

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра літературознавства

## **Кваліфікаційна робота**

освітній ступінь – бакалавр

на тему: **«КУЛЬТУРНА ПАМ'ЯТЬ ТА ІДЕНТИЧНІСТЬ  
У РОМАНАХ МІЛАНА КУНДЕРИ»**

Виконала: студентка 4-го року навчання

Спеціальності – 035.01 Філологія

(українська мова та література)

освітньої програми: мова, література,  
компаративістика

Авраменко Анастасія Костянтинівна

Керівник: Семків Р.А.,

кандидат філологічних наук, доцент

Рецензент \_Агєєва В. П.\_\_\_\_\_

Кваліфікаційна робота захищена

з оцінкою «\_\_\_\_\_»

Секретар ЕК \_\_\_\_\_

«\_\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2020 р.

Київ – 2020

## ЗМІСТ

<b>Вступ.....</b>	<b>3</b>
<b>Розділ 1. ФУНКЦІЇ ТА МЕДІЇ ПАМ'ЯТІ .....</b>	<b>6</b>
1.1 Теорія культурної пам'яті.....	6
1.2 . Мотив безсмертя як проект формування ідентичності.....	9
1.3 Образна пам'ять .....	15
1.4 1.4 Фотографія як взаємодія пам'яті та медіа .....	21
<b>Розділ 2. РОМАННА ФІЛОСОФІЯ МІЛАНА КУНДЕРИ: ІНДИВІД ПЕРЕД ОБЛИЧЧЯМ ІСТОРІЇ .....</b>	<b>27</b>
<b>Розділ 3. АСПЕКТИ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ ТА КОНСТРУЮВАННЯ ІДЕНТИЧНОСТІ.....</b>	<b>33</b>
3.1 Ідеологія і концепт янгольського диявольського сміху.....	33
3.2 Кітч як міраж лихоліття .....	39
3.3. Забуття та ідентичність.....	44
<b>Висновки .....</b>	<b>54</b>
<b>Список використаних джерел.....</b>	<b>57</b>

## ВСТУП

**Актуальність** дослідження зумовлена аналізом ролі культурної пам'яті у процесі конструювання ідентичності (індивідуальної, колективної) у прозі Мілана Кундери. Дослідження здійснене у рамках студій культурної пам'яті, що знімає опозицію між індивідуальним спогадом та колективною пам'яттю і дає можливість залучити до аналізу різні медіа та стратегії культурної пам'яті. Культурна пам'ять постає містком між спогадом та забуттям, між минулим, сьогоденням та майбутнім і таким чином становить парадигму особистісної пам'яті, що формує та зберігає ідентичність.

**Предметом** дослідження є культурна пам'ять як чинник формування та модифікації ідентичності в романах Мілана Кундери.

**Об'єктом** – романи Мілана Кундери «Нестерпна легкість буття» (1985), «Бнзсмертя» (1993), «Книга сміху та забуття» (1979) та «Жарт» (1967).

### **Мета й завдання дослідження:**

**Метою** дослідження є встановлення специфіки впливу культурної пам'яті на конструювання ідентичності (індивідуальної та колективної) у вищезазначених романах Мілана Кундери.

Задля реалізації мети необхідно виконати наступні завдання:

- З'ясувати концепт культурної пам'яті та основні стратегії її сучасних досліджень

- Проаналізувати мотив безсмертя як одну з функцій культурної пам'яті та його роль у формуванні ідентичності у романах
- Розглянути такі медії культурної пам'яті як образ та фотографія
- З'ясувати теоретичні засади концепції роману Мілана Кундери
- Проаналізувати концепти янгольського та диявольського сміху як відношення між пам'яттю та офіційною історією
- Дослідити концепт кітч як засіб маніпуляції та впливу
- Розглянути феномен забуття як частину простору пам'яті та його вплив на ідентичність

**Теоретичну базу** дослідження становить корпус праць про пам'ять та зокрема про культурну пам'ять А. Ерл «Media and Cultural Memory», Я. Ассман «Культурна пам'ять: Письмо, пам'ять про минуле і політична ідентичність у високих культурах давнини», А. Ассман «Простори спогаду. Форми трансформації культурної пам'яті», П. Рікера «Пам'ять, історія, забуття», Ф. Ніцше «Про користь і шкоду історії для життя», Анкерсмита «Піднесений історичний досвід»; літературознавчі праці М. Бахтіна «Творчість Франсуа Рабле і народна культура середньовіччя та Ренесансу», «Проблеми поетики Достоевського», «Питання літератури та естетики»; теоретична праця самого Кундери «Мистецтво роману»; роботи про кітч К. Грінберга «Авангард і кітч», С.Бойм «Кітч і соціалістичний реалізм», Т. Гундорової «Кітч і література»; есе В. Бен'яміна «Коротка історія фотографії», «Твір у добу його технічної відтворюваності» тощо.

У дослідженні були використані культурно-історичний, герменевтичний та інтертекстуальний методи аналізу.

### **Стан опрацювання теми:**

Наразі про творчість Мілана Кундери існує чимало досліджень, написаних різними мовами й крізь призму різних ракурсів: збірки статей, монографії, колективні праці. Особливо активно дослідження проводяться у Чехії, Польщі, Франції, Німеччині, США. Дослідниками і рецензентами

письменника були не лише літературознавці та літературні критики, а й письменники, наприклад, Ч. Мілош, Дж. Апдайк, С. Рушді, І. Бродський тощо.

У Чехії у зв'язку з політичною ситуацією у 60-80-х рр. та еміграцією самого автора найбільш дослідженими є його ранні твори. Романи написані у пізніший період (70-90-х рр.) стали об'єктом дослідження західних літературознавців і чеських науковців-емігрантів, наприклад, Е. Ле Гранд («Kundera or The Memory of Desire»), М. Нємцової («Terminal Paradox: The novels of Milan Kundera»), К. фон Кюнс («Milan Kundera's Fiction: A Critical Approach to Existential Betrayals»), Г. Пічової («The art of memory in exile: vladimir nabokov & milan Kundera»).

В Україні романна спадщина Мілана Кундери досліджена лише частково. Деякі аспекти його творчості привертали увагу Т. Гундорової, С. Яковенко, С. Криворучко, А. Салій, Ю. Федець та інших. Найбільш системно творчість Кундери досліджує О. Палій. Дослідниця є авторкою низки статей, а також дисертації [31], присвяченої проблематиці та поетиці романів письменника.

### **Структура роботи:**

Робота складається з трьох розділів та висновків та списку використаної літератури, що містить 48 позицій. Перший розділ «Функції та медії пам'яті» присвячено розгляду концепту культурної пам'яті й такої її функції як посмертна слава, яка інтерпретується як мотив безсмертя, увіковічнення образу. Також розглядаються такі медії пам'яті, як образ та фотографія в контексті імагології та конструювання ідентичності. У другому розділі охарактеризовано теоретичне підґрунтя концепції роману Мілана Кундери, а саме важливий для дослідження принцип множинності та варіацій, що розкриває проблему люлського існування між пам'яттю, забуттям та історією. Третій розділ присвячено аналізу впливу ідеології та кітчу на ідентичність.

## **I РОЗДІЛ: ФУНКЦІЇ ТА МЕДІЇ ПАМ'ЯТІ**

### **1.1 Теорія культурної пам'яті**

Студії пам'яті (індивідуальної, колективної, національної, культурної, історичної тощо), які набули актуальності у другій половині XX століття, є наразі однією з активно досліджуваних і популярних сфер гуманітарного знання. Дослідження культурної пам'яті зокрема є перспективним з точки зору його інтегративності, можливості залучення різних методологій та теорій до її вивчення.

Для концепту культурної (а також національної, колективної, історичної) пам'яті важливими є ідеї соціолога Мориса Альбвакса щодо соціальної природи пам'яті. Так індивідуальна пам'ять постає частиною пам'яті колективної, а соціальні рамки стають засобом реконструкції минулого, образ якого залежить від домінуючих у суспільстві уявлень. Також Альбвакс протиставляє історію (уніфікація, зовнішня темпоральність, концептуалізація, проблематизація) та колективну пам'ять (множинність, зануреність у пережите, фрагментарність) [39, 110]. Таким чином, дослідник виділив сферу пам'яті як окремий предмет гуманітарного знання, що дало поштовх для подальших досліджень [39, 111].

Визначальним моментом для дослідження культурної пам'яті стала відмова від чіткого протиставлення індивідуальних та колективних форм пригадування і

звернення уваги на дослідження того, що формує ці види пам'яті. Так сучасні дослідження культурної пам'яті характеризуються міждисциплінарністю та широким спектром підходів. Одне з інтегративних визначень культурної пам'яті, яке залучає різноманітні феномени як об'єкти її дослідження, наводить німецька дослідниця Астрід Ерл. Вона пропонує визначати культурну пам'ять як «взаємодію сучасності та минулого в соціокультурних контекстах» [43, 2]. Такий підхід дає змогу досліджувати пам'ять на різних рівнях (колективному, індивідуальному) та різними способами пригадування («навмисні», «ненавмисні», ненаративні форми пам'яті). Варто також зазначити, що у такому випадку термін «культурна пам'ять» розглядається у антропологічно-семіотичному розумінні, в якому культура включає соціальний (суспільні відносини, інституції), матеріальний (артефакти та ЗМІ) та ментальний аспекти (культурно визначені способи мислення, менталітети) [43, 4].

Астрід Ерл, покликаючись на ідею Джефрі Оліка, зазначає, що існує два головних рівні пам'яті, як-от індивідуальний та колективний. Для індивідуального рівня культура постає суб'єктивною категорією значень у мозку людей, для колективного – патернами публічно доступних символів, об'єктивованих у суспільстві [43, 5]. Таким чином, культура та пам'ять по-різному взаємодіють на цих рівнях. Індивідуальний (когнітивний) рівень пов'язаний із впливом соціокультурного контексту на пам'ять індивіда. Колективний (соціальний, медійний) рівень пов'язаний із символічним порядком, ЗМІ, інституціями та практиками, за допомогою яких спільноти реконструюють минуле [43, 5]. Як наголошує дослідниця, важливим є те, що ці два рівні пам'яті на практиці постійно взаємодіють і є умовою існування одне одного, адже як індивід зазнає впливу соціо-культурного контексту, так і пам'ять репрезентована інституціями потребує актуалізації коштом індивідів, членів спільноти [43, 5]. У випадку з досліджуваною прозою Мілана Кундери такий підхід видається ефективним, адже дозволяє комплексно поглянути на те, як спогади конституують індивідуальну та колективну ідентичність в

аналізованих романах, як взаємопов'язані спогади, історія (ідеологічний вплив на пам'ять, феномен забуття) та ідентичність.

Ще однією важливою концепцією при дослідженні пам'яті про яку йдеться Ерл є зміщення акцентів з опозиції між історією та пам'яттю на поняття про різні моделі пригадування в культурі. Такий підхід впливає з розуміння минулого як явища не даного, а такого, що має постійно бути репрезентованим та відтворюваним. Так важливим є не те, що саме пригадують (факти, дати), а яким чином здійснюють це пригадування [43, 7]. З такої точки зору поразка Празької весни, події 1968 року у тодішній Чехословаччині, постійно присутні у романах Мілана Кундери, хоч іноді й перевтілені, можна трактувати, наприклад, як частину політичної історії, що вплинула на зміни у національній пам'яті та ідентичності (боротьба за демократизацію, утвердження тоталітарного режиму), як колективний травматичний досвід (окупація, розчарування у колишніх переконаннях), як частину індивідуального досвіду тощо. Усі вищезазначені підходи - це різні способи референції до минулого.

Одним зі знакових досліджень проблематики культурної пам'яті є дослідження німецьких науковців Яна та Аляйди Ассман. У своїх роботах вони розрізняють такі види колективної пам'яті, як культурну та комунікативну пам'ять. Дослідники обґрунтовують теорію культурної пам'яті (*kulturelle Gydächtnis*), що спирається на символічні культурні об'єктивації. Ян Ассман одним із перших запропонував визначення культурної пам'яті як «властивого кожному суспільству і кожній епосі набору текстів, зображень, ритуалів, які постійно використовуються та через «підтримання» яких група стабілізує та передає далі власне бачення себе самої» [2, 12]. Тобто йдеться про культурні та інституціональні форми, що підтримують пам'ять про важливі події минулого. Ці події є певними «точками фіксації» культурної пам'яті, дещо схожими на «соціальні рамки» Альбвакса. Під комунікативною пам'яттю Ян Ассман має на увазі пам'ять в межах кількох поколінь, які були свідками згадуваних подій минулого, пам'ять, що відображає власні уявлення членів групи про своє минуле, які передаються за допомогою повсякденної інтеракції [2, 12].



Аляйда Ассман також досліджуючи як суспільства пам'ятають і конструюють свою ідентичність, розмежовує пам'ять «ars» і «vis», а також розрізняє, але не протиставляє функціональну та накопичувальну пам'ять, що прояснює специфіку пригадування та забування у культурній пам'яті. Дослідниця пропонує інтегративний підхід до вивчення функцій і особливостей культурної пам'яті, акцентуючи на взаємопов'язаності її феноменів, а не їх протиставленні.

Отже, протягом останніх десятиліть зв'язок між культурою та пам'яттю став ключовою темою міждисциплінарних досліджень. Культурна пам'ять розуміється радше як багатозначне поняття, а її медії та практики є дуже різноманітними. Та саме ця різноманітність надає простір для ефективного діалогу різних дисциплін (наприклад, літературознавства, історії, соціології, психології тощо) і дозволяє виявити зв'язок між різними формами та актами пам'яті у соціокультурному контексті.

## **1.2 Мотив безсмертя як проект формування ідентичності**

Зв'язок між пам'яттю та ідентичністю актуалізується під час розрізнення таких понять, як пам'ять "ars" і "vis", тобто пам'ять як накопичення, зберігання знання та пам'ять як пригадування, реконструкція [2, 27]. Таке розрізнення оприявнює дві традиції дискурсу пам'яті: традицію риторичної мнемотехніки, яка спрямована на організацію та формальну структуру знання та психологічну традицію, що розглядає взаємодію пам'яті з уявою і розумом [2, 27]. Тобто окрім мнемотехнічної функції увага звертається і на інші функції пам'яті, які актуалізують зв'язок між спогадами та ідентичністю, наприклад, культурні акти згадування, увічнення, забування тощо. Так серед функцій культурної пам'яті Аляйда Ассман виокремлює такі основні форми ставлення до минулого, як поминання покійних, посмертну славу й історичну пам'ять [2, 27]. У

аналізованих романах Мілана Кундери натрапляємо на спогади про померлих, які актуалізують тему увіковічення, безсмертя.

