілення*. Київ: О.К. Publishing, 2017. С. 7–29
116. Романцова Б. Неможливість візуальної фіксації образу Замку в однойменному романі Франца Кафки. *Наукові праці. Науково-методичний журнал Чорноморського державного університету ім. Петра Могили*. 2015. № 247. С. 141–145
117. Романцова Б. Образ фланера у збірках "Споглядання" Франца Кафки та "Дублінці" Джеймса Джойса. *Кременецькі компаративні студії*. 2015. Вип. V. Том 1. С. 194–204
118. Савельева И., Полетаев А. История и время. В поисках утраченного. М.: Языки русской культуры, 1997. 800 с.
119. Сартр Ж.-П. Что такое литература? Слова. Минск: Попурри, 1999. 448 с.
120. Светлов Р. Формирование концепции времени в древнегреческой философии [електронний ресурс] URL: <http://www.chronos.msu.ru/old/quotations/svetlov.html> (дата звернення: 10.05.2018).
121. Святий Августин. Сповідь. К.: Основи, 1999. 319 с.
122. Словарь. Современная западная философия [ред. В. Н. Садовский]. М.: Изд. полит. литер. 1991. 298 с.
123. Смирнов Д. Переоткрытие времени в философии постмодерна Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. *Грамота*. 2014. № 4 (42): в 2-х ч. Ч. I. С. 173–174

124. Тамарченко Н. Художественное время, пространство, событие. *Теория литературы: В 2-х т* [под ред. Н. Тамарченко]. Т.1. М.: Академия, 2004. С. 179–186
125. Тоффлер О. Предисловие *Пригожин И., Стенгерс. И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой*. М.: Прогресс, 1986. С. 10–33
126. Тураева З. Категория времени. Время грамматическое и время художественное. М.: Высш. школа, 1979. 220 с.
127. Фаликова Н. Хронотоп как категория исторической поэтики [электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hronotop-kak-kategoriya-istoricheskoy-poetiki-1> (дата звернения: 12.05.2018)
128. Фарино Е. Введение в литературоведение: учебное пособие. СПб.: Издательство РГПУ им. А.И.Герцена, 2004. 639 с.
129. Фейербах Л. Основы философии будущего. М.: Соцэкгиз, 1937. 502 с.
130. Филдинг Г. История Тома Джонса, найденыша. М.: Художественная литература, 1973. 606 с.
131. Фомина И. Пространственно-временная модель в творчестве Дж. Джойса. *Вестник Мордовского университета*. 2008 . № 3. С. 320–323
132. Фрейденберг О. Миф и литература древности. М.: Изд. фирма «Вост. лит.» РАН (2-е изд.), 1998. 800 с.
133. Фуко М. Археология знания. СПб.: Гуманитарная Академия, 2000. 416 с.
134. Хазарзар Р. Скептический взгляд на пространство и время [электронный ресурс] URL: [http://khazarzar.skeptik.net/books/kh/continuu.htm#\\_ftn4](http://khazarzar.skeptik.net/books/kh/continuu.htm#_ftn4) (дата звернения: 12.05.2018)
135. Хайдеггер М. Бытие и время. Харьков: Фолио, 2003. 503 с.



136. Хализев В. Е. Время и пространство. Теория литературы: Учебник. М.: Высшая школа, 1999. С. 212–214
137. Хализев В. Лирика. *Введение в литературоведение: Учебное пособие*. [под ред. Л. В. Чернец] М.: Высшая школа, 2004. С. 89–95
138. Хокинг С. Краткая история времени: от Большого взрыва до чёрных дыр. СПб.: Амфора, 2001. 268 с.
139. Хоружий С. "Улисс" в русском зеркале [электронный ресурс] URL: <http://www.james-joyce.ru/articles/ulyссе-v-russkom-zerkale.htm> (дата звернения: 12.05.2018)
140. Чернин А. Физика времени. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2008. 320 с.
141. Шкловский В. Время в романе . *Художественная проза. Размышления и разборы*. М.: Советский писатель, 1961. С. 326–329
142. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
143. Шоу Б. О драме и театре. М.: Иностранная литература, 1963. 640 с.
144. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: В 2-х т. Т.1. М.: Мысль, 1993. 663 с.
145. Элиаде М. Аспекты мифа. М.: ИНВЕСТ-ППП, 1996. 240 с.
146. Элиаде М. Священное и мирское. М.: Изд-во МГУ, 1994. 144 с.
147. Эсалнек А. Хронотоп в эпическом произведении. *Основы литературоведения. Анализ художественного произведения: Учебное пособие*. М.: Флинта, Наука, 2003. С. 110–119
148. Adorno Т. Aufzeichnungen zu Kafka. *Kulturkritik und Gesellschaft*. Frankfurt am Meine : Suhrkamp, 1997. S. 254–287

