

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»
Факультет гуманітарних наук
Кафедра літературознавства

Кваліфікаційна робота

освітній ступінь – бакалавр

на тему: **«КОНЦЕПЦІЯ МИСТЕЦТВА В РОМАНАХ МІЛАНА КУНДЕРИ»**

Виконала: студентка 4-го року навчання
спеціальності – 035.01 Філологія
(українська мова та література)

Орліогло Софія Костянтинівна

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

Рецензент:

Кваліфікаційна робота захищена

з оцінкою «_____»

Секретар ЕК _____

«_____» _____ 2020 р.

Київ – 2021

РОЗДІЛ 1. ПРОТИСТАВЛЕННЯ МИСТЕЦТВА І КІТЧУ	6
1.1 Мистецтво другої половини ХХ століття. Визначення кітчу	6
1.2 Постмодерністські риси творчості Мілана Кундери	11
1.3 Мистецтво роману й кітч у розумінні Мілана Кундери.....	15
РОЗДІЛ 2. ТВОРЧІСТЬ РАННЬОГО ПЕРІОДУ	20
2.1 Роман «ЖАРТ»	20
2.2. Роман «Життя деінде»	24
РОЗДІЛ 3. ТВОРЧІСТЬ ПІЗНЬОГО ПЕРІОДУ	29
3.1 Роман «Нестерпна легкість буття»	29
3.2 Роман «Безсмертя»	37
ВИСНОВКИ.....	43
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	48

ВСТУП

Мілан Кундера – сучасний чесько-французький письменник, життя якого так чи інакше завжди було пов'язане з мистецтвом. Народився в сім'ї чеського піаніста Людвіка Кундери, тож тема й структура музики вплинула й на літературну творчість письменника [9].

Творчість Мілана Кундери майже одразу стає всесвітньо відомою, проте на батьківщині – в Чехії – та на просторах пострадянських країн набуває більшої популярності лише в період нормалізації й досі є малодослідженою. Одними з важливих тем у творчості письменника є проблема митця й мистецтва у суспільстві; вплив мистецтва на людину; трансформація мистецтва в період панування комунізму; тяжіння до захоплення більшої аудиторії, тобто проблема масової культури й мистецтва в ній.

Наразі існує чимала кількість досліджень творчості Мілана Кундери, серед яких: Л. Стейнбі «Kundera and Modernity» [36], В. Адамс «Milan Kundera: The Search for Self in a Post-Modern World» [32], К. фон Кюнс «Milan Kundera's Fiction: A Critical Approach to Existential Betrayals» [35].

Українських досліджень творчості письменника є невелика кількість: М. Чобанюк «Творчість Мілана Кундери у руслі теорії концептуального художнього синтезу» [29], Л. Шевчук «Мистецтво і сьогодення: вирішення проблеми в романі М. Кундери «Невимовна легкість буття» [30], найбільш ґрунтовною є дисертація О. Палій «Романи Мілана Кундери: проблематика, поетика, наративні стратегії» [25]; частково розглядала деякі концепції творчості Т. Гундорова [6].

Актуальність дослідження зумовлена глибшим аналізом зображення й ролі мистецтва у прозі раннього та пізнього періодів творчості Мілана Кундери, оскільки попередні дослідження базувалися здебільшого на розгляді поетики та композиції романів письменника, засобів комічного в них.

Об’єктом дослідження є романи Мілана Кундери «Жарт» (1967), «Життя деінде» (1973), «Нестерпна легкість буття» (1984), «Безсмертя» (1990).

Предметом дослідження є зображення мистецтва у вищезазначених романах.

Мета й завдання дослідження:

Мета – дослідити й проаналізувати, чим є істинне мистецтво для Мілана Кундери на прикладі його творчості. Зокрема звернемо увагу на вплив політики та зміни мистецьких епох на розвиток мистецтва як культурного явища в межах чотирьох романів.

Поставлена мета передбачає виконання таких **завдань**:

- дослідити теорію мистецтва, а саме мистецтва періоду модернізму та постмодернізму;
- схарактеризувати постмодерністські тенденції у творчості Мілана Кундери;
- визначити принципи написання романів Мілана Кундери;
- розглянути такі види мистецтва, що зображені у романах, як література, музика, фотографія, образотворче мистецтво;
- дослідити концепт кітч як культурне явище та протипадає справжньому мистецтву;
- простежити зміну або стабільність авторських поглядів на мистецтво.

Теоретичну базу дослідження становлять культурологічні праці та статті, що допомагають охопити культурно-історичну добу, описану в романах Мілана Кундери, і серед них Ж. Бодріяр «Символічний обмін і смерть» [3], Т. Гундорова «Кітч і література» [6], С. Зонтаг «Про фото» [27], У. Еко «Модель читача» [7], М. Калінеску «Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism» [33], Т. Лютий «Масова і популярна культура: проблема демаркації» [21], Х. Ортега-і-Гассет «Дегуманізація мистецтва» [23] та «Бунт мас» [24], теоретичні праці самого М. Кундери

«Мистецтво роману» [14], «Порушені заповіді» [15] та есе «Трагедія Центральної Європи» [18].

У дослідженні були використані культурно-історичний та герменевтичний методи дослідження.

Структура роботи:

Робота складається зі вступу, трьох розділів висновків та списку використаної літератури, що містить 36 позицій. У першому розділі ми окреслюємо культурно-мистецьку добу другої половини ХХ століття й досліджуємо творчі домінанти Мілана Кундери. Другий розділ присвячено аналізу концепції мистецтва у романах, що написано до еміграції письменника. У третьому розділі аналізуємо погляди на мистецтво в романах, написаних після еміграції. Загальний обсяг роботи – 49 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ПРОТИСТАВЛЕННЯ МИСТЕЦТВА І КІТЧУ

1.1 Мистецтво другої половини XX століття. Визначення кітчу

XX століття – період, що характеризується глобальними політичними й культурними змінами. Культурний фон суспільства змінює свій вектор: якщо раніше, за думкою Ортега-і-Гассета, дві верстви суспільства – ідейна меншина й маса – співіснували й не претендували на втручання в життя одне одного, то в XX столітті «маса» починає проживати стиль життя меншості, тим самим цю меншість витісняючи: «Маса розчавлює під собою все, що відмінне, незвичайне, індивідуальне, кваліфіковане й добірне. Хто не схожий на всіх, хто не думає як усі, ризикує, що його усунуть. Та ясно, що ці "всі" насправді не є всі. "Усі" — це нормально була складна єдність мас і розбіжних спеціалізованих меншин. Тепер усі — це тільки маса» [24].

На думку філософа, «масою» є «рядова людина», це юрба, що не відрізняється від інших. І якщо до моменту, коли маса почала усвідомлювати «своє право на простацтво», вона не втручалася в життя «ідейної меншості», то з цього моменту претензії маси на зрівняння стають виразнішими. Це стає своєрідним здійсненням «повноти часів»: «Прагнення, що так повільно зароджувалося, нібито нарешті здійснюється в XIX столітті і, підсумовуючи, прибирає назву «модерна культура». Вже сама назва бентежить: це ж нечувано, щоб час називав себе "модерним", себто заключним та остаточним, що перед ним усі інші — лише пережитки, скромні готування й прагнення в його напрямку!» [24]

Дж. Калінеску стверджує, що ідея сучасності може бути зрозуміла лише в межах усвідомлення певного історичного часу, що, у свою чергу, є лінійним та незворотнім: «Сучасність як поняття було б цілковито безглуздом в суспільстві, яке не послуговується часовою послідовністю концепції історії й організовує свої часові категорії згідно з міфічною й повторюваною моделлю, подібною до

тієї, яку описав Мірча Еліаде у своєму «Міфі про вічне повернення» (пер. з англ. О. С.) [33]. Основним складовим елементом сучасності, на думку Дж. Калінеску, є саме ось це відчуття неповторності часу, що є поясненням того, чому сама ідея сучасності не набула свого поширення в язичницькій античності, а зародилася вже в християнстві [33].

Орієнтація культури на масового споживача спричинила розвиток створення низькоякісного товару замість створення мистецьких шедеврів. Унаслідок поширення виробництва будь-чого із розважальною метою культура перенасичується однорідними елементами, що не містять у собі жодної цінності. І на цьому етапі порушується питання: що є мистецтвом, а що є лише претензією на нього? Чи можна вважати мистецьким витвором те, що лише прагнуло ним бути? Чи зараховувати до культурного спадку те, що копіює надбання попередніх поколінь?

Дж. Калінеску згадує вислів про карлика на плечах гіганта: «З цієї точки зору прогрес і занепад дійсно здаються тісно пов'язаними: люди нової епохи більш розвинені, але в той же час менш гідні, ніж їхні попередники; вони знають більше в абсолютному вираженні, завдяки кумулятивного ефекту навчання, але у відносному вираженні їхній власний внесок в навчання настільки малий, що їх по праву можна порівняти з пігмеями» (пер. з англ. О. С.) [33].

Мистецтво другої половини XX століття – це мистецтво в нових політичних реаліях, мистецтво після другої світової війни, мистецтво, що тісно пов'язане з глобальними змінами у світовій історії. Досліджувана нами творчість Мілана Кундери належить якраз до цього часового виміру.

Зв'язок мистецтва з глобальними змінами політичного й суспільного життя у світі вплинув на визначення самого мистецтва як такого в категорії естетичного. «Естетика – наука про загальні закони художнього освоєння дійсності, сутність і розвиток мистецтва й творчості, специфіка категорій прекрасного, величного, піднесеного, потворного, трагічного, комічного тощо.

До її компетенції належить з'ясування природи естетичних цінностей, особливостей їх сприйняття та практики, а також законів буття, функціонування мистецтва, зв'язків з артистичністю, або художністю» [19, с. 348]. Естетичні категорії – «найістотніші поняття естетики, що вказують на якості естетичних предметів. Йдеться передусім про поняття «естетичне», зумовлене потребою синтезу інших автономних понять: досконалого, гармонії, міри, прекрасного, потворного, величного, піднесеного, героїчного, трагічного, комічного, драматичного, наявних у художніх творах. Водночас у художній практиці існує інша, менш універсальна група естетичної категорії: «смак», «ідеал», «чуття», «іронія», «гротеск», «алегорія» тощо» [19, с. 349].

У другій половині XX століття все ще діє модерністський погляд на мистецтво. Воно досі лишається певним прозрінням, чимось високим і неповсякденним. Модернізм сприймає й поширює мистецтво як потужність, що має проявити життя. Модерністи розглядали літературу як можливість вирішення фундаментальних проблем людства. Модернізм визначається застосуванням інтертекстуальної гри [20, с. 64-67].

Девід Кліпінгер стверджує, що модернізм характеризується непевністю у визначенні, оскільки містить багато «або – або»: «Або модернізм був історичною добою, що продовжила пізні романтичні та вікторіанські ідеали і завершилася приблизно із закінченням Другої світової війни (так званий високий модернізм), або модернізм — це просто ідеологічний заклик до певної сукупності спільних стилістичних, культурних та філософських понять і методів. Або модернізм був тим, проти чого виступив постмодернізм, а отже, визначив себе як супротивний рух, або модернізм — це прототип, із якого постмодернізм не тільки розвинувся, а й традиції якого він також продовжує» [8, с. 267-268]. Втім, доходить до висновку, що модернізм є усім вище перерахованим.