Світським виміром пам'яті про померлих є «фама», тобто згадування як ушавлення. Вона має багато спільного з самоувічненням та саморепрезентацією, такий собі світський варіант спасіння душі. Якщо релігійна пам'ять забезпечує особисту пам'ять про людину, то світська відповідає за узагальнену пам'ять поколінь [2, 45]. Такий тип пам'яті артикулюється у романі «Безсмертя», для якого тема безсмертя та вічного життя у пам'яті нащадків є однією з провідних. У зв'язку з секуляризацією у добу Ренесансу, акцент з пам'яті про померлих та людську смертність зміщується на можливість увіковічення через певні досягнення, зокрема у культурній сфері. Тобто умовами, за яких людина може досягти такого типу увічнення, є її видатні вчинки та записи про них, завдяки яким, вони залишаються у пам'яті нащадків, адже саме письмо вважалося основним інструментом формування пам'яті. На відміну від релігійної пам'яті гарантами увічнення стають не родичі та священики, а співці, поети та історики. Фама-культура виокремилася ще у Давній Греції, важливе місце у ній посідали поети – «професійні увічнювачі». Вони фактично виконували функцію пам'яті, яка полягає у символічній перемозі над фізичною смертю через увічнення імені певної людини та здатність впливати на майбутні покоління [2, 46].

У романі «Безсмертя» поняття безсмертя розкривається з двох боків: існує мале та велике або величне безсмертя. Перше забезпечують згадки тих, хто знав людину особисто, у другому випадку людину пам'ятають сторонні [16, 58]. Серед занять, які з більшою ймовірністю можуть гарантувати людині безсмертя Кундери виділяє митців та державних діячів. Так у романі згадуються постаті Наполеона, президентів Франції Франсуа Міттерана та Валері Жіскара д'Естена, американського президента Джиммі Картера, датського астронома Тіхо Браге, письменників Гете та Гемінґвея.

Усі вони так чи інакше були зацікавлені у своєму безсмерті, або ж зазнали його випадково, як, наприклад Джиммі Картер, що помер у прямому ефірі на очах глядачів під час пробіжки, яка мала навпаки засвідчити молодість та міцне здоров'я президента: «Людина прагне безсмертя, та настає така пора, коли камера показує, як її рот перехняблюється у болісній гримасі, і це те єдине, що запам'ятається нам про неї; у такий спосіб людина увійде в безсмертя, що зветься комічним» [16, 60].

Кундера також розмірковує над тим, чи змінився його характер у сучасному світі з появою камер. Так фотоапарат, око об'єктива ніби заступає Боже око, і людина опиняється під поглядом безлічі інших, а її життя перетворюється на оргію, в якій усі є учасниками [16, 38]. Наприклад, Аньєса у дитинстві вважала, що Бог слідкує за нею, і це усвідомлення завдавало їй насолоди у певні інтимні моменти.

Автор також доходить висновку, що люди відчували й поводили себе ніби перед об'єктивом фотоапарата ще задовго до його появи, сутність явища камери передувала її матеріальному втіленню [16, 61]. У зв'язку з цим показним епізодом в романі є зустріч Гете з Наполеоном, яка ніби супроводжується спалахами камер неіснуючих фотографів. Цей ефект прихованої камери актуалізує тему імагології: протягом усієї зустрічі Наполеон формує свій образ перед «фотографами» жестами, фразами, інтонацією. Подібна поведінка порівнюється з мистецтвом сучасної політики, що переймається лише гарними позами та жестами, які запам'ятаються, а також виголошенням «влучних висловів», які вплинуть на образ політика в очах публіки [16, 62].

Франсуа Міттеран у прагненні до безсмертя обрав для себе шлях ототожнення з померлими через долучення до культу мертвих – найдавнішої та найпоширенішої форми соціальної пам'яті [2, 48]. Покладаючи квіти до могил видатних особистостей Франції у Пантеоні він прагнув закарбуватися у пам'яті людей як один з тих «великих», дотичним до них: «...він хотів скидатися на

небіжчиків, адже смерть і безсмертя – немов двоє нерозлучних коханців, і той, чиє обличчя зливається з обличчям небіжчиків, безсмертний уже за життя» [16, 59]. Пантеон, до якого сходить Франсуа Міттеран, порівнюється з Храмом Слави, до якого прямує Шекспір, зображений на завісі лейпцизького театру, про яку згадує Гете у книзі «Моє життя». За середньовічним уявленням Фама – двоїстий алегоричний образ, непередбачувана та свавільна володарка соціальної пам'яті, така ж примхлива як Фортуна [2, 52]. Ренесансна доба засвоює античне ставлення до слави як до дорогоцінного дару, прагнути якого шляхетно і поважно. Оскільки віра у те, що після смерті людиною розпоряджається Бог слабне, актуальним стає уявлення про те, що людина сама здатна бути суддею, впливати на забуття чи збереження пам'яті про чиєсь ім'я [2, 53]. Так згаданий у романі Французький Пантеон є прикладом того як суспільство саме створює інститути пам'яті й стає інстанцією, що вирішує хто гідний увічнення.

Отже, переважна більшість героїв роману прагнуть безсмертя (Гете, Гемінгвей, Бетховен, Аньеса, Лора, професор Авенаріус, Рубенс). З цим прагненням тісно пов'язаний концепт імагології, що втілюється у різних моделях формування та увіковічення свого образу героями роману, усі вони прагнуть утвердити свою неповторність та особливість. Так, на прикладі Ан'еси та Лори ми бачимо протилежні підходи до формування свого образу: додавальний та віднімальний [16, 108]. Якщо Аньеса намагається позбавитися від усього зайвого, зовнішнього, залишивши лише сутність свого «я», Лора ж навпаки аби її «я» якось оформилось, набуло обсягу, додає до нього нові атрибути, ототожнюючись із ними. Наприклад, одним з таких атрибутів була Лорина кішка, в якій вона бачила бажану модель себе. Аналізуючи ці методи Кундера пов'язує додавальний метод з потенційно небезпечним способом самоствердження, коли атрибутами «я» людини стає прихильність певній політичній чи релігійній доктрині [16, 108-109]. У такому разі прагнення отримати від інших визнання та прийняття цього атрибуту загрожує його нав'язуванням.

Виявом малого безсмертя постає комічне безсмертя. Наприклад, його зазнає Тіхо Браге у якого луснув сечовий міхур під час обіду в імператорському дворі, бо він соромився вийти до вбиральні. Християна, дружина Гете, також назавжди залишиться у пам'яті нащадків, проте, завдяки Беттіні Brentano, лише як «дурнувата ковбаса». Бажання зазнати безсмертя коштом інших розкривається в романі у сюжетній лінії про стосунки Гете та Беттіни Brentano. У намаганні долучитися до слави, безсмертя Гете Беттіна постійно нав'язується письменникові, втручається у його життя, шукає зустрічі з ним та продумує кожний свій хід. Прикметним є те, що особисто Гете та Беттіна бачилися лише кілька разів за все життя, основна історія їхніх стосунків розгорталася на папері. Чим менше вони бачилися, тим більше листувалися, чи радше вона писала йому. Історія їхніх стосунків уславилася, адже тут йшлося про безсмертя, а не про кохання. У одному з листів Беттіна сама дещо розкриває своє потаємне бажання: «Маю непохитне бажання кохати тебе вічно» [16, 71]. Ключовим словом тут є не «кохати», а «вічно». Беттіна аби уславитись має намір написати про Гете книгу з розповідей його матері, також вона створює ескіз монументу на честь письменника. Цим Беттіна дає зрозуміти Гете, що саме вона «пошиє йому похоронний саван, у якому він постане перед нащадками» [16, 77]. Тобто вона прагне стати отим співцем у фама-культурі, який увічніює ім'я героя у пам'яті майбутніх поколінь, проте разом з тим вона хоче долучитися до слави Гете, вписавши себе у його життя. Так, після смерті Гете, Беттіна публікує «Листування Гете з дитиною», дещо змінюючи та переписуючи листи так, аби у читачів склалося враження, що вона була музою для письменника і відігравала важливу роль у його житті. Через це переписування, вона формує вигідний для себе образ.

Зрештою Беттіна прирікає Гете, а разом з тим і Бетховена на комічне безсмертя, публікуючи підроблений лист Бетховена, в якому той ніби-то розповідає як Гете запобігливо, наче лакей, вклонився перед імператрицею, коли Бетховен як справжній бунтар, пройшов повз, не знявши капелюха [16, 85]. Таким чином жінка сформувала для наступних поколінь не лише образ

Ґете, а й Бетховена, який виявився стійкішим до часу, ніж його музика. Адже коли через сто років після смерті Бетховена найвидатніших композиторів сучасності запитали про їхнє ставлення до нього, виявилось що зацікавлення постаттю композитора тримається лише на цій літературній легенді, до того ж образ Бетховена у цій легенді сприймають не менш комічним ніж образ Ґете [16, 86].

У цьому епізоді розкривається мінливий характер безсмертя. За життя людина може певними діями добиватися його, моделювати свій образ для нащадків, як це, наприклад, робив Ґете, а все ж результат неможливо передбачити. На підтвердження цьому у романі знаходимо концепцію безсмертя, за якої воно прирівнюється до вічного процесу, суду [16, 89]. У розмові Ґете з Гемінґвеєм письменники доходять висновку про розбіжність між тим, якою людина є насправді і якою вона залишається у пам'яті інших. Для Гемінґвея втіленням цього вічного суду була купа людей (дружини, друзі, газетярі, викладачі) що після його самогубства зібралися біля його тіла і розповідали про нього різні вигадки. Для Ґете ж це глядачі, що споглядали не його лялькову виставу «Фауст», а самого Ґете. У кожному разі така сторона безсмертя свідчить про нього як про тягар, що гнітить зазнавших його. У зв'язку з цим прикметним є висновок якого доходить автор: Людина може покласти край своєму життю, але не безсмертю [16, 90]. Це безсмертя, якого зазнають відомі люди зрештою виявляється лише новою маскою, адже людей цікавить не їхня творчість, діяльність, а пікантні подробиці з життя.

А проте, у романі знаходимо й думку про такий самий ефект, що спричиняє усвідомлення власної смертності. Так, наприклад, Поль вимагає «покінчити з терором безсмертних» і «повалити пихату владу всіх отих Дев'ятих симфоній і «Фаустів» [16, 349]. Недоступне Полю безсмертя викликає у нього відчуття неповноцінності й ревне прагнення справедливості перед цією «метафізичною нерівністю».

Тож тема безсмертя фактично порушує проблему диссоціації між собою та своїм образом, який увічніюється у пам'яті інших [44]. Кундера порушує це питання ще у «Порушених заповітах», розмірковуючи над тим, як довго людину можна вважати ідентичною самій собі [19, 196]. Письменник вважає, що відповідь на це питання варто шукати саме в романі, який покликаний розкривати таємниці людського існування. Так у «Безсмерті» виявляється роздробленість ідентичності, недаремно і перший розділ роману має назву «Обличчя»: вже від початку з'являється думка про те, що обличчя, яким людина транслює себе у світ насправді немає нічого спільного з ідентичністю, а є лише образом, фасадом.

### 1.3 Образна пам'ять

У зв'язку з порушеною темою безсмертя необхідно звернутися і до поняття образу, який також актуалізує тему увічнення у пам'яті. Так у романі «Безсмертя» один із героїв – Рубенс дізнається про смерть Аньєси, яка довгий час була його коханкою, хоча зустрічалися вони всього кілька разів на рік. Він вирішив подзвонити їй після чотирирічної перерви у спілкуванні і був здивований та засмучений звісткою про її смерть [16, 325]. Найприкметнішим у цій ситуації було раптове Рубенсове усвідомлення того, що Аньєса могла померти вже давно, кілька років тому, але вона досі жила у його спогадах: у його уяві час від часу виникав образ сімнадцятирічної Аньєси, такої, якою вона була за їхнього знайомства. Та навіть після смерті Аньєса продовжила жити у пам'яті Рубенса, вона не стала більш відсутньою для нього ніж раніше, проте тепер її образ не давав йому спокою, він уявляв її у домовині, її мертве обличчя, уявляв що сталося з її тілом після смерті. Цей образ виникав кожного разу коли він кохався з іншими жінками і зрештою він вирішив урвати стосунки з ними [16, 327].

Рубенс відкриває для себе таку особливість пам'яті: пам'ять не фільмує, а фотографує. Про усіх жінок, які у нього колись були у Рубенсовій пам'яті у кращому разі лишалися лише згадки у вигляді «ментальних знімків» [16, 330]. Жінки поставали у його еротичній пам'яті не в русі чи жестах, а застиглими світлинами. Це порівняння спогадів зі світлинами є дуже прикметним, адже спогад дійсно функціонує за аналогією з фотографією. Зображення можна інтерпретувати як відображення афектів, позасвідомого. Тобто тут ми маємо справу з пам'яттю «vis», з пригадуванням, що залучає уяву: «Vis зображення, що відсилає до неконтрольованого потенціалу афекту, перетворює цей медіум пам'яті на провідного носія культурного позасвідомого» [2, 234]. Так у Ассман зустрічаємо порівняння міцно закарбованих у пам'яті спогадів з дагеротипами, що відсилає до паралелі між описом пам'яті і медійними технологіями: «Враження, закарбовані, наче в «дагеротипах», пов'язані як із ментальними образами, так і з фотографіями» [2, 235].

Образ Аньєси – найулюбленіша Рубенсова ментальна світлина, що її він зафіксував під час однієї з їхніх зустрічей: вона стоїть перед дзеркалом, затуляючи долонями свої голі груди. Ця світлина видавалася Рубенсові найінтимнішим та найглибиннішим епізодом з його еротичного життя, його сутністю. Він навмисне викликав його у пам'яті, кохаючись з іншими жінками [16, 326]. Таким чином, при кожній згадці про цей образ активізовувався закарбований у ньому афективний потенціал. У людській пам'яті образами відповідає функція реле, коли вони повертають собі силу, яка вивільняється в тій, чи іншій ситуації [2, 241]. І от навіть після смерті Аньєси, її образ нікуди не зник, але раз і назавжди трансформувався до непізнаваності, що фактично поставило крапку на еротичному житті Рубенса.

Окрім трансформації самого образу, можна простежити зміну форм образної пам'яті. Аляйда Ассман виділяє дві протилежні форми пам'яті: *memoire volontaire* (довільна пам'ять) та *memoire involontaire* (мимовільна пам'ять) [2, 253]. Спочатку Рубенс навмисно, з власного бажання відтворює у пам'яті Аньєсин образ за певних обставин, тобто формує його свідомо і



спрямовує власною волею. Така форма пам'яті відповідає Мелеті, напруженому, націленому на певні дії стану свідомості, який увиразнює лише потрібні елементи минулого [2, 254].