149. Amerian M., Ahmadian M., Jorfi L. Shifts of Time in James Joyce's *A Portrait of the Artist as a Young Man: A Narratological Perspective*. *Theory and Practice in Language Studies*. 2016. Vol. 6. № 5. P. 1033–1042
150. Attridge D. *The Cambridge Companion to James Joyce*. Cambridge : Cambridge University Press, 2004. 290 p.
151. Auerbach D. *The Linear and the Circular in Ulysses and Finnegans Wake* [электронный ресурс] URL: <http://www.waggish.org/2011/the-linear-and-the-circular-in-ulysses-and-finnegans-wake/> (дата звернення: 12.05.2018)
152. Beistegui De M. The Deleuzian reversal of Platonism. *The Cambridge companion to Deleuze*. 2012. P. 55–81
153. Bergson H. Introduction (Part I) Growth of Truth. Retrograde Movement of the True. *The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics*. Mineola, New York: Dover Publications, 2010. P.1–18
154. Bersani L. *Marcel Proust: The Fictions of Life and of Art*. Oxford: Oxford University Press, 2013. 284 p.
155. Binder H. *Kafka-Kommentar zu den Romanen, Rezensionen, Aphorismen und zum Brief an der Vater*. München : Winkler, 1976. 491 S.
156. Bloch M. The Past and Present in Present. *Man. New Series*. 1977. Vol. 12. № 2. P. 278–292
157. Briggs J. *Virginia Woolf: An Inner Life*. San Diego : Harcourt, 2006. 527 p.
158. Brown P. Relativity, Quantum Physics, and Consciousness in Virginia Woolf's *To the Lighthouse*. *Journal of Modern Literature*. 2009. Vol. 32. № 3 P. 39–62
159. Brunazzi E. The voice of an unseen reader in "Giacomo Joyce". *The Languages of Joyce: Selected Papers from the 11th International James Joyce Symposium Venice 1988*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1992. P. 121–127

160. Canetti E. Der andere Prozess: Kafkas Briefe an Felice. München: Carl Hanser Verlag, 1969. 127 S.
161. Church M. Time and Reality in Kafka's *The Trial* and *The Castle*. *Twentieth Century Literature*. 1956. №2. P. 62–69
162. Delville M. The American Prose Poem: Poetic Form and the Boundaries of Genre. Gainesville: University Press of Florida, 1998. 291 p.
163. Eron S. On Borrowed Time: Cycles of Narrative, Nature, and Memory in the work of Tennyson and Eliot [электронный ресурс] URL: <http://www.victorianweb.org/authors/tennyson/im/eron35.html> (дата звернення: 12.05.2018)
164. Fischbeck C. Modernist manipulation: Virginia Woolf's effort to distort time in three novels *Antonian Scholars Honors Program* [электронный ресурс] URL: [http://sophia.stkate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1030&context=shas\\_honors](http://sophia.stkate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1030&context=shas_honors) (дата звернення: 12.05.2018)
165. Forster E. Aspects of the Novel [электронный ресурс] URL: <https://books.google.com.ua/books?id=WOdVCgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false> (дата звернення: 12.05.2018)
166. Frank J. Spatial Form in Modern Literature: An Essay in Three Parts. *The Sewanee Review*. 1945. Vol. 53. № 4. P. 643–653
167. Frankel H. Wege und Formen frühgriechischen Dankens. München : C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1960. 376 S.
168. Frederick K. Space, Time, and Enclosure in «*The Trial*» and «*The Castle*». *Journal of Modern Literature. Franz Kafka Special Number*. 1977. №3. P. 424–436
169. Fuchs A. A Space of Anxiety: Dislocation and Abjection in Modern German-Jewish Literature. Amsterdam: Rodopi, 1999. 200 p.
170. Golden D. Some exponents of the stream of consciousness technique in modern American fiction [электронный ресурс] URL: <https://ttu->

ir.tdl.org/ttu-ir/bitstream/handle/2346/17319/31295015501660.pdf (дата  
звернення: 16.05.2018)