«На відміну від модернізму, соціокод постмодернізму постає проти дисциплінуючої ієрархії, заперечує різницю між правдою і вигадкою, минулим

і теперішнім, суттєвим і несуттєвим. Постмодернізм спрямований на знищення зв'язків, створює тексти, позбавлені безперервності», – стверджує кандидат філософських наук Т. Андрущенко [1, с. 169].

В епоху постмодернізму мистецтво стало загальнодоступним та вседозволеним (або ж тим, що дозволяє абсолютно все). Споживацтво поширилося й на ті категорії, для сприйняття яких до цього необхідно було мати, як мінімум смак, а як максимум, достатній рівень обізнаності. Якщо модерністський погляд на мистецтво передбачав його некомерційність, то постмодернізм вже допускав, що мистецтво не обов'язково має бути чимось на рівні з божественним одкровенням.

Постмодернізм зараховував до категорії мистецтва й естетики все те, що продавалося як мистецький витвір. Натомість модернізм таврував це як кітч. Отже, питання, чим є мистецтво другої половини XX століття, за своєю суттю є роздумами про те, що таке кітч.

Бодріяр зазначає, що кітч, хоч і є культурною категорією, проте є тією, якій важко дати визначення: «Він визначається переважно як псевдооб'єкт, тобто як симуляція, копія, штучний об'єкт, стереотип; для нього характерна як бідність в тому, що стосується реального значення, так і надмірна кількість знаків, алегоричних референцій, різнорідних конотацій, екзальтація в деталях і насиченість деталями. Існують, втім, тісні відношення між його внутрішньою організацією (невизначеним надлишком знаків) і його появою на ринку (поширенням різнорідних предметів, нагромадженням серій)» (пер. з рос. О. С.) [2, с. 144].

Термін «кітч», як стверджує Дж. Калінеску, поширився в середині XIX століття через жаргон митців та торгівців мистецькими творами й мав на увазі дешеві художні речі. Також є теорія, що етимологія слова лежить у німецькому діалектному дієслові «verkitschen», що в перекладі означає «робити дешево» або «робити нові меблі зі старих» [33].

Літературознавча енциклопедія зазначає, що кітч сформувався унаслідок пристосування естетики до вимог моди, «утилітарних інтересів, схильних до імітаційного утрирування форми, вироблення примітивної чуттєвості» [19, с. 482], що означає наближення кітчю до категорії несмаку.

Окреслити кітч можна з трьох різних боків, що взаємодоповнюють одне одного. По-перше, це певний набір схем, якими послуговуються митці при створенні певного витвору для чітко визначеної аудиторії. По-друге, це певні непередбачені елементи, що виникають в процесі масового виробництва. По-третє, це сприйняття споживачем псевдомистецтва, яке в подальшому впливає на сприйняття істинного мистецтва як кітчю [33].

Дж. Калінеску, опираючись на теорію Токвіля щодо того, що демократія заохочує митців і письменників до комерціалізації власних витворів, вважає, що позиціонування мистецтва як розваги й способу швидкої наживи визначає соціальний аспект виникнення кітчю [33].

Отже, мистецтво другої половини ХХ століття опинилося на кордоні переходу з однієї мистецької епохи в іншу – від епохи модернізму до епохи постмодернізму. Сприйняття певних мистецьких категорій, як от, наприклад, масової культури та її витоків, з модерністського та постмодерністського погляду дещо різняться.

Модернізм розумів мистецтво як найвищий рівень знання, що ототожнюється з божим одкровенням. Ця епоха стала своєрідним повстанням проти застарілих поглядів, чим розпочала пошуки нових форм та засобів для відображення дійсності. Появу модернізму пояснюють здебільшого протистоянням між високим і низьким. Модернізм став початком розвитку масової культури й виникненням такого мистецького явища, як кітч.

Постмодернізм розвинувся на ґрунті великих історико-культурних зламів і одразу ознаменував себе як заперечення модернізму. Натомість деякі дослідники вважають, що постмодернізм є і запереченням, і продовженням поглядів модернізму. Основною відмінністю від попередньої епохи є спроба

охудожнити все, що піддається цьому процесу. Літературний постмодернізм визначається явною присутністю автора та інтертекстуальністю.

Поняття кітч є неоднозначним, оскільки з одного боку це є таки культурним явищем, що аргументується вимогами доби масової культури й збільшенням попиту на мистецтво, що не вимагає глибоких культурних пізнань; а з іншого боку, це явище трактують як несмак та результат пристосування культури до масового споживача.

Модерністський та постмодерністський погляди на кітч є протиставними, оскільки модернізм комерціалізоване мистецтво сприймає саме як кітч, а постмодернізм дозволяє сприймати те, що продається як мистецтво, належно мистецькому твору.

1.2 Постмодерністські риси творчості Мілана Кундери

Оксана Палій стверджує, що не варто фокусуватися на всіх стильових домінантах постмодернізму в контексті романів Мілана Кундери, оскільки таким чином можна призвести до зниження художнього значення його творів [25]. Романи Кундери характеризуються, перш за все, інтелектуальністю, що полягає в «складно організованому музичному ритмі, нарощуванні, перехрещенні, розходженні провідних тем-мотивів» [25] та в постійних експериментах.

У «Нестерпній легкості буття» автор втручається в романний наратив власне авторськими роздумами про музику, про кітч, поясненнями стосунків між героями, як у випадку з Сабіною та Францом (словник незрозумілих слів). Н. Мухіна пропонує поділ авторського втручання Кундери в контексти поділити на три групи [22]:

– ситуації, у яких автор ілюструє те, як у його уяві народжуються ті чи інші сцени: «Багато років я думав про Томаша. Та лише з огляду на ці роздуми вперше побачив його по-справжньому. Побачив, як стоїть він перед вікном

свого помешкання...» [16, с. 12], «Томаш їхав до швейцарського кордону, і я уявляв собі, як похмурий Бетховен із розпатланою чуприною власною персоною диригує оркестром пожежників...» [16, с. 39], «І досі бачу я Терезу, як сидить вона на пеньку. Гладить по голові Кареніна і думає про людський крах. І зараз бачу я ще одне: як Ніцше виходить із Туринського готелю» [16, с. 294]. Також одним із частих прийомів Мілана Кундери є акцентування уваги на моментах, про які він до цього вже згадував, постійне повернення автора до того, що, на його думку, або ж для нього самого є важливим: «І знову я бачу його таким, яким він увижався мені на початку цього роману. Ось він стоїть перед вікном і дивиться у двір, на стіну будинку навпроти» [16, с. 226];

– другу групу дослідниця називає концептуально-аналітичною. Автор часто вдається до інтерпретації деяких поворотів сюжету або окремих дій героїв: «То чи не слід було пожаліти їх [чехів-емігрантів]? Чому не побачила вона [Сабіна] в них зворушливих покинутих створінь? // Відповідь ми вже знаємо: коли вона зрадила батька, життя послалося перед нею довгим шляхом зрад, і кожна нова зрада тепер вабить її як порок і як перемога» [16, с. 102]. До другої групи також можна зарахувати науково-естетично оформлені автором висновки й узагальнення, які, на думку Н. Мухіної, автор поширює не тільки на героя свого роману, а й на людство загалом: «Усі ми любимо, щоб на нас дивилися. Усіх нас можна поділити на три категорії згідно з тим, під якими поглядами хотіли б ми жити» [16, с. 274];

– третю групу становлять контексти, у яких автор дає волю своїм персонажам, акцентуючи, що дія героя може лишитися незрозумілою й самому авторові: «Ніхто не зрозумів тієї фрази, навіть мені нелегко пояснити, що хотіла сказати Тереза, порівнюючи нудистський пляж і російську окупацію» [16, с. 72]. У цю групу також зараховано епізоди, де автор ніби скасовує категоричність власних тверджень, ставить себе на місце читача, для якого також лишається загадкою, що ж відбудеться далі, у якого є можливість припускати подальші рішення й долі героїв: «Чи потрібно робити з цього

висновок, що в його [Томаша] житті не було ніякого «Es muss sein!», що не було в цьому аж такої великої необхідності? Як на мене, то була» [16, с. 197], «Боюся, вони [Томаш і Тереза] так і лишилися з ним до останньої миті, кожне окремо, кожне саме» [16, с. 299].

За Умберто Еко, тексти потребують співтворчості читача з автором, відповідно, автор мусить підбирати певний код для передачі сенсу у своїх текстах, і цей код повинен збігатися з кодом читача, у той час, коли сам читач може оперувати власними кодами при прочитанні тексту [7]. Мілан Кундера в деяких випадках заганяє свого читача в рамки, не даючи йому можливості послуговуватися відмінним від авторового коду прочитання, стверджуючи, що саме він – автор – знає відповідь на питання, що виникає в цій ситуації: «То чому ж він щодня повторює собі, що його подруга його покине? // Цьому я можу дати тільки одне пояснення: кохання для нього було не продовженням його суспільного життя, а його антиподом» [16, с. 87].

Так звана гра з читачем відбувається у романах постійною присутністю автора не як героя, а власне як автора. Мілан Кундера постійно нагадує про своє «Я» за допомогою різних прийомів. Наприклад, у «Безсмерті» автор прямо говорить, що героїня його роману постала з побаченого ним жесту літньої жінки: «Як ото Єва постала з Адамового ребра, як Венера вродилася з морської піни, так і Аньєса постала з жесту шістдесятирічної пані, коли я побачив, як біля басейну вона прощально махнула рукою своєму тренерові з плавання, хоч її риси вже стираються у мене в пам'яті. Той порух збудив у мені незмірну і незрозумілу тугу, і ця туга породила героїню, яку я прозвав Аньєсою» [10, с. 13]. У «Нестерпній легкості буття» автор пояснює, що Томаш народився з фрази «Einmal ist keinmal», а Тереза – з урчання в животі. Кундера робить читача свідком оживлення героя [22]: «Оце я пишу про Аньєсу, уявляю її, змушую її сидіти на полці в сауні, вештатися Парижем, гортати глянцеві журнали, розмовляти з чоловіком...» [10, с. 42-43]. Автор відкрито говорить у межах роману, що герой не народжується, подібно живій людині, з лона матері,

а з ситуації, метафори, «що містять у собі зародок засадничої людської можливості, якої, як вважає автор, ніхто ще не відкрив або ж про яку ніхто не сказав найсуттєвішого» [16, с. 226].

Якщо повертатися до ранньої прози Мілана Кундери, то можна помітити, що вона не настільки яскраво оформлена за постмодерністськими канонами, хоча й виходить за межі вимог письма соціалістичної доби: «Аналіз світоглядних засад, на яких ґрунтується перший роман [«Жарт»] письменника, дає підстави означити творчість Кундери 60-х років як авторську художню свідомість, яка функціонує на межі двох епох – модерної і постмодерної», – зазначає дослідниця Оксана Палій [25].