Отже, спершу Рубенс цілком контролює свою образну пам'ять, спогади та відчуття, проте після травматичної звістки про смерть Аньєси, він опиняється під цілковитим впливом *memoire involontaire*: спогад сам стає агентом, що раптово проривається до свідомості, ігноруючи волю та бажання. Тобто це вибухова, пасивна форма пригадування, вивільнення таких спогадів детерміноване відчуттям провини, або витісненням [2, 255]. За Фройдовою теорією пам'яті забуття вражень та переживань здебільшого просто редукується до їх «відгородження», тобто людина знає речі про які буцімто забула, просто ніколи про них не думає [35, 618]. Згадаймо реакцію Рубенса на звістку про смерть коханки: «Смерть жінки, яка була тільки епізодом у його житті, здивувала й засмутила, проте не збурила Рубенса, тим більше що та жінка чотири роки тому пішла з його життя й він мусив би вже змиритися з тим» [16, 338]. Можна припустити, що Рубенс витіснив травматичні почуття спричинені цією новиною, через що вони потім і вивільнилися у такій неконтрольованій, «вибуховій» формі.

Вияв *memoire involontaire* простежуємо й на рівні тексту. Так Рубенс «прагне звільнитися» від неприємного образу, намагається «нагнати» цей спогад, проте, думки «відмовляються коритися» йому і, ніби навмисне, «підсовують картини, яких він не хоче бачити» [16, 339]. Рубенс робить спробу повернути собі владу над своєю образною пам'яттю, він цілеспрямовано починає пригадувати «світлини» інших жінок, але зрештою усвідомлює, що більше не здатен маніпулювати своїми спогадами і пам'ять в потрібний момент «відмовиться показувати» ці світлини, натомість «покаже» образ Аньєси охопленої полум'ям [16, 340].

Аньєса завжди ніби ховалася за своїм образом у Рубенсовій пам'яті, він не був певен, що взагалі знав її поза цим образом. Мілан Кундера розвиває

концепцію образу: за своїм образом можна ховатися, за ним можна зникнути, або ж відокремитися від нього, проте, ніколи не можна бути власним образом [16, 329]. Історія стосунків між Рубенсом і Аньєсою є прикладом цього злиття, приховування людини за образом. Саме цей образ є найголовнішим у їхніх стосунках, можна навіть сказати запорукою цих стосунків, адже Рубенс ніколи не прагнув дізнатися ким Аньєса є насправді, чим вона живе і про що думає. Таким чином їхні життя залишалися в тіні, тоді як побачення «були осяяні світлом, були поза часом і поза будь-яким контекстом» [16, 330].

Зустрівшись з Аньєсою після тривалої розлуки у п'ятнадцять років, Рубенс помічає зміни у її тілі, які відбулися з віком, а проте, це миттєва думка, яку одразу ж заступає упізнавання у жінці давнього образу. Тож тіло у цьому випадку грає другорядну роль, сам герой констатує для себе, що вбачає цінність фізичної присутності коханки саме у тому, що вона завжди зливається зі своїм образом, а проте, він кожного разу все таки з нетерпінням чекав, коли вона доповнить цей образ своїм живим тілом. Говорячи про значення образів у культурній та індивідуальній пам'яті, Ассман також звертається до специфіки образу жінки у чоловічій пам'яті, а саме до явища іконізації та інсценізації жіночого. Так на прикладі роману Марселя Пруста «У пошуках втраченого часу» дослідниця розкриває портрет коханця як захопленого мистецтвом колекціонера [2, 248]. Джерелом захоплення у такому випадку постає не сама особистість, а радше уявні інсценізації. Проте, уявний обмін між образом та особистістю все ж є взаємним, тобто одне не редукується до іншого, а відбувається своєрідна взаємна семантична або ж еротична зарядка образу і особистості [2, 249]. Любовні почуття, що виникають внаслідок цих взаємопроникнень між образом і особистістю посилюються через «тертя» спричинене тим, що погляд не падає безпосередньо на об'єкт бажання, а проходить крізь інсценізацію [2, 249].

Після фізичної смерті Аньєси її тіло і зміни, що з ним відбулися починають хвилювати Рубенса набагато більше, ніж за її життя. Звичний образ враз втрачає свою монолітність, невразливість до плину часу і заміщується

іншими жахаючими Рубенса видіннями понівеченого тіла, породженими наглою звісткою. Таку зміну можна трактувати як наслідок розпаду цього взаємозв'язку між образом та особистістю.

У контексті розгляду жіночих образів у романах Мілана Кундери, варто згадати також любовні пригоди Томаша з роману «Нестерпна легкість буття». Якщо у романі «Безсмертя» Рубенсова еротична пам'ять містила невеликий альбом з жіночими «світлинами», кількість яких була обмежена – сім чи вісім застиглих образів, тих кількох секунд, до яких звелося все його еротичне життя, то у «Нестерпній легкості буття» Томаш з усіх своїх романтичних пригод пам'ятав лише моменти сексуального завоювання жінок. Усе інше зникало з його пам'яті, він забував обставини, за яких зустрічався з цими жінками та що передувало цим зустрічам, його пам'ять умисне «вилучила» їх зі сфери кохання.

У цьому контексті Мілан Кундера вводить таке поняття як поетична пам'ять, яка відповідає за те, що зачаровує людину, зачіпає за живе, робить життя прекрасним [20, 81]. Річ у тому, що поетичною пам'яттю Томаша повністю заволоділа Тереза й іншим жінкам там вже не знайшлося місця. Як йдеться у романі, справа була навіть не у ставленні Томаша до цих жінок, а у ставленні його пам'яті до них, Тереза на відміну від інших перебувала поза межами імперативу, який змушував Томаша завойовувати жінок. Дещо схожий мотив простежується і у згаданому раніше романі «Безсмертя»: для Рубенса жінки були лише еротичним досвідом, він не міг згадати їхніх імен та біографій, вони знаходилися для нього «поза межами кохання». Так само як Томаш не міг контролювати свою пам'ять щодо інших жінок, так і Рубенс відчував ніби його пам'ять керує ним, ба навіть сама вирішує, яку частину його еротичного життя варто знецінити, а яку зберегти. Усе навмисне, бажане, заплановане, Рубенс забував, натомість звертав увагу на непередбачувані та непоказні епізоди. Ця ситуація є оберненою до феномену Казанови, своєрідної утопії пам'яті, завдяки якій уникнули забуття образи ста тридцяти жінок, їхні біографії, слова та жести [16, 339].

Цікавим аспектом для аналізу жіночих образів в пам'яті чоловіків є також перебування більшості жінок вищезазначених персонажів роману «поза межами кохання». Це явище детальніше розкривається саме в романі «Безсмертя». Саме розчарувавшись у своєму великому коханні, у першому шлюбі, Рубенс опинився поза межами кохання. Кохання, яке він зводив до абсолюту, неможливо було ніяк оцінити, чи виміряти. Рубенс і його дружина перебували у стані передкоїтального кохання, якому був притаманний суто кількісний критерій, тобто справжнє кохання обов'язково мало бути дуже великим почуттям, мало перебувати за межами правдоподібності. Проте, після такого чуттєвого досвіду прийшло розчарування: «після роздування любовного почуття воно так неймовірно й не драматично охопило, що це стало для нього приголомшливим відкриттям: він остаточно опинився поза межами кохання» [16, 311].

Цей простір поза межами кохання не варто характеризувати як обмежений та нецікавий, навпаки він був набагато ширшим та розмаїтішим за сферу кохання. Прикметною характеристикою цього стану «поза межами кохання» для Рубенса було саме те, що романтичні пригоди тут відбувалися суто в межах еротичної сфери, вони жодним чином не впливали на решту його життя (пригадаймо, ту позачасовість та позаконтекстність стосунків з Аньєсою). Тут у Кундери ми натрапляємо на таке визначення кохання: воно розглядається як найголовніше явище, воно робить життя долею, тому все, що відбувається «поза межами кохання» має епізодичний характер [16, 312].

Ця концепція відсилає до ключової для любовної лінії роману «Нестерпна легкість буття» опозиції важкості й легкості. Ця ідея постає з музики Бетховена, а саме з його останнього квартету, який він назвав «Der schwer gefasste Entschluss» (тяжко здобуте рішення). Важкість для Бетховена набуває радше позитивного значення, вона пов'язана з голосом Долі: «Es muss sein» (так має бути) - словами, що лягають на мелодію бетховенівського квартету [20, 13]. Через цю ідею розкривається зв'язок між такими поняттями як важкість, необхідність та цінність: «лише те, що необхідне є важке, лише те, що важить,

має ціну» [20, 13]. Це переконання Кундера розглядає, перш за все, на прикладі любовних стосунків, так само як і в «Безсмерті», у «Нестерпній легкості буття» присутній мотив ідеалізації кохання: «Нам здається неможливим, щоб справжня любов була чимось легким, позбавленим ваги; ми гадаємо, вона є тим, чим мусила бути; без неї наше життя не було б нашим життям. Нам здається, сам Бетховен, похмурий і патлатий, грає на честь нашого великого кохання своє «Es muss sein!» [20, 14]. Проте, згодом легкість знову засвідчує себе і Томаш раптом усвідомлює, що уся його історія кохання з Терезою не має ніякого наперед визначеного сенсу, вона є результатом шести абсурдних випадковостей, які їх звели одне з одним, і які вони самі наділили символічним змістом.

#### **1.4 Фотографія як взаємодія пам'яті та медіа**

Як приклад відокремлення образу від людини у романі «Безсмертя» згадується явище фотографії. В той момент, коли фото зроблене і людину зафіксовано в моменті, її образ ніби народжується та відокремлюється від самої людини, щоб існувати далі незалежно від неї, як фото чоловіка із закривавленим обличчям на виставці одного фотографа, згадане у романі «Безсмертя» [16, 225].

Загалом явище фотографії відкриває новий вимір пам'яті, адже технології здатні розширювати її можливості, доповнюючи методи мнемотехніки, бо вони зберігають інформацію поза межами людського організму. Уявлення про людську пам'ять трансформувалися разом з еволюцією технологій: вираз «фотографічна пам'ять» свідчить про тенденцію використовувати носії як когнітивні моделі для розуміння функціонування пам'яті. Французький антрополог Андре Леруа-Гуран зазначав, що культурна еволюція людства повинна бути заснована на історії засобів масової інформації, які формують «соціальну пам'ять» [43, 367]. Антропологічна еволюція пов'язана зі здатністю

розширювати можливості людського розуму шляхом екстеріоризації знання та досвіду, тобто їхнього збереження поза межами цього розуму, в якихось матеріальних носіях [43, 368].

Фотографія є важливим засобом пригадування, вона функціонує як медіум пам'яті, надійне свідчення минулого. У цьому контексті варто згадати відомий опис дагеротипу як «дзеркала з пам'яттю», що належить Оліверу Голмсу, який у середині XIX століття висловив думку про зв'язок фотографії та процесу запам'ятовування [46, 54]. Ця властивість фотографії захоплювати, фіксувати момент визначає і згадану Кундерою особливість відділення образу від особистості, зображеної на фотографії. Як відомо технічна репродукція виявляє самостійність щодо оригіналу. Наприклад, завдяки певним функціям зйомки можна зафіксувати зображення недоступне людському окові, або ж фотографія може перенести подобу оригіналу в умови недоступні самому оригіналу, наблизити його до публіки [9, 21]. Так, наприклад, і відбувається зі згаданою в «Безсмерті» випадковою фотографією впавшого чоловіка, що опинилася згодом на виставці відомого фотографа.

Ще одним аспектом такого відділення образу від зображеного є те, що фотографія відділяє людину від пережитого і демонструє їй її образ як образ «іншого». З цього боку фотографічно сконструйована пам'ять дозволяє подивитися на себе ніби зі сторони, з позиції «іншого». Так прикметною є реакція людей зафіксованих на перших дагеротипах, яку описує Беньямін: «Спочатку люди не наважувалися довго розглядати знімки. Вони торопіли перед чіткістю зображеного і вірили, що обличчя на знімках здатні самі дивитися на глядача» [8, 73].

Проте, все ж камера фіксує образ з позиції анонімного технічного артефакту. Тобто фото є не чийось поглядом, а проекцією, позбавленою будь-якої суб'єктивності. За словами Андре Базена, «усі мистецтва засновані на присутності людини, лише фотографія отримує перевагу від її відсутності» [43, 369].

За Роланом Бартом фото є еманацією референта. Від реального об'єкта, який колись «був там» виходять проміні, що досягають людину, яка знаходиться в іншому місці. Фотографія у перекладі з грецької - виявлений, виділений, вичавлений під дією світла образ [4, 45]. У такому разі світло постає провідником між референтом та тим, хто споглядає. Барт порівнює недостатньою образність читання з усеобразністю фотографії, яка виявляється не лише в тому, що фотографія сама по суті є образом, а в тому, що вона видається завершеним, цілісним, повним образом, до якого неможливо нічого додати [4, 50]. Проте, зображення залишаються німими, тому фотографічна пам'ять існує як фантомний спогад.

Через цю властивість фотографії фіксувати події минулого з документальною точністю вона є слідом минулого, що дає змогу використовувати фотографію як прямий доказ зображеного та для реконструкції тих обставин, за яких вона була створена. Коли фотографія є не просто свідченням минулого, а саме його продуктом, вона функціонує як нагадування, що спонукає, або скеровує процес пригадування. А оскільки сліди створюються ненавмисно, вони постають автентичними та достовірними свідченнями минулого.

Так у романі «Нестерпна легкість буття» Мілан Кундера розмірковує над зв'язком фотографії та пам'яті про травматичні події історії. Відсутність фотографічних свідчень про низку злочинів Росії (депортація литовців, вбивство поляків, знищення кримських татар) робить ці злочини бездоказовими, такими, які в певний час можна з легкістю оголосити містифікацією [20, 24]. Напротивагу цьому в романі описане вторгнення радянських військ у Чехословаччину 1968 року, детально зафіксоване та зафільмоване, надане таким чином для розгляду усьому світові: «Чеські фотографи та кінооператори усвідомлювали, що саме вони можуть вчинити те єдине, що ще можна вчинити: зберегти для далекого майбутнього образ насилля» [20, 24]. Так героїня роману Тереза в перші тижні окупації фотографувала все, що тоді відбувалося: радянських солдатів, танки на

празьких вулицях, зруйновані будівлі, загиблих, чеську молодь, що виявляла непокору, молодих дівчат у коротких спідницях, що цілувалися з незнайомцями, дражнячи радянських військових.