171. Goldman P. The Meaning of Meaning in Kafka's *The Castle*  
[електронний ресурс] URL:

<http://anthropoetics.ucla.edu/ap1502/1502goldman/> (дата звернення:  
12.05.2018)

172. Goodchild S. Chaos and Eternity: Gilles Deleuze and the Question  
of Philosoph [електронний ресурс] URL:

<http://ua.booksee.org/g/Philip%20Stephen%20Goodchild> (дата звернення:  
12.05.2018)

173. Goody J. Time: Social Organization. *International Encyclopedia  
of the Social Sciences*. 1968. Vol. 15. P. 30–42

174. Graham J. Time in the Novels of Virginia Woolf. *University of  
Toronto Quarterly*. 1949. Vol. 18. № 2. P. 186–201

175. Greenhouse C. *A Moment's Notice. Time Politics across Cultures*.  
Ithaca & London: Cornell University Press, 1996. 334 p.

176. Günes A. From Self-Sacrifice to Self-Awareness: A View of the  
New Woman in Virginia Woolf's *Night and Day*. *Hacettepe University  
Journal of Faculty of Letters*. 2001. Vol. 18. № 2. P. 109–123

177. Gurvitch G. *The Spectrum of Social Time*. Dordrecht : D. Reidel  
Publishing, 1964. 152 p.

178. Hellwig B. *Raum und Zeit im homerischen Epos*. Hildesheim:  
Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1964. 153 S.

179. Hermsdorf K. *Kafka. Weltbild und Roman*. Berlin : Rutten &  
Loening, 1978. 294 S.

180. Hillmann H. *Gattungendes Erzählens. Die Deutsche Parabel Zur  
Theorie einer modernen Erzählform*. Darmstadt: Wissenschaftliche  
Buchgesellschaft, 1986. S. 160–179

181. Howe L. The Social Determination of Knowledge: Maurice Bloch and Balinese Time. *Man. New Series*. 1981. Vol. 16. № 2. P. 220–234
182. Ilomäki H. Time in finnish folk narratives [электронный ресурс] URL: <https://www.folklore.ee/folklore/vol9/fin.htm> (дата звернення: 12.05.2018)
183. Kafka F. Das nächste Dorf [электронный ресурс] URL: <http://www.textlog.de/32061.html> (дата звернення: 16.05.2018)
184. Kafka F. Eine kleine Frau [электронный ресурс] URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/erzahlungen-ii-9758/9> (дата звернення: 12.05.2018)
185. Kafka F. Schakale und Araber [Электронный ресурс] URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-9763/5> (дата звернення: 12.05.2018)
186. Kafka F. Schriften. Tagebucher. Briefe Kritische Ausgabe. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1990. 710 S.
187. Kafka F. Vor dem Gesetz [электронный ресурс] URL: <https://ace.home.xs4all.nl/Literaria/Txt-Kafka.html> (дата звернення: 12.05.2018)
188. Kershner R. B. Time and Language in Joyce's Portrait of the Artist. *The Johns Hopkins University Press. ELH*. 1976. Vol. 43. № 4. P. 604–619
189. Kim Y.-S. Reading Reality into the Fantasy of Kafka's Metamorphosis. *Trans-Humanities*. 2016. Vol. 9. № 1. P. 171–201
190. Kumar S. Bergson and the Stream of Consciousness Novel. New York: New York University Press, 1963. 174 p.
191. Larsson L. Room of One's Own Behind the Strand – Night and Day. *Walking Virginia Woolf's London: An Investigation in Literary Geography*. London: Palgrave Macmillan, 2017. P. 39–81
192. Lazaridis H. Incorporating "Giacomo Joyce". *James Joyce Quarterly*. 1991. №3. P. 623–630