Кожен роман, на думку Мілана Кундери, містить у собі не одну тему, якою визначається весь твір, а кілька слів, на яких, як на сваях, відбувається надбудова роздумів [14]. «Жарт» розростається навколо таких понять, як втрата віри, помста, наруга, забуття, втрата автентичності: Людвік розчаровується в комуністичних ідеях після перебування у в'язниці й живе думкою про помсту, час для здійснення якої вже минув; Ярослав, дослухавшись колись до закликів Людвіка «осучаснити» фольклорне мистецтво, не усвідомлює, що насправді цією ідеєю так і не вдалося набути в суспільстві популяризації народного мистецтва. Детально розглядається парадокс між наміром, дією та наслідками у певному історичному просторі [25]. Міфологізм роману «Жарт» прослідковується становленням головного героя через ініціаційні випробування: «вихід індивіда з власного суспільства, тривалі випробування, повернення додому в якісно іншому духовному й соціальному статусі. З міфологічних ознак оповідної манери у романах Кундери присутні циклічність і потенційна незавершеність оповіді, використання техніки лейтмотивів і варіацій однієї теми, символізація й архетипізація образів, мотивів повернення “втраченого раю”, долучення героїв до фольклорно-історичних міфів, досвід реальної втечі чи подорожі» [25].

Інтертекстуальність роману «Життя деінде» простежується вже у назві: освічений читач може впізнати алюзію на поезію Рембо. Образ головного героя – поета Яромила – висвітлюється на фоні згадок про життя й творчість інших поетів – А. Рембо, Дж.Байрона, М. Лермонтова, Ї. Волькера, Ї. Ортена тощо [25].

Отже, постмодерною домінантою в творчості Кундери виокремлюють інтертекстуальність, серед форм якої алюзії, інтертекстуальні ремінісценції, міфологічні архетипи, пародійність як інтертекстуальну гру [25]. Також романам Кундери притаманна постійна присутність та втручання автора в текст, певна комунікація з читачем. У творчості романіста постають теми, що порушують питання абсурдності буття, автор прагне поєднувати часом несумісні істини.

1.3 Мистецтво роману й кітч у розумінні Мілана Кундери

У своїй праці «Мистецтво роману» Мілан Кундера роздумує над тим, що є роман і яким він має бути. Цікавою для нас є теза про те, що роман має право на існування в тому випадку, якщо він постійно висвітлює «світ життя» і захищає від «забуття живої сутності» .

Мілан Кундера вводить таке поняття як «дух роману» і вкладає в нього декілька категорій. Перша – це категорія складності: складність, на думку Мілана Кундери, є вічною істинною роману, яку заглушує простота сучасності. Друга категорія – спадкоємність: кожен роман є ніби надбудовою, оскільки створюється на досвіді попередніх романів і є «відповіддю на попередні твори» [14].

Бути романістом і бути письменником, вважає Кундера, не є тотожними одне одному поняття. Письменник, перш за все, оперує ідеями і має власний голос, який він може вкласти у будь-яку форму (роману в тому числі). Натомість романіст є «першовідкривачем»: для нього не є важливими ідеї,

лише форма роману може висвітлити невідомі до того романісту форми буття [14, с. 198]. Зрештою, роман є прозаїчною формою, за допомогою якої автор крізь своїх героїв досліджує теми, пов'язані з людським буттям [14].

Щодо романів самого Кундери, то вони, як стверджує сам автор, є споглядальними дослідками, або ж розповідними спогляданнями [14]. Письменник дозволяє власним героям розвиватися окремо від його настанов або ж наділяє їх тими якостями, які дозволять самому усвідомити певні речі. Наприклад, в інтерв'ю він згадує героїню роману «Нестерпна легкість буття»: «Мені необхідно було видумати Терезу, певне «експериментальне еґо», щоб усвідомити всю можливість, усвідомити запаморочення» (пер. з рос. О. С.) [14, с. 50].

Особливістю Мілана Кундери як постмодерного романіста є його безпосереднє персональне втручання в основну оповідь. Автор стверджує, що його втручання неможливо уявити окремо від того, що характеризує героя як такого (роздуми про тіло в «Нестерпній легкості буття» так чи інакше пов'язані зі сприйняттям світу Терезою). У тому випадку, якщо трапляються міркування, що не пов'язані з героями, як у випадку з есе про кітч у тому ж романі, то все залежить від інтонації: «Ці роздуми про кітч мають для мене надзвичайно важливе значення: за ними стоять багато міркувань, життєвий досвід, дослід, навіть пристрасть, але інтонація ніколи не буває серйозною: вона провокаційна. Це есе немислимо поза романом; саме це є називаю «типово романним есе» (пер. з рос. О. С.) [14, с. 117]. Оксана Палій зауважує, що «вихід за межі літератури до сфери літературознавства, що розширюється до царини культурології, покликаний розсунути часові та просторові межі твору. Кундерівський роман завдяки цьому набуває багатовимірності, надзвичайної інтелектуальної густоти та відкритості. В ньому переплетена велика кількість художніх кодів і культурних знаків, “слідів”, що відсилають до простору культури. Кундерівське есе є формою філософських роздумів, рефлексії, що

проникають до світу тексту, одночасно “посилаючись” на світ реальний, в якому дані терміни або теорії насправді існують» [25].

Якщо звертатися до поняття кітч як до такого, як його розуміє Кундера, то спершу він подає визначення через Германа Броха: кітч не просто наслідок відсутності смаку, а дещо інше, і необхідність людини в кітчі як такому проявляється в потребі прикрасити життя брехнею [14].

Далі Кундера порівнює сприйняття кітчу Чехією та Францією: якщо в країні, з якої родом письменник, кітч сприймали як головного ворога мистецтва, то французи сприймали кітч, швидше, як розважальне мистецтво, яке протиставлялося великому істинному мистецтву [14].

Художня інтерпретація поняття кітч в романі «Нестерпна легкість буття» полягає в ототожненні кітч з естетичним ідеалом світу, у якому панує «категорична згода з буттям» [16, с. 254]. Тобто, це світ, у якому факт існування «лайна» заперечується: «...часте використання знівечило його [слова «кіч»] первісний метафізичний зміст: кіч за своєю суттю є цілковите заперечення лайна; як у буквальному сенсі, так і в переносному: кіч вилучає зі свого поля зору все, що за своєю суттю неприйнятне в людському існуванні» [16, с. 254].

Тема кітч в романі розглянута з політичної точки зору, відповідно, у романній формі Кундера пояснює, що таке політичний кітч, що таке радянський – тоталітарний – кітч, який містить у собі підробку культурної реальності. Оксана Палій пояснює, що естетика тоталітарних суспільств полягала у тому, що основну роль мав соціалістичний реалізм, що був орієнтований на масове поширення, а отже був продуктом масової культури, і тому соцреалізм «невідворотно вироджується в кітч через нормативність естетики, яка є надміру ідеологізованою та орієнтованою на соціальну міфологію» [25].

Тамара Гундорова помічає, що «Мілан Кундера порівнює соціалізм із кітчем та властивим йому «категоричним договором із життям», що дозволяє

усунути смерть, трагізм, скорботу і звести все людське існування до оптимістичної і білозубої радості буття» [6, с. 17-18].

У «Мистецтві роману» Кундера порушує питання: чи помітить людина зникнення поезії, якщо вона їй більше не потрібна? [14] На цьому моменті можна задуматися над тим, чи помітить людина підміну мистецтва. Кітч у «Нестерпній легкості буття» подано не як мистецьке явище, а як одне з явищ буття. Містифіковане самогубство сина Сталіна – це зображення життєвого кітчу, підміни понять.

«Радянський тоталітарний кітч» впливає і на життя головних героїв роману. Томаш не приймає цієї «категоричної згоди з буттям» у вигляді згоди з владою. Він заперечує деградацію суспільних цінностей, що виявилася в масових зборах підписів. У «Мистецтві роману» Кундера покликається на Броха, для якого «історія чітко визначається як деградація цінностей. Персонажі загнані в цей процес, як у клітку, і мусять випрацювати поведінку, адекватну поступовому зникненню спільних цінностей» [14, с. 67]. Томаш так само є ніби замкненим у цьому середовищі, що постало проти нього, відповідно приймає рішення змінити це середовище, розраховуючи на втечу від політичного пафосу. Натомість закордоном цей «пафос» його, все ж таки, наздоганяє.

«Братерство людей на землі можливе тільки на основі кічу» [16, с. 256], – стверджує Кундера в розділі, де відбувається зустріч Сабіни з американським сенатором. У цьому епізоді автор роздумує, що кітч як такий можливий тільки на основі вже відомого, звичного й звичайного. Кітч викликає дві сльози: перша від нібито краси, друга від розчулення – і саме друга робить кітч кітчем [16; 25].

Отже, явище кітчу для Кундери є наслідком мистецтва масового, популярного. Проте письменник розширює це поняття, виводить його з-поза меж мистецтва. Він розмірковує, чим є кітч у сфері життя, буття. Кітч є

спрощеним варіантом існування, але він так чи інакше вже є частиною людського існування.

РОЗДІЛ 2. ТВОРЧІСТЬ РАННЬОГО ПЕРІОДУ

2.1 Роман «Жарт»

Мистецтво в контексті політики є частою темою для роздумів у романах Мілана Кундери. Більша частина думок автора про мистецтво й політику є предметом його літературних експериментів з романом: або в тематичній структурі самих романів, або в самостійних роздумах та есеїстичних відступах автора, або в спогадах героя-оповідача [34].

Роман «Жарт» хронологічно є найпершим романом у творчому доробку Мілана Кундери. Роман зображує переоцінку цінностей героїв на фоні розквіту й занепаду комуністичної політики в Чехословаччині. Кожен з героїв переживає руйнування власних ілюзій щодо надій, вірувань, переконань або бажання помсти. Події розгортаються навколо «невинного» жарту Людвіка стосовно дівчини, прихильність та увагу якої він прагнув завоювати, адже листівку з дотепом «Оптимізм – опіум для народу! Здоровий дух тхне дурістю. Нехай живе Троцький!» [12, с. 44] партійні студентські товариші Людвіка розцінили як закид системі, чим, зрештою, перекреслили життя цього героя.

Коло нашого дослідження передбачає охоплення мистецької тематики романів Кундери, відповідно, у романі «Жарт» нас, передовсім, цікавить розвиток теми фольклору. Фольклор відіграє важливу роль на ідейно-змістовому рівні роману «Жарт»: автор порушує проблему зміни фокусу використання народної творчості в житті суспільства та проблему функціонування фольклору в свідомості людини.

У «Порушених заповітах» Кундери пригадує, що, починаючи писати роман «Жарт», він одразу усвідомив, що завдяки персонажу Ярославу цей роман стане можливістю заглибитися в надра минулого народного мистецтва. Проте, кожен герой-оповідач так чи інакше висвітлює тему «давнього народного мистецтва», але по-різному: «Втім, четверо головних героїв створені таким чином: чотири

індивідуальні комуністичні мікрокосми, прищеплені на чотири різновиди європейського минулого: Людвік: комунізм, що росте з руйнівного вольтерівського розуму; Ярослав: комунізм як бажання воскресити час патріархального минулого, втіленого в фольклорі; Костка: комуністична утопія, перенесена на Євангеліє; Гелена: комунізм як джерело радості *homo sentimentalis*» [15].