Говорячи про ці фотографії та той вплив і розголос якого завдяки ним набули ці події, варто згадати про роль засобів масової інформації, які теж є носіями пам'яті й систематично впливають на формування способів артикулювання минулого. Так у романі згадується про те, що знімки Терези мали великий попит у іноземних журналістів, які приїздивши тоді у Чехословаччину аби висвітлити ці події, ладні були побитися за ці кадри. Половину знятого матеріалу вона роздала журналістам і більшість фотографій тоді з'явилися у різних закордонних виданнях. А проте, згодом, коли вони з Томашем емігрували до Швейцарії, Тереза спробувала запропонувати ці знімки швейцарському ілюстрованому виданню і їй відмовили, пояснивши це тим, що з моменту тих подій вже пройшов час і це перестало бути актуальним, що вразило Терезу, адже у Празі досі тривали протести проти окупації [20, 28].

Цей епізод ніби висвітлює показову специфіку засобів масової інформації, що відображає дух часу. Журналістика з її часовими обмеженнями постає такою, що акцентує на тут-і-тепер, а не на там-і-потім. Вона відрізняється від історії тим, що постійно прагне до відчуття новинної цінності, яке випливає з актуальності та новизни і мотивоване постійною необхідністю заповнити «новинний ефір», незважаючи на шалений темп та непевні джерела. [43, 379]. Дух часу, таким чином, видається сфокусованим на актуальності, що ніби вилучає минуле зі сфери зацікавленості та зводить час до теперішнього моменту: новину про окупацію Чехословаччини змінює звістка про військовий переворот у Чилі, який затьмарив геноцид у Бангладеші, а той - війна у Синайській пустелі тощо.

Таке спрощення історії засобами масової інформації перегукується з ідеєю про те, що життєсвіт окремої людини знецінюється та забувається, адже історія народу ніби редукується до кількох подій, які теж залишаються актуальними



лише певний короткий проміжок часу [17, 11]. Наприклад, відчуючи себе безсилими та слабкими стосовно світу, персонажі «Нестерпної легкості буття» по-своєму відмежовуються від нього, розвінчуючи так тезу про те, що людина «господар і володар природи». Людина відчуває на собі тиск та владу політики, історії, природи, тепер вони володіють нею, а не навпаки. Для цих сил життєсвіт (die Lebenswelt) окремої людини забутий та не має цінності [17, 12].

У «Книзі сміху та забуття» натрапляємо на схожу думку: «Зараз час рухається у швидкому темпі. Історична подія, забута за ніч, на наступний день сповнена новизни, і тому сприймається не як тло, а як захоплююча пригода на фоні загальновідомої банальності приватного життя» (пер. з рос. – А. А.) [18, 16]. Кундера виявляє нерозривність подій у суспільному та приватному житті, які в різні часи міняються місцями: щось виходить на перший план, а щось залишається фоном.

Необхідно також звернути увагу на еротичний аспект фотографій окупованої Праги. Так, на деяких своїх світлинах Тереза зафіксувала молодих дівчат у коротких спідницях, що провокативно цілувалися з незнайомцями на очах радянських солдатів. Цей артикульований еротизм можна назвати своєрідною сублимацією, спробою особистого звільнення на фоні неможливості політичної свободи, у цьому контексті гасло «Займайтеся коханням, а не війною» набуває дещо інших конотацій.

Розкриття еротичного постає частиною опозиційної політики Чехословаччини, адже культура радянського сприймалася як заполітизована та надміру моралістична. Так прикметним є той самий епізод у швейцарському ілюстрованому виданні, куди Тереза принесла фотографії окупованої Праги. Коли під час Терезиної розмови з редактором, йому принесли репортаж про нудистський пляж, він був певен, що чешка, яка зовсім нещодавно перебувала в окупованому місті й фотографувала танки, сприйме вигляд оголених людей негативно, адже вона приїхала з пуританської комуністичної країни. Проте,

прикметною є реакція Терези, що не лише не знітилася, а прирівняла знімки окупованої Праги до репортажу з нудистського пляжу [20, 26].

Це порівняння можна розглядати у контексті вищезгаданого еротизованого характеру спротиву, прагнення звільнення як особистого, так і політичного, що втілюється як у привселюдній оголеності, так і у відвертому поведженні перед окупантами. Мілан Кундера використовує еротизм у своїх романах ніби для збалансування їхньої політичної складової, аби людське переважило політичне, що заповняє собою дійсність у XX столітті, той тиск історичних подій, під яким життєсвіт окремої людини нівелюється.

Завдяки екстерналізації почуттів фотографія дозволяє рефлексувати над ними, таким чином, знімки є певними перехідними об'єктами на перетині внутрішньої та зовнішньої реальності. Рефлексуючи над тим, що саме спонукало її робити ці фотографії під час окупації, Тереза доходить висновку, що робила це через одержимість ненавистю. З одного боку, це була ненависть до політичної ситуації, що склалася: ті перші тижні окупації більшість громадян Чехії перебували у стані всезагальної ейфорії, «хмільної ненависті» до окупантів. З іншого боку, дії Терези мали особисте підґрунтя. Фотографуючи, вона щодня стикалася з небезпекою: одного разу її навіть затримали і погрожували розстрілом за «зухвале» намагання зафіксувати радянського офіцера, що націлив зброю на групу людей [20, 10]. А проте, саме в той час Тереза відчувала себе сильною, а через це і щасливою, окупація, як не дивно, допомогла їй віднайти рівновагу духу. І причина цього стану полягала саме в особистому житті Терези, у її проблемах устосунках з Томашем. Відволікшись на такі важливі події зовнішнього світу, на політичну зраду, вона забуває про власні проблеми і про зраду в особистому житті. Як не парадоксально, але слабкість вона відчуває не перед окупантами, а саме перед Томашем.

Виявлений взаємозв'язок цих двох сфер людського життя (особистої та суспільно-політичної) підводить нас до наступного розділу, в якому ми детальніше розглянемо їхні відношення у прозі Мілана Кундери.

## **II РОЗДІЛ РОМАННА ФІЛОСОФІЯ МІЛАНА КУНДЕРИ: ІНДИВІД ПЕРЕД ОБЛИЧЧЯМ ІСТОРІЇ**

Для розуміння того, яким чином у романах Мілан Кундери конструюється ідентичність та яку роль у цьому процесі відіграє пам'ять, забуття та історичний контекст необхідно звернутися до теоретичних засад, на яких письменник засновує свою концепцію роману.

Мілан Кундера є прихильником теорії Бахтіна про те, що роман не може мати єдину істину, не може редукуватися до однієї тематики: «Все своє життя

„я глибоко й люто ненавиджу тих, хто прагне знайти у творі мистецтва позицію (політичну, філософську, релігійну тощо), замість того щоб шукати в ньому намір пізнати, зрозуміти, вловити той чи інший момент реальності» [19, 12]. Кундера приймає відому тезу Бахтіна про діалогічність роману, якому властива множинність мов та стилів, які перетинаються у певному мовно-ідеологічному організаційному центрі, в якому перебуває автор [5, 415].

У Бахтіна Мілан Кундера запозичує й ідею про порівняння множинності істин у романі з музичним поняттям поліфонії: так само, як у музиці – це одночасний розвиток кількох голосів, мелодій, так і поліфонія роману є співіснуванням кількох рівноправних голосів, сюжетних ліній, що утворюють одне неподільне ціле [6, 43]. Романіст на думку Кундери не повинен бути рупором чийхось ідей, і навіть не рупором власних ідей: «Роман — не віросповідання автора, а дослідження того, щотаке людське життя у пастці, на яку обернувся світ» [20, 87].

Так навіть якщо в романі ми натрапляємо на «голос автора», його роздуми все одно пов'язані з якимось персонажем, наприклад, у романі «Нестерпна легкість буття» автор розмірковує про взаємозв'язок тіла й душі. І хоча говорить автор, а проте, його роздуми варто розглядати саме у зв'язку з героїнею роману – Терезою, це її погляд на світ, хоча і сформульований автором. Або ж згадаймо вступний розділ цього ж роману, він починається зі згадки про ідею вічного повернення Ніцше, але це не абстрактний філософський роздум відокремлений від персонажів роману та зображених обставин. Навпаки, ця філософська ідея прояснює сутність екзистенціальної проблематики Томашевого «я», та і решти персонажів цього роману, а саме – проблему легкості існування у світі без вічного повернення.

В тому ж разі, якщо це суто висловлювання автора, як, наприклад, у випадку з музикознавчими відступами у романі «Книга сміху та забуття», або ж розділом про «Великий Похід» у «Нестерпній легкості буття», то вони є немислимыми поза романом. За Бахтіним авторська позиція не повинна бути

односторонньою та догматичною, вона має перешкоджати абсолютизації однієї точки зору, одному полюсу життя й думки. Ця серйозність та пафос може виявлятися в героях роману, але сам автор має лише налагодити цей «діалог» та залишати його відкритим [6, 98].

Так Кундера інтонаційно (іронічно, провокативно, насмішкувато, запитально) натякає на те, що він не проповідує якусь істину, а радше знаходиться у процесі пошуку та намагається досягнути реальності: «У складі роману роздум змінює свій сенс. Поза романом ми маємо справу з твердженням: впевнені в тому, що кажуть: політик, філософ, консьєрж. В романі не може існувати жодних тверджень: це територія гри та гіпотез» [17, 114]. Іронія вказує на те, що жодне твердження в романі не є єдиною істиною, а має розглядатися у відношенні до інших тверджень, ідей, думок, подій тощо.

Отже, роман має віднаходити та розкривати нову, раніше незвідану сторону буття, виявляти якомога більше варіативних думок та «правд життя» і уможливлювати їх зіткнення. Така позиція вкотре утверджує смерть автора, заперечуючи інтерпретацію тексту з огляду на наміри та біографію автора, і вміщує ідеологічний аспект всередину самого романного світу.

Для прози Мілана Кундери характерним є поєднання суспільного та особистого. Проте, варто зазначити, що політичні події не є лише тлом, на якому розгортається особиста історія героїв. Політичне, суспільне і особисте радше відображають одне одного, функціонують за спільними законами, адже і в публічній, і в особистій сфері йдеться про людину. Ми бачимо, що його герої постійно перебувають у політичному вимірі. З одного боку, ніби-то йдеться про особисту драму героя, його еротичне життя, але з іншого боку, простежується нерозривний зв'язок з політичною історією і навпаки. Без зображеного історичного контексту, який можна розглядати як певний каталізатор подій, важко уявити зображених героїв. Наприклад, у «Книзі сміху та забуття» Здена виявляє вірність партії у відповідь на зраду Мірека, який покинув її. Причини, на перший погляд, чіткої політичної позиції насправді полягають у особистому

житті: «Те, що здавалося політичним фанатизмом, було лише приводом, параболою, маніфестом вірності, закодованим докором зрадженого кохання» (пер. з рос. – А. А.) [18, 4]

У «Мистецтві роману» Кундера розмірковує над тим, яким чином у концепції його романів поєднується зацікавленість історією суспільства і прагнення поетичного осягнення буття. Це співвідношення він пояснює через гайдеггерівське «буття-в-світі», тобто людина співвідноситься зі світом не через суб'єктно-об'єктні відношення, світ є частиною людини і зі змінами в світі змінюється і людське буття. Письменник зазначає, що через вплив бальзаківської традиції буття має історичний характер, а отже, дія роману завжди відбувається у певному історичному часі [17, 56].

Історичні обставини перебувають не на задньому плані, вони не є просто декорацією, на фоні якої розгортається дія роману, вони радше є невід'ємними обставинами життя зображених героїв. Тобто історія, в цьому випадку, не просто створює певну екзистенціальну дійсність персонажа, а сама є цією екзистенціальною ситуацією, в якій він перебуває. Так у «Книзі сміху та забуття» Празька весна зображена не просто як політична та історична подія, а є важливою екзистенціальною обставиною, яка впливає на героїв, що в ній перебувають. У романі зосереджено увагу на екзистенціальному «коді» тих подій: на прикладі революції, її обернених наслідків, терору та опозиційного, реформаторського руху ми бачимо як вчинок людини вислизає від неї самої, перестає відповідати її першопочатковим уявленням, і тоді людина намагається «наздогнати» та «приборкати» цей вчинок (пер. з рос. – А. А.) [18, 2]. Тож якщо розглядати Празьку весну у контексті нерозривності подій з життя суспільства та з особистого життя, то вона уособлює певний етап переоцінки цінностей цілого покоління чехів, які замолоду були прихильниками комунізму, а у 1968-му році поклали надію на проект соціалізму з «людським обличчям». Тобто мова йде не просто про боротьбу інтересів різних груп людей, а про певне самозаперечення: «Історичні події більшою мірою схожі між собою, проте...в Чехії історія провела небачений експеримент. Там не просто повстала одна

група людей (клас, нація) проти іншої, а люди (одне покоління) повстали проти власної молодості» (пер. з рос. – А. А.) [18, 3].

Так національна травма стає одночасно й травмою особистою, травмою, спричиненою крахом комуністичного проекту, такого, яким його уявляв Дубчек і молоді комуністи, що приходять до влади, проекту соціалістичного з особистою свободою, свободою слова; травмою через розчарування у тому політичному устрої, який чехи спершу самі ж добровільно підтримали.

У «Нестерпній легкості буття» Кундера звертає увагу на такий історичний епізод, як виступ Александра Дубчека по радіо, під час якого він озвучив компромісну угоду, яку змушений був підписати в Москві. Після тижневого утримання під вартою та примусових переговорів Дубчек був розчавлений та принижений, що відбилося й на його промові: він не міг говорити, постійно робив довгі паузи між фразами та задихався [20, 10]. Цей епізод не зберігся в такому вигляді в історії, адже потім звукооператори вирізали ці паузи з промови Дубчека. Це забування історією певних антропологічно важливих моментів Кундера пояснює тим, що історіографія, на відміну від роману, описує історію суспільства, а не людини [17, 58]. Ця теза відсилає до концепції «прозаїки» (незавершеності, діалогічності) за Бахтіним, згідно з якою повсякденні, прозаїчні, звичайні події набувають не меншого значення за «великі» історичні події [27, 18].

Тут також варто згадати метафоричне музикознавче порівняння симфонії з варіацією у романі «Книга сміху та забуття». Симфонія прирівнюється до епосу, а варіація до роману, адже симфонія є шляхом через нескінченність зовнішнього світу, а варіація прямує до нескінченності внутрішнього розмаїття, до сутності явищ [18, 39]. Бажання Кундери досліджувати у своїх романах людське існування можна порівняти зі створенням варіацій. Адже нескінченність зовнішнього світу все одно залишається для людини неосяжною вповні, а письменника, перш за все, цікавить той внутрішній невичерпаний резерв, непізнана глибина, нескінченність, яка вислизає від нас самих.