193. Leach E. Two Essays Concerning the Symbolic Representation of Time. *Rethinking Anthropology*. London, New York: Athlone Press, 1971. P. 124–136
194. Levin H. James Joyce [электронный ресурс] URL: <https://www.theatlantic.com/past/docs/issues/95sep/links/levi.htm> (дата звернения: 12.05.2018)
195. Love O. Worlds in Consciousness; Mythopoetic Thought in the Novels of Virginia Woolf. Berkeley: University of California Press, 1970. 268 p.
196. Ludtke L. Public and Private Light in Virginia Woolf's Night and Day. *Dark Nights, Bright Lights: Night, Darkness, and Illumination in Literature*. Mouton: De Gruyter Mouton, 2015. 234 p.
197. Modernism and Colonialism: British and Irish Literature, 1899–1939 [edited by Richard Begam, Michael Moses]. Durham & London: Duke University Press, 2007. viii + 326 p.
198. Monroe N. The novel and society: a critical study of the modern novel. Chapel Hill: The University of North Carolina press, 1941. 282 p.
199. Oinam P. Virginia Woolf's Jacob's Room: an elusive character of Jacob Flanders. *Journal of Literature, Culture and Media Studies*. 2011. Vol. 3. № 5&6. P.31–38
200. Politzer H. Franz Kafka, der Künstler. Berlin: Suhrkamp, 1978. 579 S.
201. Reid J. Dilthey's Epistemology of the Geisteswissenschaften: between Lebensphilosophie and Wissenschaftstheorie. *Journal of the History of Philosophy*. 2001. Vol. 39. №3. P. 407–436
202. Ries W. Schule des Verdachts: Zur Grundlegung der Moderne bei Nietzsche – Freud – Kafka. Berlin: Lit Verlag, Münster, 2014. 224 S.

203. Romantsova B. The unbearable cruelty of being: "In the penal colony" by Franz Kafka in the light of postcolonial studies. *Spheres of culture*. 2017. V. 5. P. 354–361
204. Romantsova B. Urban Space in the story "Solid Objects" by Virginia Woolf. *НаУКМА. Серія "Матістеріум" Літературознавчі студії*. 2015. Вип. 61. P. 112–114
205. Sartre J.-P. On The Sound and the Fury: Time in the Work of Faulkner [електронний ресурс] URL: <http://drc.usask.ca/projects/faulkner/main/criticism/sartre.html> (дата звернення: 12.05.2018)
206. Spiropoulou A. Woolf's Contradictory Thinking. *Contradictory Woolf: Selected Papers from the Twenty-First Annual Conference on Virginia Woolf*. Clemson: Clemson University Digital Press, 2012. P.101–108
207. Tadié B. The Room of Infinite Possibilities: Joyce, Flaubert, and the Historical Imagination [електронний ресурс] URL: <https://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2005-2-page-131.htm>. (дата звернення: 12.05.2018)
208. Tegmark M. Parallel Universes. *Science and Ultimate Reality: From Quantum to Cosmos, honoring John Wheeler's 90th birthday*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. P. 1–18
209. The Letters of Virginia Woolf: Volume One 1888–1912 [edited by Nicolson, Nigel and Joanne Trautmann]. New York: Harcourt, Brace and Jovanovich, 1975. 531 p.
210. Vīkis-Freibergs V. Linear and Cyclic Time in Traditional and Modern Latvian Poetry. *World Literature Today*. 1977. Vol. 51. № 4. – P. 538–543
211. Wasenbach K. Wo liegt Kafkas Schloß? *Zeit*. 15. Oktober 1965 [електронний ресурс] URL: <https://www.zeit.de/1965/42/wo-liegt-kafkas-schloss> (дата звернення: 16.05.2018)

212. Whitworth M. Woolf, Context, and Contradiction. *Contradictory Woolf: Selected Papers from the Twenty-First Annual Conference on Virginia Woolf*. Clemson: Clemson University Digital Press, 2012. P. 11–23

213. Wiener N. *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*. Cambridge: The M.I.T.Press, 1961. 212 p.

214. Woolf V. Jacob's Room [электронный ресурс] URL: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/5670/pg5670.html> (дата звернения: 12.05.2018)

215. Woolf V. Modern Fiction. *Modernism: An Anthology*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2005. P. 897–901.

216. Woolf V. *Moments Of Being: Autobiographical Writings*. New York: Mariner Books, 1985. 240 p.

217. Woolf V. Night and Day [электронный ресурс] URL: <http://www.literaturepage.com/read/woolf-night-and-day.html> (дата звернения: 12.05.2018)

218. Woolf V. *The Diary of Virginia Woolf. Volume III: 1925–1930* [электронный ресурс] URL: <http://www.woolfonline.com/?node=content/contextual/transcriptions&project=1&parent=41&taxa=42&content=6297&pos=1> (дата звернения: 12.05.2018)

219. Woolf V. *The Voyage Out* [электронный ресурс] URL: <http://pinkmonkey.com/dl/library1/digi089.pdf> (дата звернения: 12.05.2018)

220. Zemgulys A. «Night and Day Is Dead»: Virginia Woolf in London «Literary and Historic». *Twentieth Century Literature*. 2000. Vol. 46. № 1. P.56–77



## ДОДАТОК А

до дисертації Романцової Богдани Михайлівни на здобуття  
наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії)  
ЧАС У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МОДЕРНІСТСЬКОМУ РОМАНІ  
ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.