Ярослав є центром «фольклорної» оповіді, адже все його життя побудовано було навколо поширення й збереження народної творчості у суспільстві. Білоруська дослідниця Е. Вострикова зауважує, що «образ Ярослава створюється письменником як образ людини, який живе у вигаданому світі фольклорних уявлень» (пер. з рос. О. С.) [5, с. 94], адже, зрештою, навіть своє власне життя Ярослав розглядав у контексті фольклористичних образів та обрядів. Якось під час репетиції Власта зламала ногу, і Ярослав, поки ніс її до лікарів, раптом усвідомив, що ця дівчина нагадує йому вбогу наймичку, яку оспівано в стількох народних піснях, хоча насправді Власта була зовсім не вбога: «Відколи її осяяли для мене слова народної пісні, сталося так, наче я зазнав кохання, що вже тисячу разів було пережите. Так, наче я граю якусь дивну нотну партитуру. Наче вона співає мені тих стародавніх пісень. Линучи тими співочими хвилями, я мріяв про весілля» [12, с. 171-172].

Весілля Ярослава відбувається також за усіма фольклористичними традиціями, які Кундера яскраво змальовує: «Друзі з ансамблю організували мені справжнє моравське весілля. <...> Наш цимбаліст, п'ятдесятирічний музикант-віртуоз, став старшим боярином. Йому ж таки випала роль весільного старости. <...> Староста – це голова, душа, розпорядник усього весільного обряду. Так було завжди, десять віків поспіль. Молодий ніколи не був об'єктом свого весілля. Не він одружувався – його одружували. Весілля підхоплювало його і несло, немов океанський бурун. Не він діяв і говорив. Замість ного діяв і говорив староста. Навіть не староста, а предковічна традиція, що підхоплювала людей одне за одним і несла їх у своєму ласкавому потоці» [12, с. 172].

Однією з обрядових традицій, які яскраво зобразив Кундера у романі, є «Їзда Королів». Сина Ярослава – Владимира – районний комітет обрав «королем» задля вшанування батька. Оскільки Ярослав є справжнім поціновувачем та поширювачем фольклору, то прагнув вмовити сина таки взяти участь попри його небажання: «Якби ж ти збагнув оце, Володимире! Твій батько не просто палкий шанувальник фольклору. <...> У народному мистецтві він чує, як струмують соки, без яких чеська культура була б тільки сухим деревом» [12, с. 172].

У контексті нашого дослідження вищенаведений уривок є досить важливим, оскільки є одним з елементів у цьому романі, що змушує задуматися над «кітчизацією» фольклорного мистецтва.

Про період, коли самого Ярослава було колись обрано королем, він говорить як про час, коли фольклор був важливим для відродження й розвитку мистецтва як такого, оскільки «новітня цивілізація вже почала витіснити фольклор. <...> фольклористи відроджували, а цивілізація такими ж темпами знищувала традиції» [12, с. 155]. Якщо за народною традицією «короля» обирали юнаки самотійно, то в новітню добу вказівка про вибір надходила згори, що й не було до вподоби синові фольклориста [28, с. 249].

Показовою «кітчизацією» мистецтва є його політизація та спрощення до рівня масових парадів, на якому будуть пісні лише «зовнішньо» подібні до істинно фольклорно-мистецьких. За спогадами Ярослава, Людвік ще до ув'язнення (а отже, до зміни в світогляді та ставленні до комунізму) агітував до «осучаснення» народного мистецтва шляхом відмови від намагань воскресити минуле: «Звісно, відказав він, ми повинні берегти спадщину народного мистецтва, але цього недостатньо. Ми живемо в новому часі. Для нашої діяльності відкриваються широкі обрії. Нам потрібно витіснити із загальної музичної культури повсякдення дурнуваті пісеньки і шлягери, якими буржуї частують людей, і замінити їх самобутнім народним мистецтвом» [12, с. 164].

Людвік був переконаний, що розбурхати народне мистецтво під силу лише соціалізму, оскільки істина народного мистецтва полягала в колективній єдності, і «жодна народна пісня не існувала просто так, сама для себе» [12, с. 167]. Відповідно, соціалізм мусить згуртувати народ знову за допомогою певних обрядів як з минулого (свято обожників, танцювальні вечори, звичаї, пов'язані з працею) так і актуальних соціалістичній добі (Перше травня, мітинги, річниця визволення, зібрання) [12, с. 167]. Що, на нашу думку, і є шляхом до перетворення фольклору на кітч: «Комуністична партія намагалася витворити новий стиль життя. Він ґрунтувався на славетному визначенні, яке дав Сталін новому мистецтву: національне за формою, соціалістичне за змістом. І тієї національної форми могло надати нашій музиці, нашим танцям і нашій поезії лише народне мистецтво» [12, с. 168].

Ставлення Людвіка до прокладання соціалістичного шляху мистецтву змінилося після повернення з в'язниці. Зустрівшись із Ярославом та оркестром, Людвік висловив своє заперечення щодо мистецької цінності пісень, які було створено лише на кшталт народних, тематикою яких були кооперативні лани, робітники й трактористи [12, с. 180]. Те, що Ярослав назвав «сучасним фольклором» [12, с. 181], Людвік ознаменував фальшивкою, спробою догодити злободенним смакам: «Нічого дивного, зрештою. Ми виступаємо у великих залах, намагаємося сподобатися. І в такий спосіб усуваємо з пісень усе, що є в них своєрідне. Усуваємо неповторний ритм, пристосовуємо до загальноновизнаної ритміки. Та й сягаємо в поверховий пласт народної пісенності, бо це найдужче смакує публіці» [12, с. 181].

Отже, «Їзда королів» сама по собі стала кітчем, адже протиставлялася всьому, що було поза нею: Людвік помічав комічність убрань, абсурдність процесу споглядання глядачами за цим фарсом, у якому одне поруч з одним мусили рухатися автомобілі й коні.

Цікавим є мотив вбогості, яка викликає зворушення: «...я [Людвік] чекав несмаку, змішання справжнього народного мистецтва із заялженими

штампами, набридливих промов дурнувятих ораторів, атож, чекав я найгіршого, від бучної пишноти до фальші, але не сподівався того, що від самого початку наклало свій карб на весь фестиваль, – його зворушливої й сумної вбогості; вона лежала на всьому...» [12, с. 291]. У «Нестерпній легкості буття» – романі, який ми розглядатимемо в наступному розділі, – в позасюжетному есе автор характеризує кітч, як щось, що викликає сльози зворушення [16]. Зрештою, «Їзда королів» як вияв не фольклорного мистецтва, а кітчу досягла своєї мети – викликала розчулення, за яким приховала фальшивість.

Отже, тема мистецтва розкривається в романі через фольклор, який стає кітчем, оскільки є способом поширення пропаганди в комуністичному суспільстві. Фольклор у «Жарті» – це всього-на-всього відголосок справжнього народного мистецтва, від якого лишилася лише форма та набір стереотипів, які слугують для створення розважального ефекту. Фольклор в романі має на меті об'єднати маси в суспільстві між собою, відповідно, втрачає мистецьку цінність і набуває соціалістичних рис.

2.2. Роман «Життя деінде»

«Життя деінде» – другий роман Мілана Кундери, який, на думку О. Палій, «свідчить про Кундерове прощання з ліричним сприйняттям світу» [25]. Головний герой роману Яромир проживає усі «принади» так званого «ліричного віку» (як ми дізнаємося з «Мистецтва роману», а пізніше й з роману «Безсмертя», автор планував назвати «Життя деінде» саме «Ліричним віком» [14]): молодий поет з несформованим поглядами потерпає від власної незрілості та від опіки матері. Історія Яромира – це історія людини, що піддається комуністичній добі, дозволяючи їй стати домінантною в процесі формування світогляду особистісного та мистецького.

У своєму щоденнику Мілан Кундера занотував, ким для нього є поет: «Поет – це юнак, якого матір змушує виставляти себе напоказ перед усіма» (пер. з рос. О. С.) [14, с. 51]. Матінка Яромила, виношуючи його у своєму череві, мріяла про те, аби дитя було схоже на Аполлона з лірою [13]. Отже, Яромил постає перед читачем тим, кому, нібито й судилося стати митцем, але в той самий час і нав'язано: хлопчик помічав, що його слова привертають увагу дорослих і вже з малого віку розумів, що мусить казати лише те, що сподобається тим, хто його слухає. Бути приналежним до митців було для Яромила ніби перепусткою до світу обраних, у якому ці обранці здатні сприйняти те, чого не усвідомлює більшість [13, с. 56].

На початку становлення Яромила як поета він пишався своєю «обраністю»: «Тим збудливим дзеркалом були його вірші; мріяв він про ті, що ще не написав, а про ті, що написав, згадував з утіхою, як ото згадують про жінку; він був не лише їхній автор, а й теоретик та історик; він записував свої міркування про написане, розподіляв його за періодами, кожному з них давав назву, тож упродовж двох чи трьох років навчився розглядати свою поетичну творчість як історичний процес, що гідний був історіографії» [13, с. 111]. Віри у власний талант Яромилові надавав художник, точніше спогад про те, як він ствердив, що в малого Яромила велике майбутнє. Знайомство Яромила з художником відбулося в пансіонаті, куди його взяла на відпочинок матінка, згодом він став Яромиловим вчителем з малювання, оскільки зацікавився внутрішнім світом цих дитячих малюнків хлопця. Зрештою, погляди на новітнє мистецтво, висловлені художником, вплинули на форми й зміст перших поезій Яромила, хоча насправді він і не усвідомлював сенсу міркувань художника, проте був певен, що той розуміється на істинно вартому увазі мистецтві [13].

Особистісний й мистецький злам Яромила відбувається після його зустрічі з гуртком марксистів, на якій він, маючи художника за авторитета й прагнучи справити враження на новий колектив, висловлював думки свого наставника. Власне, погляди художника на мистецтво – це модерністський погляд:

«...поступ – неухильне явище в мистецтві: тенденції в сучасному мистецтві означають цілковитий переворот у його тисячолітньому розвитку; вони звільнили мистецтво від зобов'язання пропагувати політичні та філософські ідеї й наслідувати дійсність, і можна сказати навіть, що тільки з сучасного мистецтва розпочинається його справжня історія» [13, с. 128]. «Поетової» думки співрозмовники не поділяли, оскільки були прибічниками ідеї розвитку мистецтва через соціалістичний реалізм. Зрештою, для Яромила це значення не мало, оскільки для нього важливим було доєднатися до групи. Проте про соціалістичне мистецтво як єдино можливий розвиток мистецтва Яромил чув уже не вперше, оскільки художник висміював його, адже той скидався на «давній буржуазний кіч» [13, с. 129].

Із цього моменту світогляд героя починає тяжіти до того, чого від нього вимагає доба: він відмовляється від усіх своїх модерністських вподобань у написанні поезії й вирішує пристосовуватися. Рання поезія Яромила просякнута сумом, темою старості, смерті, у якій він «гукав безмежжя. Життя його було відчайдушно мале, все довкола нього було ніяке і сіре. А смерть була абсолютна: була вона неподільна і нерозчинна» [13, с. 129], тому художник висловлює сумнів щодо того, що «епоха позитивних героїв і бюстів Сталіна може бути дуже сприятливою для його поезій» [13, с. 160], яку так завзято починає боронити Яромил.