Звідси і вибірковість щодо зображення історичних обставин: письменник звертає увагу на ті моменти, які йому здаються перспективними для створення необхідної екзистенційної ситуації для персонажа [17, 58]. Наприклад, у романі «Жарт» описуючи засідання партії, на якому приймають рішення про відрахування Людвіка з партії та університету, автору йдеться не так про опис історичних обставин, як про виявлення ключових моментів, що вплинули на життєвий досвід героя роману. Тобто для Людвіка момент, коли його друзі й товариші одноголосно прийняли це доленосне для нього рішення, що фактично зламало йому життя, став дуже травматичним. Людвік розуміє, що з такою ж легкістю та завзяттям вони б призначили йому смертну кару, це усвідомлення наводить його на невтішні роздуми щодо людської природи: людина - це створіння здатне у будь-який момент приректи іншого на смерть.

У цьому випадку епізод з Дубчеком також є показовим, адже демонструє слабкість, яку тоді відчували люди, зокрема чехи, потрапивши у «пастку, на яку перетворився світ». Ця тема слабкості як категорії життя, яку будь-яка людина відчуває стикаючись з переважаючою силою, розкривається на прикладі приниження Дубчека, а разом з тим і чеського народу. Тереза спершу, як і більшість її співгромадян, не зрозуміла, не сприйняла цієї відразливої для неї слабкості, ця капітуляція стала для неї черговим приводом для еміграції. Проте згодом, відчуваючи власну слабкість перед зрадливістю Томаша, вона розуміє відчуття Дубчека. Тереза усвідомлює «що належить до слабких людей, до народу слабких, до країни слабких і повинна бути вірна їм тому, що вони слабкі і хапають ротом повітря посеред фрази» [20, 27]. Вона піддається своїй слабкості, залишає Томаша і повертається на «батьківщину слабких».

У зв'язку із зазначеними вище критеріями достовірності історичної реальності у романах Кундери залишається вторинною. Так, наприклад, у «Нестерпній легкості буття» ми натрапляємо на очевидні містифікації з постаттю Якова, сина Йосипа Сталіна, обставинами його життя та смерті: його матір'ю була не Надія Аллілуєва, Сталін не вбивав його матір і, що найприкметніше, помер Яків за інших обставин. Проте, автор нехтує цими



свідченнями заради важливіших для цінності роману роздумів про кітч. Досліджуючи існування, а не історичну реальність, письменник досліджує можливості. На відміну від реальності, існування розповідає не про те, що вже відбулося, а про варіативність людських можливостей, про те, ким вони могли б стати, на що вони здатні. А оскільки існування – це «буття-в-світі», то і світ персонажа постає можливістю [17, 66].

Отже, зіштовхуючи за принципами постмодерної гри між собою різних персонажів, сюжетні лінії, дискурси та теми Кундера надає перевагу варіативності перед романним детермінізмом, подібно до того як він відкидає уніфікованість історії, розглядаючи її як екзистенціальну ситуацію, а не як тло роману. Індивід перед обличчям історії – одна з головних тем, яку Кундера порушує у своїх романах. Особливості світогляду письменника в постмодерністському контексті відбиваються у синкретизмі на рівні проблематики, що виявляється у постійному переплетенні особистого та суспільного, ліричного, філософського та політичного аспектів [31, 13]. Такий підхід стирає межі між, на перший погляд, полярними сферами життя людини.

### **ІІІ РОЗДІЛ АСПЕКТИ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ ТА КОНСТРУЮВАННЯ ІДЕНТИЧНОСТІ**

#### **3.1 Ідеологія і концепт янгольського/диявольського сміху**

Концепти янгольського та диявольського сміху у Мілана Кундери є важливими для проблематики цього дослідження, адже вони виявляють специфіку відношень між особистою пам'яттю та офіційною історією.

Спершу варто розглянути характер опору та загального настрою, в якому перебувають жителі Праги під час окупації, описаної в романі «Нестерпна

легкість буття». Так перший тиждень окупації прирівнюється до «хмільного тріумфу зненависті», свята, що протиставляється будням приниження, в яких опинилася країна після «компромісу» з Москвою [20, 11]. Прикметними є способи, якими люди виявляли незгоду з окупацією: «Міста рясніли тисячами вручну мальованих плакатів з нищівними написами, епіграмами, карикатурами на Брежнєва та його вояків, над якими всі потішались, мов над збіговищем балаганних простаків» [20, 34].

Це відверте висміювання нагадує класичний карнавальний, балаганний прийом, ритуальні витоки якого сягають ще давньоримських сатурналій. За Бахтінім карнавальне свято є тим простором, у якому будь-яка ієрархія та офіційна система (йому йдеться як про культуру церковного і феодального середньовіччя, так і загалом про класовий та державний устрій як форму існування суспільства) з її заборонами стає недійсною, це сфера утопічної свободи, а ефемерність цієї свободи лише підсилює утопічний радикалізм образів на цьому святі [7, 44].

Те саме ми спостерігаємо і у виявленні спротиву окупації у такій своєрідній висміювальній, пародійній формі, яка і засвідчує цю ефемерну свободу в умовах тотальної несвободи. Також сміх у середньовіччі покликаний переборювати страх, який домінує в офіційній культурі з її авторитарністю, серйозністю, насиллям та обмеженнями [7, 45]. У випадку з протистоянням окупації йдеться саме про боротьбу з моральним страхом перед владою, авторитарністю. Цей страх переборюється через висміювання, гру з образами влади та насилля (карикатурні викривлення Брежнєва та його армії), в результаті чого ці образи перестають бути такими страшними, відбувається певна карнавальна десакралізація.

Варто звернути увагу також на те, що це висміювання втілене здебільшого у писемній формі (смішні написи, епіграми, вірші). У цьому випадку опозиція «влада-народ» простежується і на рівні мовному та мовленнєвому як опозиція діалогічності та уніфікації. Так у нагоді стає протиставлення високого та

низького стилів: «Різноріччя низьких жанрів було не просто різноріччям щодо визнаної літературної мови, тобто у стосунку до мовного центру словесно-ідеологічного життя нації й епохи, але було усвідомленим протиставленням йому. Воно було пародійно й полемічно загострене проти офіційних мов сучасності. Це було діалогізоване різноріччя» [5, 86].

Однак як і у випадку з карнавалом це вивільнення, перемога над страхом є лише тимчасовою, оскільки згодом «свято» протистояння закінчилося і почалися «будні» приниження. Проте, все ж зображені в романі і зафіксовані на фотографіях перші дні окупації є показовими для розуміння того стану, в якому перебували тоді люди.

Згадану опозицію діалогічності (народ) та уніфікації (влада) можна розглядати як і відношення між офіційною пам'яттю (концептуалізованою, унормованою), підтримуваною ідеологією,

та особистою пам'яттю (множинною, фрагментарною). У зв'язку з цим варто звернутися до концептів янгольського та диявольського сміху, розкритих у романі «Книга сміху та забуття». Так якщо диявольський сміх це скептичний сміх над світом Бога, який здається йому позбавленим сенсу, то янголи навпаки сміються від усвідомлення того, наскільки світ наповнений сенсом, впорядкований і прекрасний. Влада «ангелів» та «дияволів» має бути збалансованою, адже якщо щось із цього переважатиме, життя або набуде нестерпної важкості, або втратить будь-який сенс [18, 15].

Проте, цю опозицію не варто сприймати однобоко як класичну опозицію добра (янгольський сміх) та зла (диявольський сміх). Адже янгольський сміх це й сміх фанатиків, переконаних у важливості та істинності власного світу, готових усувати усіх, хто не поділяє такого світовідчуття [36, 125]. На думку автора, цей сміх серйозний, він не має нічого спільного з висміюванням чи жартом, це сміх ідеологічного характеру. Згадаймо, наприклад, сюжетний конфлікт роману «Жарт», головного героя виключають з комуністичної партії та університету за те, що він дозволив собі в особистому листуванні іронічно,

саркастично висловитися щодо партійного «оптимізму» та культу «здорового духу» скомпрометувавши себе. Будь-які запевнення Людвіга в тому, що це був лише жарт не мали в цьому випадку жодного значення, адже там, де панує серйозний янгольський сміх немає місця іронії та сумнівам. Згаданий оптимізм, за допомогою якого «будувався соціалізм», і є тією сліпою, непохитною вірою у буття, висміювання і сумніви у якому були неприйнятними. Єдиний висновок, який комісія зробила з листа Людвіга полягав у тому, що все те, що вони сприймають серйозно (оптимізм, дисципліну, партію) у нього викликає лише сміх, диявольський сміх. А він був неприпустимим, адже «жодний величний рух, покликаний перетворити світ, не терпить глузувань і принижень, бо це іржа, що роз'їдає все» (пер. з рос. – А. А.) [23, 109].

У цьому контексті варто згадати про іронію як прикметну рису постмодерного світовідчуття, яке відкидає ідею «великих наративів» як спосіб універсалізувати, узагальнити події світової історії. Ліотарова «ситуація постмодерну» свідчить про занепад цих наративів (цілісних філософій, політичних теорій), замість яких з'являється антифундаменталізм, плюралізм, гетерогенність, амбівалентність тощо [32, 177].

Янгольський сміх схожий на ритуальний сміх, у романі його навіть супроводжує обрядово-ритуальний танець «коло». Так у романі мадам Рафаель усе життя прагне танцювати у такому колі, долучаючись до тієї чи іншої партії або приймаючи якусь доктрину. Вона стає викладачкою у школі й прагне поєднатися зі своїми учнями у цьому танку, що супроводжується нав'язуванням їм своїх думок та поглядів. Вітаючи прихід до влади комуністів у 1948 році, комуністична молодь чехії також приєднується до цього кола. Так Кундера пише: «Я теж танцював коло. Була весна 1948 року, у моїй країні щойно перемогли комуністи...Потім одного разу я сказав щось, що не варто було казати, мене виключили з партії, і мені довелося вийти з кола» (пер. з рос. – А. А.) [18, 16].

Танцюючи коло усі мають перебувати у єдності думки й пориву, це про абсолютну гармонію, в якій немає місця плуральності. Празька весна у цьому контексті порушує цю гармонію, як порушує музичну гармонію невірна нота: «...з партитури величної фуґи Баха втекли ноти, і кожна заспівала на свій лад. Це були неймовірні веселощі, це був карнавал! Росія, що писала величну фуґу для усієї земної кулі, не могла дозволити, аби десь розбіглися ноти. 21 серпня 1968 року вона спрямувала у Чехію свою півмільйонну армію» (пер. з рос. – А. А.) [18, 3].

У цьому контексті постає і тема зв'язку культури та політики, а саме поезії на служінні у ідеології. За Рікером пам'ять конститує ідентичність за допомогою наративної функції [35, 124]. На тому рівні, на якому ідеологія функціонує як дискурс, що підтримує владу, можлива маніпуляція пам'яттю через розповідь. Влада не обмежується фізичним впливом, а потребує ритора, софіста який би розповідями уславлював її, тим самим легітимізуючи [35, 124]. У цьому випадку можна провести аналогію з розглянутим у першому розділі явищем світської слави, яку забезпечують такі «професійні увічнювачі» як поети. Те саме ми простежуємо і на рівні відношень між поетом та владою у романі «Книга сміху та забуття»

Так французький поет Поль Елюар, після звістки про смертний вирок, що отримав його друг празький сюрреаліст Завіш Каландра, відхрещується від нього і в день його страти танцює коло разом з усіма під ритм простої мелодії, здійсмається у цьому танці над площею, оспівуючи ідеали «раю» (невинність, радість, братерство, мир, справедливість тощо). Так рима і ритм постають найінтенсивнішим виявом згоди з буттям [44].

Іншим згаданим «співцем тоталітаризму» є чеський поп-співак Павел Гора, виступ якого супроводжував промову президента Густава Гусака і лише підсилював силу впливу ідеологічного кітчу (сльози щастя на очах, радісні усмішки, веселка що простяглася на Прагою). Коли ж пізніше Гора виїжджає закордон це стає справжньою втратою для президента, який з легкістю

дозволив емігрувати багатьом іншим культурним діячам, науковцям, а більшість істориків взагалі були ув'язнені.

Прикметним є те, що у храмі богині Фами у поемі Чосера поряд з поетами перебувають й історики, які також виконують фама функцію – функцію пам'яті, вони так само є посередниками, носіями інформації про події та персоналії минулого [2, 60]. У нашому ж випадку основною фігурою, що виконує цю функцію постає поет, а історія втрачає позиції, адже фама звернена у майбутнє, до нащадків, а історія, навпаки – реконструює минуле (у цьому контексті – минуле нації). Такі свідчення і згадки можуть потенційно нести загрозу легітимності тоталітарної влади, а тому перевага надається поетам, що формують і підтримують вигідний образ цієї влади.

Цей момент є показовим, адже розкриває специфіку взаємин, а саме залежності тоталітарної влади від її «співців», а також демонструє об'єднавчу функцію музики як засобу ідеологічного впливу. Так Кундера розмірковує над кінцем історії музики, його він пов'язує з появою електронної музики, яка замінила тон шумами. Цей стан постісторії музики порівнюється з поверненням до первісного її стану, за якого музика творилася неосмислено, без певного задуму, теми і мотиву [18, 43].

Можна припустити, що йдеться про елементарну музику, яка супроводжувала ритуали в архаїчній культурі. У зв'язку з цим варто знову ж таки звернутися до згадки про танець коло, який супроводжується янгольським сміхом та простою мелодією, яка єднає танцюючих в одному монотонному ритмі, який впливає на «колективне позасвідоме».

Для з'ясування сутності ритуалу варто звернутися до категорій «архетип» Карла Юнга. Так учасники цього танцю перебувають у неоформленій континуальності ритуалу (архетипове), оскільки здійснюючи ритуал людина опиняється в історичному інобутті, ніби відчуваючи космічні вібрації. Таким чином, ритуал постає певним поєднанням об'єктивного і суб'єктивного буття [11, 32]. Ритуальна ритмізованість танцю «коло» і його

музичного супроводу об'єднують танцюючих у спільному бездумному архаїчному пориві.

Такий ефект постає одним з головних важелів впливу ідеології, адже дозволяє залучити до свого кола велику кількість людей: «Ці прості комбінації нот можуть об'єднати усіх, адже це саме буття, яке кричить своє радісне я тут! Жодна згода не може бути голоснішою та одностайнішою, ніж згода з буттям...Тіла, сп'янілі від усвідомлення свого існування хитаються в простому ритмі звуків» (пер. з рос. – А. А.) [18, 43].

На протигагу янгольському сміху постає викривальний диявольський сміх, який розвінчує уявну ідилію янгольського, демонструє істинну природу речей, явищ, що відрізняється від удаваного образу. Одночасно це й сміх полегшення, яке відчуваєш від звільнення від гніту, «важкості» янгольського [18, 15]. Наприклад, у романі «Жарт» Людвік, вже перебуваючи у колонії, намагається довести оточуючим несправедливість цього виключення з «кола», адже все ще вважає себе його частиною, тобто перебуває під впливом янгольської серйозності. Грубуваті-іронічні слова його знайомого Гонзи ніби повертають Людвіка до життя, відкривають йому очі на реальний стан речей (вплив викривального диявольського сміху), за якого те, що відбулося з ним вже не є фатальною помилкою чи особистим прокляттям, а системним явищем, яке до того ж ґрунтується на таких само абсурдних аргументах «неблагонадійності».