### НАУКОВІ ПРАЦІ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНО ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

#### Статті у наукових фахових виданнях України

1. Романцова Б. До питання зміни рецепції творчості Франца Кафки *Література в контексті культури*. Дніпропетровськ, 2015. № 26. С. 280–287
2. Романцова Б. Неможливість візуальної фіксації образу Замку в однойменному романі Франца Кафки. *Наукові праці. Науково-методичний журнал Чорноморського державного університету ім. Петра Могили. Серія Філологія. Літературознавство*. Миколаїв, 2015. № 247. С. 141–145
3. Романцова Б. Жінка-фланер у збірці "Дублінці" та есеї "Джакомо Джойс" Джеймса Джойса: новий персонаж у новому просторі. *Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови*. Львів, 2016. № 24. С. 56–63
4. Романцова Б. Жінка-фланер у романах "На Сваннову сторону" Марселя Пруста і "Місіс Деллоуей" Вірджинії Вулф. *Американські та британські студії: мовознавство, літературознавство, міжкультурна комунікація: збірник наукових праць*, 2015. С. 79–83
5. Романцова Б. До питання часу у модерністському романі першої третини ХХ століття. *Наукові записки НаУКМА. Філологічні науки*, 2017. Т. 195. С. 74–81

6. Романцова Б. До питання рецепції оповідання "Перевтілення" Франца Кафки. *Наукові записки НаУКМА. Філологічні науки*, 2015. Т. 176. С. 79–84

7. Romantsova B. Urban Space in the story "Solid Objects" by Virginia Woolf. *НаУКМА. Серія "Магістеріум" Літературознавчі студії*, 2015. Вип. 61. Р. 112–114

**Публікації в міжнародних фахових виданнях і наукових фахових виданнях, що індексуються в міжнародних наукометричних базах**

8. Романцова Б. Образ фланера у збірках "Споглядання" Франца Кафки та "Дублінці" Джеймса Джойса. *Кременецькі компаративні студії*. Кременець, 2015. Вип. V. Том 1. С. 194–204

9. Romantsova B. The unbearable cruelty of being: "In the penal colony" by Franz Kafka in the light of postcolonial studies. *Spheres of culture*, 2017. V. 5. P. 354–361

**Додаткові публікації**

10. Романцова Б. Метаморфози та лабіринти Франца Кафки. *Кафка Ф. Перевтілення*. Київ: О.К. Publishing, 2017. С. 7–29

**ДОДАТОК Б**  
**ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ**

**Міжнародні та всеукраїнські конференції**

1. Щорічна літературознавча конференція у межах Днів науки НаУКМА (Київ, Національний університет "Києво-Могилянська академія", 3–6 березня 2015). Очна участь.
2. Всеукраїнська наукова конференція "Онтологія літератури в сучасному комунікативному просторі" (Миколаїв, Чорноморський національний університет імені Петра Могили, 10 квітня 2015). Очна участь.
3. III Міжнародний симпозіум "Американські та британські студії: мовознавство, літературознавство, міжкультурна комунікація" (Київ, Національний авіаційний університет, 22–24 квітня 2015). Заочна участь.
4. Всеукраїнська конференція "Література в контексті культури" (Дніпропетровськ, Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара, 23–24 квітня, 2015). Очна участь.
5. IX Міжнародні Чичерінські читання "Світова література у літературознавчому дискурсі XXI століття" (Львів, 15–16 жовтня, 2015). Очна участь.
6. Щорічна літературознавча конференція у межах Днів науки НаУКМА (Київ, Національний університет "Києво-Могилянська академія", 2–3 лютого 2016). Очна участь.
7. International conference "Imagology and comparative studies. About the images of otherness in the culture of central and Eastern Europe"

(Познань, Університет імені Адама Міцкевича, 19–20 вересня 2016). Очна участь.

8. Щорічна літературознавча конференція у межах Днів науки НаУКМА (Київ, Національний університет "Києво-Могилянська академія", 31 січня – 1 лютого 2017). Очна участь.