Почавши заперечувати модерністські погляди, які спершу Яромилові видавалися близькими, тими, що наближують до якогось утаємниченого знання, поет спрощує свої поезії як на формальному, так і на змістовому рівнях. Перші поетичні твори матінка не визнавала, оскільки вони не містили рими, а вона все ж була переконана, що справжня поезія мусить бути римована, тому так невимовно зраділа, коли Яромил почав вдаватися до римування. «...революція, вочевидь, передбачає іншу поезію, а не ту, що її писав колись Яромил... <...> Йому страшенно кортіло відновити в правах давні красивості, перед якими з нехиттю (з віроломною погордою) кривилося модерне

мистецтво» [13, с. 210]: Яромил починає використовувати в поезіях фольклорні мотиви й образи, він вдається до примітивного й систематичного використання «найпоетичнішого знаряддя руху» [13, с. 211] – крил, пише партійні вірші.

Читачеві може видатися, що Яромил насправді є ілюзорним поетом, адже легко відмовляється від «свого» стилю на користь соціалістичного реалізму. Сам Кундера в «Порушених заповідях» здивований, що саме таким чином розцінюють його героя, оскільки для нього Яромил є поетом, позбавленим провини: «Для мене Яромил був справжнім поетом, невинною душею; в іншому випадку я вважав би свій роман зовсім не цікавим. Невже я сам винен в цьому непорозумінні? Невже я неправильно виразив свої думки? Не думаю. Бути справжнім поетом і в той самий час бути залученим (як Яромил або Маяковський) в незаперечний жах – це скандал». [15].

Прагнення Яромила «бути цілком сучасним» можна пояснити експлікацією кітчу й сучасності, здійсненою Дж. Калінеску: «У метушні всіх верств кожен сподівається здаватися тим, ким він не є, і докладає великих зусиль, щоб досягти успіху в цій меті. Художніх творів більше, але гідність кожного зменшуються. Художники, більше не в змозі злетіти до великого, культивують те, що нібито красиво й елегантно; і до зовнішнього набагато більше уваги, аніж до істинного» (пер. з англ. О. С.) [33].

Еротичні моменти, яких у житті Яромила було небагато, але які відбилися в його свідомості, вплинули також і на його творчість. Ревнощі породжували в ньому наново думки про смерть, відповідно поет вирішує винайти соціалістичний вірш про неї, що, на нашу думку, є кітчем, проте вперто романтизованим: «...Яромил думав собі, що може (він-бо вже писав розкішні вірші про смерть, то в певному розумінні був фахівцем зі смертної краси) відкрити той особливий кут зору, під яким смерть позбавляється її звичної потворності...» [13, с. 229-230].

У романі кожен момент переплетено з біографіями відомих поетів – Рембо, Лермонтова, Волькера тощо, таким чином Кундера не протиставляє Яромила

іншим, а творить певний образ поета, що опиняється на зламі історії, а також є «гротескним завершенням європейської поезії» [14, с. 63]. Яромил переконує сам себе в тому, що його вибір мистецтва не є мертвим, а є саме тим, яке існує тут і зараз, тим-то він протестує проти світу модернізму, який було заперечено комунізмом. У «Мистецтві роману» Кундера вдається до аналізу «Життя деінде» з точки зору музики: темп роману відповідає музичним періодам – для автора важливо передати усю емоційну напругу подій роману. Відповідно, він чергує між собою більш і менш напружені сцени, як у музиці чергується *adagio* (спокій і страждання) з *presto* (напруженість і суворість) [14, с. 63].

Отже, у романі «Життя деінде» порушується тема впливу політики й історії на розвиток мистецтва. У випадку з Яромилом можемо окреслити його зміну вектору з модерністського ідеалу до соціалістичного як творчу деградацію. Захоплення героєм соціалістичним реалізмом призвело до втрати ще несформованого, проте потенційно вартісного характеру його творчості. Кундера зобразив обставини, у яких мистецтво прагне оцінки широких мас, і тому мусить зображати все у фальшиво-піднесеному світлі.

РОЗДІЛ 3. ТВОРЧІСТЬ ПІЗНЬОГО ПЕРІОДУ

3.1 Роман «Нестерпна легкість буття»

«Нестерпна легкість буття» – найвідоміший роман Мілана Кундери й один із найвизначніших у творчості письменника. Роман починається з Ніцшевої ідеї вічного повернення, що, на думку Кундери, одразу пояснює основну проблему головного героя – Томаша – «легкість існування у світі, де немає вічного повернення» (пер. з рос. О. С.) [14, с. 48].

Події роману відбуваються 1968 року – в один із переломних моментів історії Чехії (на той час Чехословацької Соціалістичної Республіки), проте автор наголошує на тому, що історію тут у жодному разі не можна сприймати як декорації, на фоні яких розвиваються людські долі, а навпаки вона є «екзистенційними обставинами у збільшеному вигляді» (пер. з рос. О. С.) [14, с. 60].

Як було зазначено у другому розділі, Кундера порівнює роман із музичним твором. Композицію «Нестерпної легкості буття» у порівнянні з музикою сам автор визначає так: «...я з самого початку роботи знав, що остання частина має бути *pianissimo* й *adagio* («Усмішка Кареніна»: атмосфера спокійна, задумлива, подій мало) і що їй має передувати інша частина *fortissimo*, *prestissimo* («Великий похід»: атмосфера груба, цинічна, велика кількість подій)» (пер. з рос. О.С.) [14, с. 129-130].

«Роман – це не віросповідання автора, а дослідження людського життя, яке потрапило в пастку цього світу» [16, с. 227], – стверджує Мілан Кундера у романі «Нестерпна легкість буття» й ототожнює своїх героїв із власними нереалізованими можливостями. Окрім немовчазного спостереження за героями (адже автор часто втручається коментарями щодо власного ставлення до персонажів), Мілан Кундера вдається до аналізу їхнього життя крізь призму різних видів мистецтва, що так чи інакше визначають філософію роману.

Образи героїв «Нестерпної легкості буття» розвиваються з урахуванням кодів різних видів мистецтва: автор висвітлює їхні життя, пов'язуючи з мистецтвом. Тема музики в романі визначає самосприйняття та сприйняття партнера в двох парах – Терези й Томаша та Сабіни й Франца. Зупинимося на кожній окремо.

Стосунки з жінками для Томаша були з розряду «легкості» цього буття, натомість Тереза страждала під вагою легкості свого чоловіка. Їхні стосунки озвучені музикою Бетховена – одна з випадковостей, що ознаменувала їхнє поєднання: в момент першої зустрічі Терези й Томаша в барі по радіо звучав Бетховен, який для Терези був символом «фантастичного» світу, до якого вона прагнула: «Тереза б і не зауважила, що радіо грає Бетховена. Та народження любові розбудило в ній відчуття краси, й вона ніколи не забуде цієї музики. Вона розчулюватиметься щоразу, як її чути. Усе, що діятиметься довкола неї тієї миті, буде оточене ореолом цієї музики і стане прегарне» [16, с 56].

Мотив Бетховена «Es muss sein! Так має бути» визначає стиль життя Томаша: «Томаш полюбив Бетховена, щоб зробити приємність Терезі, але на його музиці він не дуже знався, тож сумніваюся, що він був обізнаний зі справжньою історією славетного мотиву «Es muss sein!» [16, с. 199]. Зрештою, історія виникнення цієї фрази є історією боржника й позикодавця, що згодом сам композитор уже не сприймав так, а надав словам ваги й фраза вже стала не жартом, а «Der schwer gefasste Entschluss» (тяжко здобутим рішенням) [16].

У романі виголошується думка про те, що життя схоже з музичною партитурою, і поки люди молоді, вони можуть обмінюватися акордами, аби доповнювати одне одного; коли ж зустрічаються зрілі люди, то цей обмін унеможлиблюється, оскільки їхні партитури вже більш-менш складено [16]. Музика стає однією з перепон на шляху порозуміння між Францом і Сабіною і входить до переліку словничка незрозумілих слів.

У Францовому розумінні музика – це «визволителька: вона позбавляє його самоти і замкненості, бібліотечної куряви, відчиняє в тілі ті двері, крізь які

душа може вийти у світ і брататися з людьми» [16, с. 97]. На його думку, отримувати задоволення можна від прослуховування як року, так і Моцарта, адже розмежування між «великою і легкою» музикою видається йому фальшивим.

У «Порушених заповідях» Мілан Кундера міркує: рок-музика з'явилася якраз у той період, коли ХХ століття «з огидою викидало з себе свою Історію» (пер. з рос. О. С.) [15], то чи є це спробою відкинути й забути мистецтво, яке «своєю витонченістю, своєю недоречною складністю дратує народи, ображає святу Демократію?» (пер. з рос. О. С.) Це є музика екстазу, що зводить до банальності та є повсякденним фоном нудьги. [15].

Сабіна має інше в порівнянні з Францом уявлення про цей вид мистецтва — значно ближче до уявлення автора. Вона зневажає «галас під личиною музики»: «Люди глохнуть, тому вмикають музику далі гучніше. Та оскільки вони втрачають слово, то їм нічого іншого не залишається, як вмикати її ще гучніше» [16, с. 97]. У студентські роки Сабіна думала, що тільки комуністичні країни потерпають від варваризації музики, проте згодом за кордоном побачила, що «перетворення музики на гамір — планетарний процес, який запроваджує людство в історичну фазу цілковитого звиродніння» [16, с. 98].

Натомість, для Франца галас музики мав перевагу, оскільки в ньому можна заглушити нікчемність слів [16].

Кундера вводить позичене з музичної термінології поняття «поліфонії» роману, що є протилежністю до однолінійного сюжету й означає поєднання кількох ліній, що не пересікаються, але при цьому пов'язані однією або кількома спільними темами. Поліфонічним у «Нестерпній легкості буття» є шостий розділ, у якому обставини смерті Сталіна, теологічні роздуми, політичні події в Камбоджі, смерть Франца й поховання Томаша об'єднанні одним і тим саме міркуванням: чим є кітч? [14]

Отже, музика в «Нестерпній легкості буття» постає сполучним елементом (як у випадку з Томашем і Терезою) або ж стає елементом розбіжності (як у

випадку Сабіни й Франца). Музику заради гамору, заради відчуття приналежності до омріяного світу можна зарахувати до категорії кітчу. Так, Франц ототожнював «легку» й «велику» музику, оскільки потребував від неї лише легкодоступного задоволення в моменті. Тереза за допомогою «великої» музики прагнула стати приналежною до нібито вищого суспільства, яке вона маркувала музикою Бетховена. Уявлення Сабіни про музику межує з запереченням її існування в епосі, яку проживає героїня, для неї музика – суцільний шум, від якого не втекти, натомість музика доби Йогана Себастьяна Баха Сабіні нагадувала «розквітлу троянду на засніженому полі безгоміння» [16, с. 97].

Для розуміння взаємостосунків між Томашем та Терезою, автор послуговується інтертекстуальними прийомами, а саме алюзіями на певні літературні твори. І, як у випадку з музикою Бетховена, для Терези книжка була «знаком належності до таємного братства. Проти брутального світу, який її оточував, мала єдину зброю — книжки, які брала в міській бібліотеці, надто ж романи, вона цілу купу їх прочитала, від Філдінга до Томаса Манна. Вони давали їй нагоду втекти в уявний світ, вирватися із життя, що не приносило ніякого задоволення, але водночас були значущі для неї і як речі: вона любила гуляти вулицями, тримаючи книжку під пахвою. Книжки були для неї наче елегантна тростина для денді минулого століття. Вони відрізняли її від інших людей» [16, с. 53].