Тож диявольський сміх ніби покликаний десакралізувати цю серйозність і архаїчність янгольського сміху, протиставити його догматичності множинність істин. В контексті згаданої окупації Праги ця опозиція актуалізується: ми спостерігаємо вияв диявольського сміху уособлений у цьому висміюванні окупантів, тоталітаризму Радянського Союзу, під важкістю якого неможливо було більше існувати. Необхідний баланс влади янгольського та диявольського було порушено: «...скрізь у світі янголи захопили усі вирішальні позиції, усі генеральні штаби...Ми відчували на собі важкість їхнього погляду,

що перетворював нас на комах, гідних лише бути розчавленими під ногами» (пер. з рос. – А. А.) [18, 17].

### 3.2 Кітч як міраж лихоліття

Виокремлення опозиції янгольського та диявольського сміху проливає світло на витoki будь-якої ідеології, на те, що становить її сутність, визначає її від самого початку. Ця специфіка розкривається і через тему кітчу, розвинуту в романі «Нестерпна легкість буття». Кітч у художньому визначенні Кундери є естетичним ідеалом у світі категоричної згоди з буттям, тобто у світі, який виключає все неприйнятне у людському існуванні (заперечує «гівно» у прямому і переносному сенсах) [20, 97]. Тобто йдеться про редукування усієї множинності буття до одновимірної, ідеалізованої реальності. Це те, що іронія підриває та деконструє [44].

Акцент на несумісності гівна (як свідчення неприйнятності людини) та естетичного ідеалу кітчу можна розглянути звернувшись до гротескного епізоду з роману «Жарт», в якому Людвік стає свідком того як Гелена, вирішивши скоїти самогубство через нього і помилково наковтавшись пігулок з проносним, випорожнюється і голосно його проклинає. Ця сцена ніби надає Людвіку відчуття несподіваного полегшення, звільнення (згадаймо диявольський сміх) від гніту минулих років, від ненависті, яку він тримав у собі більшість життя, а найголовніше - від серйозності кітчу. Так цей капрологчний епізод ніби знімає завісу, якою ідилія (особиста та колективна) маскує людське існування [44].

Тож кітч, як і у випадку з янгольським сміхом, є беззастережним прийняттям буття таким, яким воно було дане людям. Те, яким постає буття, що лежить у його основі може варіюватися, тому існують і різні кітчі, залежно від доктрини (релігійної, політичної тощо). Як і янгольський сміх, кітч не терпить всього, що порушує його естетику: індивідуалізму, який роз'єднує



братське коло; сумнівів, адже в межах кітч у уже присутні усі відповіді; іронії, адже вона викриває неоднозначність світу, позбавляє сліпої віри. Тож тоталітаризм з'являється там, де один вид кітч набуває необмеженої влади.

У другій половині XX століття, в епоху зламу соціалізму поняття кітч еволюціонує від суто мистецького явища «поганого смаку» до соціального і культурного явища [13, 17]. Тамара Гундорова пропонує розглядати явище кітч у центрально-східноєвропейському контексті, адже це культурне поле відзначається схильністю до продукування кітч [13, 17].

Кітч у Кундери можна розглядати з широкої перспективи, без прив'язки до конкретного історичного періоду, як естетичне вираження всієї «категоричної згоди з буттям» [44]. В той же час письменнику йдеться і про тоталітарний кітч, що набуває форм веселого масового дійства, маршу, танцю, підтримуваного духом братерства у радянському стилі [10]. Так важливими постають механізми впливу кітч на маси. У цьому випадку прикметним є вираз Клемента Грінберга про те, що «авангард імітує мистецькі процеси, а кітч імітує вплив мистецтва» [12]. Тобто у цьому випадку кітч опонує не «високе», елітарне мистецтво, а сам процес мистецтва як самопізнання, як свідомий процес. Таким чином, кітч постає не лише виявом поганого мистецтва, а й засобом маніпуляції, явищем в якому змішуються поняття етичного та естетичного. Танець «коло», ритм, спів постають джерелами ідилічної колективної омани, що зупиняє плин часу і занурює людей в екстаз. Кітч характеризується специфічним впливом на екзистенціальний час, перетворюючи його на міраж лихоліття [44].

Сила впливу кітч полягає в тому, що він використовує архетипи і образи, почуття які може поділяти велика кількість людей, такі собі вселюдські істини. Ще одним важелем впливу кітч є превалювання емоцій над розумом («диктатура серця»). Варто лише згадати нацистський кітч з вкрай естетизованими фільмами Лені Ріфеншталь, в основі яких – романтичний ідеал, радість колективності, єдності з іншими (як у танці «коло») у якомусь

афективному стані. Так модель комуністичного кітчу це першотравневе свято, а справжній лозунг першотравневих демонстрацій – не «Хай живе комунізм!», а тавтологічне «Хай живе життя!», який комунізм бере на озброєння, залучаючи навіть людей, які не захоплювалися ідеєю комунізму [20, 97]. Франц у «Нестерпній легкості буття» захоплюється ідеєю Великого Походу – політичного кітчу, що об'єднує учасників лівого руху. Цей похід постає шляхом до рівності, братерства та справедливості [20, 100]. Символом цього Великого Походу для Франца стає його похід в окуповану В'єтнамом Камбоджу, в якій панує репресивний режим Пол Пота.

Варто звернути увагу і на використання комуністичним кітчем обрядової і пісенної чеської народної культури як уособлення традиції, ідентичності чеського народу. Тема фольклору має важливе ідейне значення у романі «Жарт». Так один з героїв роману – моравський патріот і фольклорист Ярослав розмірковує про роль фольклору та народної музики у відродженні чеської культури у ХІХ столітті, після двохсот років, коли чеський народ майже перестав існувати, а чеська культура ототожнювалася з культурою неосвіченого простолюду. Ще одним періодом піднесення фольклору стала війна, в умовах якої чеський народ звертався до фольклору аби утвердити своє право на існування. Тут виявляється така функція культурної пам'яті як відмежування, тобто конституювання ідентичності через символічні форми висловлювання [2, 150]. Секулярним прикладом такого формування ідентичності є національні рухи ХІХ століття, які реконструюючи, віднаходячи спільні традиції (ритуали та свята, наприклад, «Виїзд королів» у романі), створювали ідентичність народу [2, 151].

Натомість використання народного мистецтва комунізмом можна пов'язати з такою формою функціональної пам'яті як легітимація. Взаємозв'язок між владою та пам'яттю виявляється у формі генеалогічного спогаду, що надає владі походження [2, 149]. Ця потреба задовольняється через ототожнення, знаходження точок дотику з традицією народного мистецтва. Також варто взяти до уваги й колективний характер цього мистецтва, що став у

нагоді при утвердженні комуністичного кітч: «Люди житимуть у новій колективності. Вони будуть пов'язані єдиним суспільним інтересом. Їх приватне життя поєднається із суспільним. Вони знову об'єднуються десятками спільних обрядів, створять свої нові колективні традиції, а деякі запозичать з минулого» (пер. з рос. – А. А.) [23, 202].

У романі зображується як зрештою під впливом партії старовинні обряди і пісні втрачають свою народну основу і перетворюється на мистецтво «народне за формою, соціалістичне за змістом». Так ансамблі, в одному з яких грає і Ярослав, стають ледь не головною формою пропаганди: вони грають на всіх святах, естрадах, на радіо, гастролують закордон і все менше співають про минуле, зосереджуючись на комуністичних реаліях. Цей приклад демонструє те, як кітч спрощує мистецтво, редукує первинний сенс твору надаючи перевагу готовому збірному сенсу, тоді як образ залишається незмінним [44]. У такий спосіб кітч сприяє забуттю.

Людвік, обурений своїм виключенням з партії, раптом починає усвідомлювати цю фальш, якої набуло народне мистецтво, перетворившись на звичайні «агітки». Він згадує як його колишній приятель, Земанек, що був секретарем парторганізації й ініціював його виключення, показово захоплювався моравськими піснями, зображуючи «хлопця з народу». Так ненависть до Земанека, до інших партійців, що «зламали його життя» перетворилася і на ненависть до цього народного мистецтва.

Коли ж через багато років Людвік повертається у рідне місто, він стає свідком занепаду цього мистецтва, а радше відокремлення його від того політичного кітч: «його залишила пихатість, реклама, політична пропаганда, соціальні утопії, його залишили натовпи чиновників від культури, показна відданість моїх однолітків, залишив його і Земанек...ця полишеність повертала його мені» (пер. з рос. – А. А.) [23, 436].

Таким чином Людвік усвідомлює першопричину своєї ненависті та спустошення, яке він відчував упродовж усього життя. Це спустошення

людини, позбавленої цінностей. Усе, від чого герой відвертався як від згадки про своє травматичне минуле, по суті було безвинним і не мало негативної конотації. Провина полягала в чомусь іншому і «була настільки великою, що тінь від неї поширилася на весь світ безвинних речей (і слів) і все спустошувала» (пер. з рос. – А. А.) [23, 438].

Окрім тлумачення цього відчуття провини з позиції критики тодішньої ідеологічної і політичної ситуації, можна також вловити і антропологічне значення цього усвідомлення. Людвік, знову співаючи народні пісні і відчуючи зв'язок з батьківщиною, з рідним містом, мріє повернутися у «втрачений рай», в якийсь архаїчний світ, справжню батьківщину, в якій речі і слова перебувають у своїй первісній єдності. В такому разі, цей епізод можна інтерпретувати як екзистенційну проблему людської «безпритульності», вирішення якої герой шукає у ілюзії можливості повернення до «Едему», в якому можливе ігнорування своєї «приреченості на свободу».

Прикметним є те, що в цей момент Людвік відчуває ніби падає у безодню і усвідомлює, що це повалення, падіння і є його батьківщиною. Це порівняння відсилає до ідей глибини забуття, так в екзистенціальному сенсі забуття передбачає занурення у прірву, що виражається через метафору вертикалі, глибини [35, 574]. Тут варто згадати і епізод смерті Таміни в романі «Книга сміху та забуття», в якому героїня стрибає у воду, аби втекти з острова, вона прагне померти наодинці десь у водних глибинах і зрештою тоне. Це стає для неї своєрідним порятунком від гніту спогадів, минулого.

Кітч у Кундери варто розглядати як екзистенціальну ситуацію, яка демонструє схильність людини приймати за реальність мрії про «кращий світ» (втрачений рай), схильність до ідеалістичного й некритичного бачення світу [44]. Проте, кітч хоч і обіцяє повернення, компенсацію втраченого раю, все ж є лише його пародією, імітацією.

Так зародок терору знаходиться уже в самій ідеї про рай для всіх: «сама мрія про рай містить у собі пекло, і якщо ми хочемо зрозуміти суть пекла,

мусимо збагнути суть раю, з якого те пекло походить. Немає нічого простішого, ніж звинувачувати ГУЛАГи, але дуже важко відкинути поезію тоталітаризму, яка веде до ГУЛАГу через рай» [36, 125]. Про складність відмовитися від цього «рая», цього відчуття спільності з однодумцями зізнається у романі й сам Кундера. Ті, що вийшли з «кола» добровільно чи примусово все одно «відчувають у душі тиху тугу за втраченим танцем коло, оскільки вони, перш за все, мешканці всесвіту, де все обертається колами» [18, 16].

У цьому випадку можна звернутися до аналогії з фройдівською концепцією: аби подолати травматичний вплив минулого, який може згубно впливати на теперішнє і майбутнє, пацієнтові необхідно це «неправильно» забуте минуле згадати й усвідомити [35, 615]. У випадку історичної травми суспільства, нації минуле необхідно адекватно та справедливо проаналізувати, оцінити.

Так Людвік сам усвідомлює цю необхідність забуття того минулого, яке хвилювало і гнітило його все життя, і в результаті чого він втратив себе і своє теперішнє. Час для нього постає сходами, що безперервно рухаються вперед, а він навпаки біжить назад, звернений у минуле, минуле сповнене образи, страху, непорозуміння, яке він прагне усвідомити й розгадати, але яке водночас заважає йому жити «тут і зараз».

### 3.3 Забуття та ідентичність

Однією з основних тем, характерних для прози Мілана Кундери є взаємовідношення між пам'яттю та забуттям. У зв'язку з цим необхідно розглянути роль цих феноменів у процесі формування та збереження ідентичності.

Існує класичне й некласичне розуміння взаємовідношення між пам'яттю й забуттям. Згідно з класичним розумінням пам'ять є статичною і сприймається радше як захищене від часу сховище, це пам'ять «ars», що виявляється у

накопиченні та зберіганні попри вплив часу та забуття [2, 36]. Починаючи ще з античності (теорії Платона та Арістотеля) феномени пам'яті та забуття протиставляються одне одному, в цій опозиції пам'ять ототожнюється зі знанням, а забуття сприймається негативно як знищення цього знання. Подібна концепція зберігається і за Середньовіччя. Проте, вже в період Нового часу інтерпретація пам'яті та забуття змінюється, вони розглядаються як співвідношення пізнавальних функцій свідомості [24, 12].

Поворотним пунктом для студій пам'яті було визначення впливу пам'яті на конструювання ідентичності. Так починаючи з досліджень Джона Локка пам'ять постає основою індивідуальної ідентичності, умовою її існування. На його думку ідентичність характеризується часовістю і визначається через спогад [2, 106]. Хоча Локк і не розмежовує чітко пам'ять та забуття: воно невіддільно пов'язане з процесом пригадування, а проте, все ж забуття сприймається як деструктивний аспект цього процесу, що перетворює пам'ять на могильний надгробок, який руйнується часом [2, 106]. Таким чином, якщо пам'ять конструює ідентичність, а забуття деструктивно на неї впливає, то й самість людини час від часу зазнає певної руйнації, губиться. Тож пам'ять постає гарантом збереження цієї ідентичності, а забуття навпаки – її втрати.

Звідси постає ідея, властива історизму XIX століття, про необхідність знань про своє минуле, в яких і полягає основа ідентичності нації, народу. За цим уявленням лише історія здатна наділити ідентичністю політичні та соціальні інститути [1, 434].