Друга зустріч у Празі Томаша й Терези також відбулася під знаком книги — у руках Терези була «Анна Кареніна» Толстого, і через сім років після цієї зустрічі Тереза намагалася довести сама собі, що «Анна Кареніна» була «фальшивою перепусткою, якою вона користувалася, щоб обдурити Томаша» [16, с. 78]. Роман «Анна Кареніна» стає визначним у контексті випадковостей, які спіткали Терезу й Томаша в момент їхнього знайомства. О. Палій помічає, що історія Терези й Томаша має схожі моменти з історією Анни

й Вронського: Тереза несвідомо примусила Томаша суперечити своїй полігамній натурі [25].

Важливим є звернення Кундери до Софоклового міфу «Едіп», оскільки протягом роману він виконує кілька різних ролей. Загалом у творчості Кундери міфологічна інтертекстуальність допомагає акцентувати на зіткненні світоглядних принципів [25].

О. Палій стверджує, що міф про Едіпа використано в романі як засіб містифікації [25]. Вперше в романі відбувається звернення до міфу через усвідомлення Томаша Терези як покинутої дитини, яку пустили в кошику за водою: «Томаш не зрозумів тоді, що метафора — небезпечна річ. З метафорами жартувати не слід. Кохання може народитися з однісінької метафори» [16, с. 16]. Саме цей мотив покинутої дитини змусив Томаша зацікавитися перекладом міфу про Едіпа [16].

Томаш також розглядає свої стосунки із Терезою крізь призму Платонового міфу «Бенкет», із якого народилася думка про те, що любов – це пошук втраченої половинки, оскільки всі люди колись були гермафродитами, яких Бог поділив і розкинув світом [16]. Цей епізод є свідченням особистої колізії Томаша: що буде, якщо він справді зустріне жінку, що є саме його другою половиною? Що буде з жінкою, посланою йому в кошику? Він уявляє, що буде, якщо так і станеться, уявляє страждання Терези, яких вона зазнає уже, поза оглядом цього міфу: «Він знає, що будь-якої миті ладен покинути дім свого щастя, будь-коли покинути свій рай, де він живе з дівчиною зі сну, що обмане оте «Es muss sein!» свого кохання, щоб піти з Терезою, жінкою, яка народилася із шістьох гротескних випадковостей» [16, с. 245].

Міф про Едіпа стає дозволом на зраду: «Тереза зі слабкої залежної жінки поступово перетворюється на людину, яка впливає на долю Томаша, з жертви на винуватця. Драма Софокла стає для неї знаком того, що вона може довіряти майже незнайомому чоловіку, з яким вона Томашеві зрадила, знаком таємної співдружності, який вона розуміє невірно» [25].

Якщо в попередніх осмисленнях міфів, зокрема міфу про Едіпа, йдеться здебільшого про взаємостосунки між Томашем і Терезою, то роздуми Томаша щодо сліпоти й винуватості царя Едіпа вже мають глобальніші наслідки як для нього, так і для Терези. Чергова згадка про Едіпа відбувається, коли Томаш розглядає міф в контексті з відповідальністю комуністів: Едіп не здогадувався, що він одружений зі своєю матір'ю, проте, довідавшись, не відрікся від власної провини й скоїв самопокарання, виколовши собі очі. Відповідно, й комуністи не мали права на виправдання своїх помилок під знаком невідання. І все ж, «усе його [Томашеве] життя вони звели до дрібного розумування про Едіпа, навіть менше: до одного-єдиного «ні», яке він кинув в обличчя режиму» [16, с. 222]. Томаша було звинувачено й усунуто з посади лікаря – посади, у якій він вбачав сенс свого існування.

У романі також порушується тема фотографії, яку ми можемо розглянути як категорію істинного мистецтва або ж кітч. С. Зонтаг зауважує, що фотографія стала одним із видів розваги, а отже, більшість з тих, хто займається цим мистецтвом, як і будь-якою іншою масовою формою мистецтва, займаються нею не задля художньої цінності, а задля захисту від тривоги або ж соціального самоствердження [27]. Тереза бере до рук фотоапарат і прагне зафіксувати період окупації Праги російськими військами, й автор наголошує на тому, що саме це стало її способом втекти від самої себе: «Найліпші дні життя припали на ту пору, коли вона фотографувала російських вояків на вулицях Праги й наражалася на небезпеку. Тоді телесеріал її марень урвався, й уночі вона спала спокійно. Росіяни принесли їй на своїх панцерниках гармонію. Тепер, коли свято добігло кінця, вона знову почала боятися своїх ночей і хотіла втекти від них» [16, с. 32].

Завдяки Сабіні Тереза усвідомила зв'язок фотографії й мистецтва, хоча згодом також визнає, що «вона старанно засвоїла професію фотографа, але з таким самим старанням могла працювати в іншій царині, адже фотографування було тільки способом доскочити більшого і жити з Томашем» [16, с. 74].

Автор у романі зазначає, що всі попередні злочини російської імперії зафіксовано лише в пам'яті, без таких речових доказів, як фотографія, – і тому за просто може вважатися містифікацією, натомість фотосвідчення окупації Чехословаччини 1968 року тепер зберігається по всьому світу [16, 71]. За С. Зонтаг, «подія, відома по фотографіях робиться більш реальною, аніж без них. Але якщо багато разів звертаєшся до цих зображень, все стає менш реальним» (пер. з рос. О. С.) [27, с. 37]. Власне, так і сталося з фотографіями, привезеними Терезою до Швейцарії, – вони втратили свою актуальність, а отже й цінність, оскільки на початку вторгнення іноземні журналісти жадібно збирали фото для друку в закордонних часописах.

Не можна однозначно стверджувати, що Тереза, ризикуючи життям в процесі фотофіксації політичних подій, робила це заради мистецтва. Загалом зміст знятого на фотокамеру моменту визначає політична ідеологія: моральний вплив фотографії залежить від відповідного розуміння ситуації, і якщо його немає, то історичне фото може сприйматися як нереальне або ж як «деморалізуючий удар по нервах» [27, с. 32]. Терезині фото були сприйняті західним реципієнтом не як витвір мистецтва, а як політичний кітч. Зрештою, і він мав кінець, оскільки по закінченню шквалу окупації (всупереч її продовженню), закордонні журнали не потребували більше того, що не несе в собі ні актуальності, ні художнього змісту.

Період вторгнення, що закарбувала фотокамерою Тереза, не мав для неї жодного зв'язку з Томашем, «вона робила їх [фото] не заради Томаша, а тому, що для цього спонукала її пристрасть. Не пристрасть до мистецтва, а шал ненависті» [16, с. 74]. Власне, С. Зонтаг стверджує, що будь-яке використання камери таїть у собі агресію [27, с. 17] – «російське вторгнення було не лише трагедією, а й святом ненависті, напоєним дивовижною ейфорією, якої ніхто не може пояснити» [16, с. 71]. Чеські фотографи розуміли, що у них з'явилася нагода зберегти образ насильства для майбутнього [16].

Найбільш визначено, виважено й однозначно ставиться до мистецтва героїня, яка безпосередньо і є творцем мистецтва як такого, – художниця Сабіна. Мистецтво для Сабіни – спосіб зрозуміти, що є істиною, а що брехнею. Ще будучи студенткою, Сабіна незумисне відкрила для себе світ мистецтва «за лаштунками», тобто поза межами соцреалістичного мистецтва примусу, ляпнувши фарбою на полотно: «Спершу розгнівалася, а потім ця пляма почала мені подобатися, бо скидалася на тріщину, наче то була не справжня будова, а якась стара роздерта декорація, де ту будову намалювали задля годиться. Я почала бавитися з тієї тріщиною, розширила її, заходилася вигадувати, що можна крізь неї побачити. Отак написала перший цикл робіт і назвала їх «Лаштунки». Звісно ж, показувати їх не можна було нікому. Мене відразу б витурили з академії. На першому плані цілком реалістичний світ, а трохи далі, немов за роздертими лаштунками театру, – щось інше: таємниче або абстрактне. <...> На передньому плані цілком зрозуміла брехня, а позаду — незбагненна правда» [16, с. 67]. Пізніші роздуми Сабіни про красу як естетичну категорію призводять її до визначення «помилкова/ненавмисна краса»: «Перш ніж цілком зійти зі світу, краса існуватиме ще кілька хвиль, але помилково. Помилкова краса – остання стадія історії краси» [16, с. 106].

Своїм мистецтвом Сабіна прагнула побороти кітч: «Мій ворог – не комунізм, а кіч!» [16, с. 260]. Те, що Сабіна оповідала Терезі про свої перші полотна, – це історія кітчю й мистецтва загалом. Протягом доби, де панував соцреалістичний погляд на мистецтво, було відкинуто можливість ставити запитання, а отже, не було того, на що можна відповісти: «У царстві тоталітарного кічу відповіді відомі наперед і не допускають нових запитань. З цього випливає, що справжні суперник тоталітарного кічу — людина, яка ставить запитання» [16, с. 259].

Зрештою, борючись проти кітчю, Сабіна створює мистецтво, яке продається саме як кітч: «Їй пощастило: за тиждень до вторгнення росіян на її виставці швейцарські любителі мистецтва, у пориві симпатії до їхньої

маленької країни, скупили всі полотна. // – Я розбагатіла завдяки росіянам, – реготала вона в телефон» [16, с. 33].

Отже, в одному з перших романів пізнього періоду Мілана Кундери мистецтво є однією з центральних тем. Крізь тему мистецтва висвітлено взаємовідносини героїв, адже мистецтво стає тим, що або пов'язує їхні долі між собою, або ж навпаки розводить. Зміну в сприйнятті світом мистецтва показано на тлі історичних змін у світі та в Чехії зокрема. Мистецтво (фотографія зокрема) сприймається суспільством як щось розважальне, одномоментне, коли натомість має нести в собі художню цінність або ж слугувати фіксацією подій для подальшого аналізу.

3.2 Роман «Безсмертя»

Роман «Безсмертя» більшість критиків вважають синтезом усієї творчості Кундери [25]. У межах цього роману автор, як і в «Мистецтві роману» роздумує над тим, чим є творчість, як вона впливає на увічнення постаті митця та чи справді потрібно бути належним до мистецтва, аби твоє ім'я закарбувалося в історії.

Мілан Кундера констатує три форми безсмертя (зауважимо, що термін «безсмертя» в контексті роману не означає саме фізичний аспект):

- мале безсмертя: пам'ять про людину існує в межах свідомості її близьких;
- велике безсмертя: людину пам'ятають навіть ті, з ким за життя вона не була знайома; можливе завдяки мистецтву або історії;
- смішне безсмертя: коли смерть запам'ятали як комічний випадок.

І до перших двох, на думку автора, так чи інакше прагне кожен [10].

Однією з важливих проблем, що порушується автором у романі, є розуміння мистецтва, поезії зокрема. Дослідниця творчості Кундери С. Шерлаїмова зауважує, що Кундеру не задовольняють загальноприйняті

стандарти краси – єдиний прийнятний ідеал краси він вбачає у поезії, оскільки сприймає її як концентрацію людської мудрості [31]. Батько головної героїні Аньєси вивчив із нею найвідоміший, на думку автора, вірш Гете «Пісня подорожнього», структура якого є «настільки ж довершеною, наскільки простою» [10, с. 34], адже «Завдання поезії полягає не в тому, щоби приголомшити нас чимось разючим, а в тому, аби зробити незабутньою і сповненою невимовного смутку однісіньку мить буття» [10, с. 33]. Цим порушується проблема розрізнення істинного мистецтва й кітчу, адже в «Нестерпній легкості буття» зазначається, що кітч стає кітчем, коли викликає сльозу зворушення й розчулення. Поезія (та й мистецтво загалом) покликана не зворушити, а ввести в глибший стан, що провокує до роздумів і спогадів, як у випадку з Аньєсою: коли її батько був при смерті, дівчина зовсім по іншому почала трактувати фразу «ти теж спочинеш скоро» з вірша.