Нам видається ефективним поглянути на феномен пам'яті та забуття у романах Кундери з перспективи некласичної теорії. Так основними положеннями таких теорій є те, що у зв'язку з відкиданням ідеї про лінійність розгортання історії, пам'ять набуває множинних форм та виявів [24, 13]. Ще одним важливим моментом стає переоцінка феномену забуття. З появою психоаналітичної теорії Фрейда, ідей Ніцше забуття вже не сприймається лише деструктивно для знання, воно радше стає такою собі «тіньовою» стороною

простору пам'яті, а іноді воно є навіть корисним. Так Ніцше, наприклад, зазначає, що забуття через «стирання» минулого дає звільнення від тягара минулого, а тим самим і можливість для відновлення чи навіть набуття ідентичності: «Веселість, спокійне сумління, радісна діяльність, довіра до майбутнього, все це залежить як для окремої людини, так для народу від того...чи вміє він однаково добре вчасно забувати і згадувати» [28, 164].

Анкерсміт, аналізуючи феномен забуття, виділяє декілька його типів. Перший тип стосується «безпечного» забування того, що не впливає на ідентичність (індивідуальну, колективну, політичну тощо). Другий тип виявляється коли забувають дещо важливе для ідентичності через те, що цю важливість не було усвідомлено одразу. Цей тип дещо схожий на психоаналітичний підхід, що звертає увагу на аспекти минулого, які раніше навіть не бралися до уваги. Третій тип стосується тих моментів, подій минулого, спогади про які є надто болісними, а тому витісняються, проте, залишаються на підсвідомому рівні людини через свою травматичність. Четвертий же тип виявляється внаслідок серйозної травми, яка призводить до втрати минулої культурної й історичної ідентичності та набуття нової [1, 442]. З цим четвертим типом зазвичай пов'язані знакові історичні перетворення, після яких повернення до минулої ідентичності здається неможливим.

З цієї точки зору можна розглядаючи і події Празької весни, коли покоління людей, які замолоду були ідейними комуністами, повстали проти себе ж, проти своєї молодості, проти колишньої ідентичності, аби вибудувати новий політичний лад. Згадаймо нестримне бажання Мірека з «Книги сміху та забуття» знищити будь-які свідчення про своє комуністичне минуле, викинути свої листи на смітник «немов замазаний гівном папір».

Роздуми Анкерсміта щодо травматичного досвіду, витісненого з пам'яті відсилають до ідей Фрейда, які активно імплементувалися в історію та філософію XX-XIX століть. Зокрема тема колективного травматичного досвіду і його впливу на пам'ять стає предметом дослідження і Поля Рікера. У своїй

роботі «Пам'ять. Історія. Забуття» Рікер аналізує феномен колективної пам'яті, послуговуючись психоаналітичним поняттям «травми». За допомогою такого підходу між патологічними ситуаціями, які розглядає психоаналіз, і порушеннями колективної пам'яті виявляється схожість. Так, наприклад, особиста втрата (коханої людини) і відчуття скорботи як реакція на цю втрату зіставляється з «втратою» влади, територій, населення і скорботою, що в цьому випадку втілюється у траурних церемоніях, хвилинах мовчання тощо [35, 17]. Такий метод дослідження видається доречним і у випадку з прозою Кундери, в якій виявляються взаємозв'язки та взаємовпливи на індивідуальному та суспільному рівнях.

Рікер звертає увагу на маніпуляцію пам'яттю та забуттям з боку влади. Так він виділяє феномени неправильної пам'яті та неправильного забуття. Неправильна пам'ять це травмована внаслідок ідеологічних маніпуляцій пам'ять, а неправильне забуття з'являється у випадку, коли травмуючий досвід витісняється з простору пам'яті, але не забувається остаточно [35, 104].

Проблематика пам'яті зі свого боку пов'язана з проблематикою ідентичності, оскільки пам'ять зумовлює часову безперервність яка є основою ідентичності. Тож ідеологічні маніпуляції, спотворення пам'яті впливають і на ідентичність, породжують її «розрив» [35, 136]. Так знову постає питання про вплив забуття на ідентичність. Рікер пропонує розглядати забуття не як патологічну форму чи дисфункцію, а як тіньовий бік простору пам'яті [35, 43].

Герої досліджуваних романів зазнають розриву ідентичності (індивідуальної, колективної). Прикметним у «Книзі сміху та забуття» є твердження про те, що «боротьба людини з владою – це боротьба пам'яті із забуттям» (пер. з рос. – А. А.) [18, 1]. Так герой роману дисидент Мірек намагається побороти це забуття за допомогою письма, він веде щоденник, робить нотатки на зібраннях партії, зберігає листи. Так письмо тут постає класичною метафорою пам'яті. Проте, згодом Мірек сам намагається маніпулювати пам'яттю, намагаючись повернути особисті листи, які він



адресував Здені. Перед арештом його хвилюють не папери, які засвідчують його дисиденство, а особисте листування його молодості, в якому він виголошував комуністичні гасла [18, 4]. Він прагне аби з історії (його особистої історії) цей епізод зник, натомість залишилися лише його теперішні дисидентські погляди.

Тут ми знову ж таки виявляємо прикметний взаємозв'язок, або ж навіть розмивання меж між історією (людства, нації, держави) та історією життя окремого героя. Так Мірек, бажаючи знищити свої листи, «запустити руку у своє далеке минуле і розтрити його кулаком...розрізати ножом образ своєї молодості» зрештою виявляється таким же «переписувачем історії, як комуністична партія, як усі політичні партії, як усі народи, як будь-яка людина (пер. з рос. – А. А.) [18, 5]. Для героя важливим виявляється не його майбутнє, а його минуле, яке засвідчує про нього самого щось таке, що йому не хотілося б більше вважати частиною своєї ідентичності.

Таким чином розкривається тема зв'язку і залежності ідентичності від минулого: «Майбутнє – це лише байдужа порожнеча, що нікого не займає, тоді як минуле сповнене життя, і його образ нас обурює, ображає, і тому ми прагнемо його знищити й перемалювати. Люди хочуть бути володарями майбутнього лише аби змінити минуле» (пер. з рос. – А. А.) [18, 5]. Це намагання Мірека відмовитися від свого минулого можна тлумачити і з точки зору згаданого четвертого типу забуття Анкерсмита, яке сприяє набуттю нової ідентичності, шляхом розпаду, втрати іншої.

У романі «Книга сміху та забуття» протиставляються схожі ситуації, які демонструють різні форми відношень між пам'яттю та забуттям. Тож на фоні історії Мірека вирізняється бажання Таміни навпаки повернути свої спогади. Минуле знову постає основою ідентичності, адже, втрачаючи свої спогади, Таміна ніби втрачає себе. Вона залишила свою країну, втратила чоловіка і єдиними свідченнями її минулого життя є листування з ним та особистий щоденник, які залишилися в Чехії і до яких вона не має доступу. У цьому

випадку письмо постає антиподом пам'яті: воно з одного боку виступає ефективним медіумом, а з іншого – цілковито переймає на себе функцію пам'яті й сприяє її екстерналізації, тобто людина втрачає власну спроможність пригадувати [2, 196].

Її світовідчуття втілено в метафорі човна, що пливе по воді, а Таміна сидить у цьому човні й оглядається лише назад. Саме там, позаду вбачає вона своє «я», адже «якщо впаде хитка споруда зі спогадів...від Таміни залишиться лише одне сьогодні, ця незрима точка, це ніщо, що повільно просувається до смерті» (пер. з рос. – А. А.) [18, 19].

Болісно переживає втрату пам'яті й батько Мілана Кундери, про якого він згадує в романі. Так він протягом кількох років забуває майже всі слова і зрештою не має змоги висловлюватися і продовжувати писати своє дослідження про сонати Бетховена. Ця неможливість формулювати свої думки дивує його, забуті назви речей та явищ навколишньої реальності перетворюють її на безіменну нескінченність [18, 38]. Тож іменування виступає невід'ємною складовою пам'яті. Так для Таміни маркерами часу постають пестливі прізвиська, якими її називав чоловік в різні періоди їхнього спільного життя, наприклад, період після смерті її матері Таміна пов'язує з прізвиськом, яке в той час чоловік нашіптував їй, намагаючись повернути її до реальності.

Мотив забуття розгортається також і в політичній площині роману. У цьому випадку ми якраз таки маємо справу з тим, про що йшлося Рікеру – з ідеологічним впливом на пам'ять, що призводить до «розриву» ідентичності. У романі згадуються часи правління «президента забуття» Густава Гусака, за якого чеська інтелігенція та культура зазнала винищення. Разом з втратою особистої пам'яті, спогадів героїв роману порушується тема втрати історичної пам'яті чеського народу, у цьому контексті прикметним є звільнення більше сотні чеських істориків з посад в університетах та наукових інститутах.

Про вплив на ідентичність через подібне переписування історії у романі розмірковує один з таких репресованих істориків Мілан Гюбл: «Якщо хочуть

ліквідувати народ у нього, перш за все, віднімають пам'ять. Знищують його книги, його культуру, його історію... Так поступово народ почне забувати хто він є і ким він був» (пер. з рос. – А. А.) [18, 38]. У цьому випадку йдеться також і про мову як невід'ємну складову ідентичності. Якщо батько Кундери втрачаючи пам'ять разом з тим забуває слова, то мова народу, втратившого історичну пам'ять, теж зазнає забуття, стає непотрібною.

Прага в романі Кундери порівнюється з Прагою в романі Франца Кафки: це місто без пам'яті, в якому люди забули своє минуле, а вулиці втратили назви. Так знову порушується тема іменування як способу збереження в пам'яті, ім'я (назва, прізвисько) стає певним медіумом між теперішнім і минулим, його втрата це втрата свого минулого. Те саме зображено і в романі «Книга сміху та забуття»: одна з празьких вулиць на якій жила Таміна так часто змінювала назви відповідно до історичного періоду, панівного політичного устрою, що зрештою перетворилася на безіменну [18, 42]. Разом з численними переіменуваннями згадуються і такі артефакти часу, як пам'ятники.

Пам'ятник як матеріальна символічна форма не витримує випробування часом і рано чи пізно вичерпує силу свого впливу. Порівняно з пам'ятниками одухотворена пам'ять, що духовно, а не матеріально живе в кожному є вищою формою пам'яті [2, 51]. Так багаточисленні пам'ятники Праги стають символом забуття: «Безіменними вулицями бродять примари повалених пам'ятників. Повалених чеською Реформацією, повалених австрійської контрреформацією, повалених Чехословацькою республікою, повалених комуністами... Замість цих знищених пам'ятників тепер по всій Чехії ростуть щонайменше тисячі статуй Леніна, вони ростуть, як трава на руїнах, як меланхолійні квіти забуття» (пер. з рос. – А. А.) [18, 38].

Згадана «пам'ятникоманія» уособлює розмаїття та конкуренцію політичних поглядів та прагнень, чим численнішими вони стають, тим більше з'являється пам'ятників як намагання утвердити сучасний політичний устрій, як засобів впливу на сучасників, що зрештою призводить до «забуття всього

всіма». Ця конкуренція спогадів уособлює боротьбу за інтерпретацію дійсності, яка призводить як до розколу ідентичності, так і до протистояння претендентів на владу. Таким чином, пригадування постає не лише формальною обізнаністю у минулому, а грає важливу роль у проєкті формування ідентичності й тлумаченням сьогодення [2, 91].

Як у випадку з переіменуванням, так і у випадку зі встановленням пам'ятників ми маємо справу з легітимізованою пам'яттю-владою, яка прагне себе перспективно увічнити, прагне бути згадуваною у монументах і архівах [2, 149]. А частотність з якою пам'ятники змінюють одне одного вказує натомість на недолік офіційної пам'яті, яка залежить від штучного оживлення і триває доти, доки при владі перебуває той, хто її підтримує [2, 149].

Прикметною також є одна із заключних сцен роману, яка зображує смерть Таміни на острові серед дітей. Сам письменник означував цей епізод перебування Таміни на острові як «галюцинаційний образ інфантикратичного майбутнього», звідси з'являється термін інфантикратія – «нав'язаний людству ідеал дитинства» [22]. Ми звертаємося до цього терміну оскільки він видається важливим для інтерпретації цього епізоду. Так Таміна опиняється на острові дітей, через образ яких у романі розкривається сутність інфантикратії. У романі згадується звернення Густава Гусака до піонерів, у якому він зазначає, що діти – це майбутнє і закликає їх ніколи не озиратися назад [18, 256]. Ці фрази є одним зі свідчень політики забуття, яку провадить тоталітарна держава. Президент закликає жити майбутнім, забувши своє минуле, а діти ототожнюються з майбутнім саме тому, що вони ще не мають минулого.

Суспільство дітей, серед якого опиняється й Таміна, це інфантильне суспільство без минулого, без пам'яті. Також цей образ відсилає до теми янгольського сміху. Потрапляючи на острів Таміна доєднується до групи дітей, що стоять у колі (згадаймо коло янголів), тим самим відмовляючись від приватності, від особистих кордонів що знаменує ту необхідну єдність танцюючих «коло».

З часом Таміна починає відчувати ту саму «легкість буття», вона ніби опиняється там, де завжди мріяла бути, це відчуття нагадує повернення до раю, до певного «золотого віку», за якого людина перебувала у стані цілковитої гармонії з природою, зі світом. Це повернення у стан людини до умовного гріхопадіння виявляється ще й у позбавленні відчуття сорому, Таміна не соромиться своєї сексуальності, оголеності, зацікавлених поглядів. Усе це набуває для неї такої легкості, що зрештою втрачає будь-який сенс. Спогади з дорослого життя поступово стираються з її пам'яті, натомість постають згадки з дитинства.

У зв'язку з цим варто згадати розмірковування у «Нестерпній легкості буття» про відчуття ностальгії за дитинством (індивідуальним чи колективним), знаходячись під дією якого, людина ладна навіть примиритися зі злом (Гітлером), адже за умови неможливості «вічного повернення» усе є тимчасовим і кінцевим, а отже і «нестерпно легким», позбавленим важкості відповідальності [20, 2]. Тож ідеологія використовує ностальгічний міф повернення до «раю», що і зумовлює «категоричну згоду» з буттям.

Проте, згодом Таміна опиняється поза колом, її як чужинку відторгають аби «уславити власний світ і його закон» (пер. з рос. – А. А.) [18, 300]. Скоряючись згодом цим законам, Таміна намагається грати в їхні ігри, аби не опинитися поза світом цих дітей, а оскільки стати однією з них вона теж не в змозі, то прагне триматися хоча б на межі. Проте, і це їй не вдається, бо вона раптом починає відчувати тягар минулого, своїх спогадів, яких вона на якийсь момент позбулася у цьому світі янголів. Тож на прикладі історії Таміни ми бачимо як у світі, яким правлять янголи (тоталітарна влада) формується суспільство без пам'яті та минулого (про що йшлося і Гусаку).

Отже, можна дійти висновку, що проблема забуття у політичному вимірі та забуття, з яким людина стикається в особистому житті віддзеркалюють одне одну, завдяки чому прояснюється значення цього феномену у стосунку до ідентичності. Забуття минулого ототожнюється з втратою індивідом свого «я»,

на глобальному ж рівні йдеться про втрату національної ідентичності через вплив організованого забуття.