Лінія Гете й Беттіни розвивається в контексті претензії Беттіни на велике безсмертя шляхом містифікації її стосунків із великим митцем. Кундера розвиває цю лінію, по-своєму інтерпретуючи відому «легенду», і стверджує, що «кохання» Беттіни до Гете було зумовлене зовсім не інтересом до особистості Гете – зміст її почуттів полягав у самих почуттях: «Сягнувши такого висновку в наших розмислах, ми, здається, починаємо розуміти, чому в своєму чималому за обсягом листуванні Беттіна ставить так мало запитань Гете. Боже милий, уявіть, якби у вас була змога листуватися з ним! Про що ви тільки не розпитували б його! Про всі його книжки. Про книжки, написані його сучасниками. Про поезію. Про прозу. Про живопис. Про Німеччину. Про Європу. Про науку і про техніку. Ви загнали б його у куток і змусили б уточнити свої погляди. Ви сперечалися б із ним і змусили б сказати те, чого він досі ніколи не казав. // Беттіна не сперечалася з Гете. Навіть про мистецтво. <...> Якби вона ставила йому запитання, відповіді Гете надали б нам першу музичну критику від самого початку!» [10, с. 206].

Прагнення до безсмертя Мілан Кундера іменує інстинктом і на основі цього вводить у романі таке поняття як «імагологія». За В. Будним та М. Ільницьким, «імагологія цікавиться обставинами виникнення образних систем, їхньою роллю в національній та світовій літературі і впливами на суспільне життя» [4, с. 102]. За Кундерою ж, імагологія прагне вдавати, а не створювати: як стверджує О. Палій, імагологія – це не бажання прагнути до чогось у житті, а маскуватися за випадковим іміджем, *imago* [25]. Оскільки автор стверджує, що імагологи створюють певні системи, що є недовготривалими, проте впливовими на нашу поведінку, смаки й політичні погляди [10], то можемо припустити, що це явище є близьким до кітчю, адже обидві категорії мусять відповідати запитами доби й творити спрощені образи, що будуть легкими для сприйняття та придатними до великого тиражування й поширення серед мас.

Повторно розглянуто девіз А. Рембо «Треба бути цілком сучасним», з яким пов'язував себе Яромир у «Житті деінде». Автор порівнює Поля з Яромилом саме через прагнення обох «бути цілком сучасними». Яромила цей девіз змусив, наскільки парадоксально це не було б, відректися від новітнього мистецтва, яким так по-справжньому він захоплювався, – «задня гасла Рембо необхідно зрадити вірші Рембо» [10, с. 150]. Поль, прислухаючись до «колективної мудрості молоді», зрікався власних суджень щодо світу телебачення, рок-музики, масової культури, реклами й усього, що продукував світ сучасності й масовості, адже його доньці цілком природньо було в цьому світі, тож, на його думку, варто було ототожнитися з її поглядами: «Треба порізати на клапті Малерові симфонії й використовувати ці уривки для музичного супроводу реклами туалетного паперу. Потрібно було раз і назавжди покінчити з терором безсмертних Повалити пихату владу всіх отих Дев'ятих симфоній і «Фаустів»!» [10, с. 348-349]. Поль применшує вартість культури, тим само переоцінює потребу бути цілком сучасним, прихиляючись до смаків маси.

У позасвітті, вимірі безсмертя, зустрічаються й дискутують Гете з Гемінгвеєм. Однією з тем їхніх розмов було збереження їхніх образів у пам'яті людства. Гемінгвей оборювався, що суспільство замість того, щоб читати його книжки, створює купу книжок про нього (на початку роману автор чує по радіо факт випуску сто двадцять сьомої біографії Гемінгвея, яка нібито відзначається своєю важливістю, оскільки констатує, що протягом життя Гемінгвей жодного разу не озвучив правди). Герой роману Гемінгвей визнає, що, швидше за все, спосіб його життя посприяв його безсмертю, проте момент усвідомлення цього став для нього кошмаром, адже його творчість мусила б бути виразнішою за його біографію: «Якщо книжки мої стали безсмертні, то я нічого не маю проти. Написав я їх так, щоб у них не можна було й слова змінити. Щоб вони були непідвладні часові. Та як людина, як Ернест Гемінгвей, начхав я на безсмертя!» [10, с. 90]

Уявлені Кундерою розмови Гете з Гемінгвеєм є підставою до міркування: що є важливішим – те, що коїться за лаштунками сцени, чи все ж сама вистава? Персонаж Гете розповідає, що йому наснилося, як глядачі були байдужі до мистецької цінності його «Фауста», а були зацікавлені самою постаттю Гете: «Роззирнувся збентежено і раптом остовпів: я виглядав їх у залі, а вони були за сценою! Вирячили очі й із цікавістю стежили за мною. Коли погляди наші зустрілися, вони заплодували мені. І я збагнув, що вистава, яку вони хотіли бачити, був не ляльковий театр «Фауст», а я, Гете!» [10, с. 91]. Зрештою, обоє доходять висновку, що безсмертя не уникнути.

Те, що роль мистецтва відходить на задній план у порівнянні з роллю, яку нібито «грає» сам автор мистецького твору, зображено і в розмові професора Авенаріуса, Кундери (який, згідно з постмодерністською грою з читачем, є персонажем роману) й Поля. Поль стверджує, що не читає романів, оскільки мемуари й біографії авторів, на відміну від їхніх художніх творів, мають сенс. Поль вважає, що реципієнт мистецтва не здатен сприйняти й невеликої частини авторського задуму, відповідно, сенсу в ознайомленні з творами немає [10].

Хоча Поль і визнає, що робота біографів містить у собі огидні елементи, проте вони є нібито інструментом справедливої революційної ненависті, тож Кундера спитав, що є революційного в ненависті до Гемінгвея, на що Поль висловлює наступну думку: «Не про Гемінгвея кажу я! Кажу про його творчість! Треба нарешті визнати, що читати про Гемінгвея набагато цікавіше і пізнавальніше, ніж читати самого Гемінгвея. Треба було довести, що Гемінгвеева творчість – це тільки закамуфльоване Гемінгвееве життя, що це життя було таке саме нікчемне, як і життя будь-кого з нас» [10, с. 348]. Цю думку можна співставити з аналізом біографії Гемінгвея, написаної Джефрі Мейерсом, який Кундера здійснив у «Порушених заповідях». Біограф пов'язав написання оповідання Гемінгвея «Пагорби, як білі слони» як реакцію письменника на вагітність своєї дружини. Кундеру це обурює, оскільки аналіз твору через біографію письменника деморалізує постать автора й позбавляє твір естетичного характеру, а отже, «саме така інтерпретація, що перетворює усе на кітч, виносить смертний вирок витворам мистецтва» (пер. з рос. О. С.) [15].

У своїй черговій розмові Гете з Гемінгвеєм сперечаються щодо вічності їхніх образів або ж вічності їхніх творів. Гемінгвей вірить в те, що їхні твори цілком скоро можуть зникнути, оскільки їх перестануть читати, натомість їхні образи будуть безсмертними, оскільки людству цікаво порпатися в подробицях чужого життя. Гете ж твердо переконаний, що між тими образами, про які пліткують люди, і в них самих немає нічого спільного: «...немає мене в тому образі. Скажу вам більше. Немає мене і в моїх книжках. Той, кого нема, не може бути присутній. <...> Померши, я покинув усі ті місця, які займав. Навіть власні книжки. Ті книжки лишилися у світі без мене. Ніхто вже не знайде мене там. Адже не можна знайти того, кого нема» [10, с. 227].

Отже, в «Безсмерті» порушується питання мистецтва й автора твору. Кундера через розмови його героїв висуває припущення щодо того, що мистецтво усунено на другий план, воно стає менш важливим у порівнянні з

життєвою історією митця. Суспільству бракує смаку й освіченості для аналізу творів поза біографією творця, тим-то воно усвідомлює лише те, що так чи інакше збігається з життєвими подіями авторів.

Також зображено відкидання істинного мистецтва заради кітчу, яке сприйняти набагато легше й швидше, адже воно одразу підлаштовується до примітивних смаків маси, яка прагне створити ілюзію розуміння мистецтва, й не вимагає високої освіченості.

ВИСНОВКИ

Отже, у процесі дослідження ми з'ясували, що творчість Мілана Кундери належить, швидше, до модерністської, оскільки основне наше завдання полягало в тому, аби з'ясувати, як Кундера розмежовує мистецтво й кітч, і, власне, погляд автора відповідає модерністській оцінці кітчу. Однак, певні постмодерністські риси також простежуємо. Серед них виокремлюємо:

- інтертекстуальні прийоми:
 - алюзії: назва роману «Життя деінде» – алюзія на поезію А. Рембо, заклик якого «Бути цілком сучасним!» вплинув на мистецький світоглядний злам головного героя Яромила; У «Нестерпній легкості буття» натрапляємо на алюзії, що відсилають нас до творів різних видів мистецтва, а саме літератури («Анна Кареніна», міф про Едіпа») та музики (творчість Бетховена);
 - ремінісценції: життєві ситуації героя розвиваються на фоні згадок про інших поетів або ж паралельно з їхнім життям (Яромила викидають на балкон і в цей же момент лунає постріл, від якого помирає Лермонтов);
 - у романі «Жарт» автор звертається до міфологізму: становлення головного героя відбувається через певні ініціаційні випробування.
- гру з читачем: втручання автора в текст: однією з найбільш виразних постмодерністських рис у творчості Кундери є його постійна присутність у тексті, яка проявляється через згадки про те, що було прецедентом на народження героя або сцени в його уяві (Аньєса з «Безсмертя» народилася з жесту, Тереза з «Нестерпної легкості буття» – з урчання в животі); через звернення уваги читача за допомогою акценту на моментах, про які автор уже згадував; через авторські пояснення та відповіді на питання, що можуть виникнути в процесі аналізу твору; через дозвіл читачеві інтерпретувати епізод самотійно, оскільки автор скасовує категоричність щодо дій того чи іншого героя;

- поліфонічність: поєднання незалежних одна від одної тем, проте таких, які по окремої існувати не можуть, оскільки їхня реалізація і полягає в якомусь елементі, що буде спільним мотивом (поліфонічність есе про кітч).

Особливістю романів Мілана Кундери є його есеїстичні відступи, які не можуть існувати поза межами роману. Власне, автор так і називає їх типово романними есе. У контексті нашого дослідження нас цікавило есе про кітч у романі «Нестерпна легкість буття», тож ми з'ясували, що кітч у розумінні Кундери не є виключно мистецьким явищем, а є явищем синкретичним, що містить у собі зв'язок із соціальним та політичним аспектами. Кітч виявляє спрощений варіант існування, у якому превалює емоційний фактор, адже кітч покликаний наслідувати й викликати «сльозу зворушення».