## **ВИСНОВКИ**

Отже, в процесі дослідження нам вдалося проаналізувати яку роль у формуванні та модифікаціях ідентичності героїв досліджуваних романів Мілана

Кундери відіграє культурна пам'ять, що постає містком між спогадом та забуттям і таким чином становить парадигму особистісної пам'яті, що формує ідентичність.

У першому розділі було розглянуто такий значущий для нашого дослідження мотив безсмертя, що найповніше розкривається у одноіменному романі «Безсмертя». Цей мотив ми проаналізували в контексті однієї з ключових функцій культурної пам'яті, яку виокремлює Аляйда Ассман, а саме – в контексті посмертної слави, яка в свою чергу пов'язана і з самоувічненням та саморепрезентацією. Так переважна більшість персонажів роману Кундери прагнуть зазнати безсмертя, що виявляється у тенденції до створення певного автообразу, який вони прагнуть утвердити, що зрештою стає причиною диссоціації між образом та «я» персонажа.

У зв'язку з цим були проаналізовані й особливості образної пам'яті, виявлені в романах «Нестерпна легкість буття» та «Безсмертя» на прикладі жіночих образів у пам'яті чоловіків. Відношення між образом та особистістю у цьому випадку обумовлений уявними інсценізаціями, а також залежністю від вибухової чи реконструктивної форм образної пам'яті. Так образ у Кундери як один з медіумів культурної пам'яті постає дещо ненадійним, неконтрольованим, підвладним афекту та забуттю.

Напроти вагу образній пам'яті в романах згадується і фотографічна пам'ять – документально точне свідчення, слід минулого. Здатність технологій розширювати можливості людської пам'яті та екстеріоризувати спогади також відсилає до проблематики імагології, яка набуває нових вимірів через посередництво анонімного технічного артефакту у конструюванні образів. Фотографія постає цілісним, завершеним образом, який на відміну від образу в людській пам'яті залишається незмінним. Явище фотографії та відеозапису у романах зображені як певні каталізатори та допоміжні засоби у формуванні автообразу та образу іншого завдяки здатності транслювати їх на велику аудиторію. Кундера також розглядає значення фотографії для відображення

травматичних подій минулого (окупації Праги). Так фотографія, з одного боку, слугує прямим доказом дій тоталітарної влади й перешкоджає їхньому забуттю та містифікації. А з іншого боку, вона все одно не може виступати гарантом збереження пам'яті у довгостроковій перспективі, з огляду на мінливий дух часу, який орієнтується на сьогодення і актуальність, у цьому відіграють роль і ЗМІ, що теж постають носіями пам'яті й впливають на формування способів артикулювання минулого.

Іншою важливою частиною дослідження став аналіз теоретичних засад, на яких Мілан Кундера засновує свою концепцію роману. Письменник звертається до бахтинівського принципу діалогічності роману, множинності (поліфонічності) істин, тем, думок. Особливості світогляду письменника в постмодерністському контексті відбиваються у синкретизмі на рівні проблематики, що виявляється у постійному переплетенні особистого та суспільного, ліричного, філософського та політичного аспектів. З цього випливає і співвідношення індивіда та історії в романах, яке Кундера пояснює через гайдеггерівське "буття-в-світі". Так історичний контекст, в якому перебувають герої постає не тлом, на якому розгортаються події роману, але певною екзистенціальною ситуацією, розуміння якої є важливим для людського існування, яке автор має на меті дослідити.

Концепт янгольського та диявольського сміху у Мілана Кундери є важливим для проблематики цього дослідження, адже він виявляє специфіку відношень між особистою пам'яттю та офіційною історією. Так янгольський сміх – ідеологічний, ідилічний, серйозний, це породження офіційної культури з її авторитарністю та обмеженнями. Диявольський сміх є викривальним, іронічним, десакралізуючим. Він є одним з основних виявів опозиційних настроїв під час ocupaції Праги, яка зображується як балаган, свято подібне до середньовічних карнавальних дійств, на якому сміх покликаний принести вивільнення, свободу та перебороти страх перед авторитарною владою.



З концептом янгольського сміху тісно пов'язана тема кітч, що ґрунтується на принципі «категоричної згоді з буттям» та відторгненні всього, що підважує цю ідилію (індивідуалізм, іронія, сумнів). У своїх романах Кундера демонструє як необмежена влада одного виду кітч призводить до встановлення тоталітарного режиму. Так письменникові йдеться про тоталітарний кітч як засіб маніпуляції, ідилічної колективної омани, що набуває форм веселого масового дійства, маршу, співу, ритмічного танцю «коло», підтримуваних духом братерства тощо. Кітч зупиняє плин екзистенціального часу, перетворюючи його на міраж лихоліття.

Зрештою ми дослідили роль спогаду та забуття у процесі формування та збереження ідентичності. Ми розглянули ці феномени з перспективи некласичної теорії, згідно з якою пам'ять набуває множинних форм та виявів, а забуття постає «тіньовою» стороною простору пам'яті, формою витісненого, тимчасово забутого минулого. Кундера розкриває проблему маніпуляції пам'яттю та забуттям з боку влади, що впливають на ідентичність (колективну та індивідуальну), породжують її «розрив». Ідентичність постає залежною від минулого, яке або забувається, або ж спогади про нього навмисно знищуються, історія «перепишується». На прикладі заключного епізоду роману «Книга сміху та забуття» зображено як тоталітарна влада формує суспільство без пам'яті та минулого.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анкерсмит Ф. Р. Возвышенный исторический опыт. Москва: Европа, 2007. 612 с.
2. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / Аляйда Ассман; пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. Київ : Ніка-Центр, 2012. 440 с.
3. Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Пер. с нем. М. М. Сокольской. Москва: Языки славянской культуры, 2004. 368 с.
4. Барт Р. Camera lucida: Комментарий к фотографии / Ролан Барт: пер. с франц. М. Рыклина. Москва: Ad Marginem. 1997. 94 с.
5. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Москва: Художественная литература, 1975. 504 с.
6. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва-Аугсбург: Im-Werden-Verlag, 2002. 167с.
7. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва: Художественная литература, 1990. 545 с.
8. Беньямин В. Краткая история фотографии / Вальтер Беньямин: пер. С. Ромашко. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2013. 144 с.
9. Беньямін В. Мистецький твір у добу його технічної відтворюваності / Беньямін В. Вибране / Пер. з нім. Ю. Рибачук, Н. Лозинська. Львів: Літопис, 2002. 214 с.
- 10.Бойм С. Китч и социалистический реализм. НЛО №15, с.54-65. URL: [https://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Article/Boim\\_Kitch.php](https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/Boim_Kitch.php)
- 11.Гончарова І. М. Специфіка світосприйняття в первісних віруваннях / І. М. Гончарова // Соціологічні студії, 2012. № 1. С. 28-33. URL: [http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21RE](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21RE)

F=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP\_meta&C21COM=S&2\_S21P03=FILEA=&2\_S21STR=socst\_2012\_1\_7

- 12.Гринберг К. Авангард и китч / Клемент Гринберг: пер. с англ. А. Калинин. Художественный журнал. 2005. №60 URL: <http://xz.gif.ru/numbers/60/avangard-i-kitch>
- 13.Гундорова Т. І. Кітч і література. Київ: Факт, 2008. 284 с.
- 14.Гундорова Т. І. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. Київ: Критика, 2005. 263 с.
- 15.Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. Москва: ИГ Прогресс, 2000. с. 427-457.
- 16.Кундера М. Безсмертя / Мілан Кундера: пер. з чеськ. Л. Кононовича. Київ: ВСЛ, 2020. 360 с.
- 17.Кундера М. Искусство романа: эссе / Милан Кундера: пер. с франц. А. Смирнова. СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013. 224с.
- 18.Кундера М. Книга смеха и забвения. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2003. 330 с.
- 19.Кундера М. Нарушенные завещания. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004. 285 с.
- 20.Кундера М. Нестерпна легкість буття / Мілан Кундера: пер. з чеськ. В. Пасічна. 1984. URL: [http://chtyvo.org.ua/authors/Milan\\_Kundera/Nesterpna\\_lehkist\\_buttia/](http://chtyvo.org.ua/authors/Milan_Kundera/Nesterpna_lehkist_buttia/)
- 21.Кундера М. Роман, память, забвение / Милан Кундера Занавес: пер. с франц. А. Смирновой. СПб.: Издательская Группа «Азбука-классика», 2010. 240 с.
- 22.Кундера М. Семьдесят три слова / Милан Кундера: пер. Н. Санниковой. Урал, 2001. № 5. URL: <https://magazines.gorky.media/ural/2001/5/semdesyat-tri-slova.html>
- 23.Кундера М. Шутка. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2013. 416 с.

24. Лебедева Г. В. Память и забвение как феномены культуры: автореф. дис. На соискание науч. степени канд. философ. наук: спец. 09.00.13. Екатеринбург, 2006. 25с.
25. Ліпін М. В. Культурно-історична пам'ять як спосіб відтворення людської сутності / Вісник КНТЕУ, 2016. № 2 (106) С. 86-95. URL: [http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP\\_meta&C21COM=S&2\\_S21P03=FILA=&2\\_S21STR=Vkn-teu\\_2016\\_2\\_9](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Vkn-teu_2016_2_9)
26. Лобан М. Г. Тема жизни и смерти в романе «Бессмертие» Милана Кундеры. Надз'янення проблеми лексикалогії і анамистикі славянських моу : матэрыялы II Міжнароднай навукавай канферэнцыі. Мазыр : МДПУ імя І. П. Шамякіна, 2010. С. 148-150. URL: <http://dspace.mspu.by/handle/123456789/1319>
27. Морсон Г., Эмерсон К. Михаил Бахтин. Создание прозаики / Г. Морсон, К. Эмерсон Михаил Бахтин: Pro et contra. Творчество и наследие М. М. Бахтина в контексте мировой культуры. Антология. Т. 2. СПб.: РХГИ, 2002. С. 72-97.
28. Ницше Ф. Несвоевременные размышления: «О пользе и вреде истории для жизни» / Фридрих Ницше, сочинения: в 2 т.: пер. с нем. Я. Бермана. Москва: Мысль, 1990. Т. 1. Литературные памятники. С. 158–230.
29. Ніколаєнко О. О. Культурно-національна ідентичність в контексті сучасних студій культурної пам'яті. Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Філософія. Політологія, 2013. Вип. 3. С. 61-63. URL: [http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP\\_meta&C21COM=S&2\\_S21P03=FILA=&2\\_S21STR=VKNU\\_FP\\_2013\\_3\\_16](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=VKNU_FP_2013_3_16)
30. Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять / Пер. з фр. А. Рєпи. К.: ТОВ «Видавництво "КЛІО"», 2014. 272 с.

- 31.Палій О. П. Романи Мілана Кундери : проблематика, поетика, наративні стратегії : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10. 01. 03. Київ, 2005. 19 с.
- 32.Переломова О. С. Постмодерна ситуація в культурному дискурсі / О. С. Переломова // Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії. 2008. Вип. 35. С. 176-180. URL: [http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP\\_meta&C21COM=S&2\\_S21P03=FILA=&2\\_S21STR=znpgvzdia\\_2008\\_35\\_19](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=znpgvzdia_2008_35_19)
- 33.Пухонська О. Я. Травматична пам'ять культури та її літературна репрезентація. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»: збірник наукових праць. Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2016. Вип. 62. С. 289–292.
- 34.Пухонська О. Я. Культурна амнезія: від суспільного до літературного дискурсу незалежності. Синопис: текст, контекст, медіа, 2017. № 1 [http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP\\_meta&C21COM=S&2\\_S21P03=FILA=&2\\_S21STR=stkm\\_2017\\_1\\_3](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=stkm_2017_1_3)
- 35.Рикер П. Память, история, забвение / Поль Рикер: пер. с франц. Л.Б. Комиссаровой. Москва: Издательство гуманитарной литературы, 2004. 728 с.
36. Розуміти світ як запитання. Інтерв'ю Філіпа Рота з Міланом Кундерою / Кундера М. Нестерпна легкість буття / Мілан Кундера: пер. з чеськ. В. Пасічна. 1984. URL: [http://chtyvo.org.ua/authors/Milan\\_Kundera/Nesterpna\\_lehkist\\_buttia/](http://chtyvo.org.ua/authors/Milan_Kundera/Nesterpna_lehkist_buttia/)
- 37.Семків Р. А. Як вижити в часи окупації? Нестерпна важкість письма Мілана Кундери. Укр. Тиждень, 2013. 14 грудня. URL: <https://m.tyzhden.ua/publication/95871>
- 38.Стефанский Е. Е Бинарная оппозиция дьявольский смех - ангельский смех в романе М. Кундеры «Книга смеха и забвения». Вестник Самарской

гуманитарной академии. 2016. №1(19) URL:  
<https://cyberleninka.ru/article/n/binarnaya-oppozitsiya-bl-v-sm-ch-dyavolskiy-smeh-and-l-v-sm-ch-angelskiy-smeh-v-romane-m-kundery-kniga-smeha-i-zabveniya/viewer>

39. Федорова М. М. История/пам'ять: «трудная» диллема. История философии, 2018. том 23. № 1. с. 108-121. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriya-pamyat-trudnaya-dilemma/viewer>
40. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти / Морис Хальбвакс: пер. с фр. С.Н. Зенкина. Москва : Новое издательство, 2007. 348 с.
41. Шерлаимова С.А. Милан Кундера и его романная философия. Москва: Индрик, 2014. 272 с.
42. Задорожнюк Э. Г. Милан Кундера, Вацлав Гавел и чешская доля. Славянский мир в третьем тысячелетии. Серия «История и археология». 2012. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/milan-kundera-vatslav-gavel-i-cheshskaya-dolya/viewer>
43. Erll A. Cultural Memory Studies. An international and Interdisciplinary Handbook. Berlin – New York, 2008. 452 p.
44. Eva Le Grand Kundera or The Memory of Desire / Eva Le Grand : translated by Lin Burman. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1999. 144 p.
45. Hana Pichova The art of memory in exile: vladimir nabokov & milan Kundera. Carbondale: Souther Illinois University Press, 2002. 161 p.
46. Holmes, Oliver Wendell. The Stereoscope and the Stereograph. 1859. / Photography: Essays and Images. Ed. Beaumont Newhall. London: Secker & Warburg, 1980. P. 53-62.
47. Karen von Kunes Milan Kundera's Fiction: A Critical Approach to Existential Betrayals. Lanham: Lexington Books, 2019.
48. Nemcova Banerjee Maria Terminal Paradox: The novels of Milan Kundera. New York: Grove Weidenfeld, 1990.