Концепцію мистецтва в романах розглянуто зі спробою простежити, як змінився погляд автора та його героїв на мистецтво у творах, написаних до та після еміграції Кундери у Францію.

У романах раннього періоду творчості автора простежується, що мистецтво для частини героїв є невід'ємною частиною їхнього життя. Так у першому романі «Жарт» (1967) тема фольклору є важливою на ідейно-змістовому рівні, оскільки навколо нього вибудовується сюжетна лінія Ярослава. Він прагне хоча б якось зберегти музику й народне мистецтво в житті суспільства, тому, власне, несвідомо й сприяє перетворенню фольклору на елемент кітчу. Отже, тема мистецтва в «Жарті» розвивається крізь призму пристосування мистецтва до рівня, на якому більшість здатна його усвідомити, відповідно, пісні зазнають розширення тематики в сторону соціалістичної пропаганди, а традиційні обряди набувають більшої пишності.

Роман «Життя деінде» (1973) розкриває тему впливу політики й історичних переломних моментів на розвиток та зміну мистецтва. Цей роман, хоч і порушує питання, яким саме має бути митець та який шлях саморозвитку обирати, який саме вибір буде правильним, проте не дає на нього однозначної відповіді. Бунт і, відповідно, зміна вектору творчості головного героя були

направлені не на розвиток мистецтва, а на захоплення все більшої й більшої аудиторії. Яромир пристосовувався до умов, які диктувала доба, тому зрікається мистецтва новітнього, незрозумілого широким масам, і пристає до того, у якого буде підтримка згори.

Найпопулярніший роман «Нестерпна легкість буття» (1984) вже належить до пізнього періоду творчості Мілана Кундери. У цьому романі мистецтво постає у різних своїх проявах, адже автором розглянуто і літературу, і музику, і образотворче мистецтво, і фотографію. Мистецтво тут є кодом для взаємодії героїв. Музика сприймається кожним із героїв по-різному: для Терези сприйняття музики Бетховена стає перепусткою до світу обраних; мотив «Es muss sein!» визначає життя Томаша; Для Франца будь-яка музика – це гамір, який допомагає втекти від нікчемності самоти; Сабіна ж зневажає музику, оскільки музики як такої вона вже не помічає в тому, що було створено її сучасниками, для неї музика – це кітч, те, що лише хоче видаватися мистецтвом, хоча насправді є лише її імітацією.

Література є також одним із тих видів мистецтва, які наскрізно вплинули на самоствердження та самоусвідомлення героїв, зокрема на Томаша й Терезу. У роботі ми проаналізували звернення Томаша до міфу про Едіпа і з'ясували, що міф виконав кілька різних функцій: мотив покинутої дитини – те із чого народилося кохання Томаша до Терези; наявність книжки Софокла у квартирі малознайомого чоловіка Тереза трактує собі як дозвіл на зраду; осмислення Томашем теми самопокарання, яку він переносить на комуністів, які нібито не усвідомлювали ваги власних дій. Також алюзія на «Анну Кареніну» Толстого дає підстави стверджувати, що цей роман, який тримала у руках Тереза при першій зустрічі, став визначним у їхніх стосунках з Томашем.

Мистецтво фотографії розкривається у романі крізь образ Терези, оскільки у фотографії вона спершу вбачала певну пристрасть, до якої її спонукала саме ненависть, а не прагнення створити щось естетичне. Зрештою, хоча фото Терези й не могли створюватися свідомо як кітч, проте західне суспільство таки

цікавила не мистецька сторона фотографії, а сам факт політичних подій, які були на ній зафіксовані. Відповідно, щойно зник інтерес до політики сусідньої країни, одразу ж фотографії втратили художню цінність.

Образотворче мистецтво розглянуто крізь образ художниці Сабіни – персонажа, який має найбільш виважене розмежування мистецтва з його копією. Своє мистецтво Сабіна визначає як боротьбу проти кітч, а не проти комунізму. Її творчість зазнає змін від університетського навчання й до моменту усвідомлення, що істинне мистецтво ховається за лаштунками всього, що відбувається на показ. Хоча Сабіна і є творцем мистецтва, проте й воно зазнає комерціалізації, оскільки не її мистецький талант продає її картини, а факт того, що вона є громадянкою країни, яку окупували.

У романі «Безсмертя» розглянуто питання: що є важливішим – сам твір мистецтва чи той, хто є його автором? Через роздуми героїв щодо безсмертя мистецтва й митців автор висуває припущення, що в епоху, коли суспільство втрачає прагнення заглибитися в питання, які висвітлено мистецтвом, набагато легше цікавитися авторами, а не їхніми витворами. Гете з Гемінгвеєм жахаються, що за життя вони прагнули сформувати свій безсмертний образ як персони, хоча насправді вони все одно вічно житимуть у своїх творах.

Отже, у процесі дослідження ми визначили, що від хронологічно першого роману «Жарт» і до одного з романів пізнього періоду «Безсмертя» мистецтво в романах Мілана Кундери відходить від впливу політики й розвивається в контексті інших світоглядних питань. Протиставлення мистецтва й кітч наявне в кожному з романів, проте по-різному розкривається. Якщо в романах раннього періоду кітчизація пов'язана насамперед з політизацією мистецтва, яке вимагало від нього поширення ідеології, а, відповідно, знижувало мистецьку цінність, то в романах пізнього періоду питання кітч набуває інших форм. У «Нестерпній легкості буття» мистецтво продовжує боротися з політикою за право на поширення власної художньої думки, проте в «Безсмерті» політика вже не втручається в процес примітивізації, тут в процесі

перетворення мистецтва на кітч відіграє роль перетворення цього мистецтва на таке, що буде доступне для розуміння поколінню масової культури, а це покоління зацікавлене в тому, що відбувалося «за лаштунками», а не на сцені.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Андрущенко Т. І. Постмодернізм як протиставлення. *Мультиверсум. Філософський альманах* : зб. наук. пр. 2008. № 67. С. 168-174.
2. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. Москва : Культурная революция, Республика, 2006. С. 144-146.
3. Бодрийяр Ж. Символічний обмін і смерть / перекл. з франц. Л. Кононовича. Львів : Кальварія, 2004. 376 с.
4. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. – К.: КМА, 2008. С. 137–189.
5. Вострикова Е. Фольклор в романе Милана Кундери «Шутка». *Фалькларыстычныя даследаванні: Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі* : зб. навук. арт. 2015. № 12 С. 92-99.
6. Гундорова Т. І. Кітч і література. Київ : Факт, 2008. 284 с.
7. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. Львів : Літопис, 2004. С. 369-375.
8. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста і В. Тейлора. Пер. з англ. В. Шовкун. Київ : Видавництво Соломії Павлички «Основи». 2003. 503 с.
9. Зарубіжні письменники: енциклопедичний довідник за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль : Навчальна книга Богдан, 2005. С. 808 – 810.
10. Кундера М. Безсмертя / пер. з фр. Л. Кононович. Львів: Видавництво Старого Лева , 2020. 360 с.
11. Кундера М. Вальс на прощання / пер. з фр. Л. Кононович. Львів: Видавництво Старого Лева , 2019. 240 с.
12. Кундера М. Жарт / пер. з фр. Л. Кононович. Львів : Видавництво Старого Лева, 2020. 352 с.
13. Кундера М. Життя деінде / пер. з фр. Л. Кононович. Львів : Видавництво Старого Лева, 2021. 336 с.

14. Кундера М. Искусство романа: ессе / пер. с франц. А. Смирнова. Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2013. 224 с.
15. Кундера М. Нарушенные завещания. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. 285 с. URL: https://royallib.com/book/kundera_milan/narushennie_zaveschaniya.html
16. Кундера М. Нестерпна легкість буття / пер. з фр. Л. Кононович. Львів : Видавництво Старого Лева, 2019. 320 с.
17. Кундера М. Семьдесят три слова / пер. Н. Санниковой. Урал, 2001. № 5. URL: <https://magazines.gorky.media/ural/2001/5/semdesyat-trislova.html>
18. Кундера М. Трагедія Центральної Європи. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=3451>
19. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 1 : А — Л. С. 348-349, 482.
20. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2 : М — Я. С. 64–67.
21. Лютий Т. В. Масова і популярна культура: проблема демаркації. *Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство*, 2019. С. 85-99.
22. Мухина Н. М. Мілан Кундера: "Воскресение Автора". *Текст в культурно-историческом контексте*. 2005. № 1. С. 74-80.
23. Ортега-і-Гасет Х. Дегуманізація мистецтва. *Вибрані твори*. Київ : Основи, 1994. С. 238-272.
24. Ортега-і-Гасет Х. Бунт мас. *Вибрані твори*. Київ : Основи, 1994. С. 15-139. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printitzip.php?tid=3813>
25. Палій О. П. Романи Мілана Кундери: проблематика, поетика, наративні стратегії. URL: <http://disser.com.ua/contents/5645.html>
26. 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>
27. Сонтаг С. О фотографії. Москва : ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. 272 с.

28. Стефанский Е. Обряд Jizda Kralů как структурообразующий элемент в романе Милана Кундеры «Шутка». RIJE Č, 247–260. URL: https://www.researchgate.net/profile/SanjaCetkovic/publication/291333273_Pasivizacija_u_policijskim_izvjestajima_na_engleskom_jeziku/links/569fd8b308ae4af52546d033/Pasivizacija-u-policijskim-izvjestajima-na-engleskom-jeziku.pdf#page=247
29. Чобанюк М. М. Творчість Мілана Кундери у руслі теорії концептуального художнього синтезу. *Наукові записки Національного університету Острозька академія. Серія: Філологічна*. 2016. №2 С. 371-373.
30. Шевчук Л. Г. Мистецтво і сьогодення: вирішення проблеми в романі М. Кундери Невимовна легкість буття. *Актуальні проблеми філології та перекладознавства*. 2012. №5. С. 18-27.
31. Шерлаимова С. А. Милан Кундера и его романная философия. Москва : Индрик, 2014. 272 с.
32. Adams Vicki. Milan Kundera: The Search for Self in a Post-Modern World. Imagination, Emblems, and Expressions: Essays on Latin American, Caribbean, and Continental Culture and Identity, ed. Helen Ryan-Ranson. 1993. Доступ: https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=6HYHw4IHvAkC&oi=fnd&pg=PA233&dq=folk+art+in+kundera&ots=mLL7218JiU&sig=gFvF_vM9TCpLqGmwwaPBG9Fb3D4&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false
33. Calinescu M. Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism. 1987. URL: https://www.academia.edu/10347423/FIVE_FACES_OF_MODERNITY_Modernism_Avant_Garde_Decadence_Kitsch
34. Grenier Yvon. Milan Kundera on politics and the novel. History of intellectual culture, 2006. URL: <https://journalhosting.ucalgary.ca/index.php/hic/article/view/68921/53373>
35. Karen von Kunes Milan Kundera's Fiction: A Critical Approach to Existential Betrayals. Lanham: Lexington Books, 2019.

36. Steinby Liisa. Kundera and Modernity. Purdue University Press, 2013.

Доступ: https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=GF7yDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT9&dq=folk+art+in+kundera&ots=Ddjb4Kit3d&sig=98mkW4MFkw25sn7wwq4tgxA7Lu0&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false