

Шахова Катерина. Функция внутреннего события в «Записках Тани М.» Галины Гордасевич. В статье анализируется функция внутреннего (психологического) события в «Записках Тани М.» Галины Гордасевич в ракурсе изучения поэтикальных особенностей записок как жанровой разновидности украинской прозы. Записки – малоисследованный жанр в отечественном литературоведении. В творчестве украинских писателей XX – начала XXI века он представлен «Записками пленного» О. Кобца, «Записками солдата» И. Багмута, «Записками Тани М.» Г. Гордасевич, «Записками Белого Пташка» Г. Пагутяк, «Записками украинского самашедшего» Л. Костенко и другими. Запискам свойственна определенная амплитуда колебания между принципами документализма и художественности, которая зависит от авторской интенции письма. «Записки Тани М.» Г. Гордасевич являются чисто художественным произведением, важный элемент поэтики которого – событие. Оно обуславливает ведение главной героиней – Таней – заметок, в которых основной объект изображения – внутренний мир рассказчицы. Записки концентрируют внимание реципиента на динамике ее мыслей и чувств, изменениях в характере как результате душевных переживаний в личной жизни. Психологические события в «Записках Тани М.» являются узловыми моментами, обуславливают движение и развитие действия, проявляют существенные черты мировоззрения и мировосприятия героини.

Ключевые слова: записки, повесть, внутреннее событие, рассказчик, нарратив.

Shakhova Kateryna. The Inner State in «Tanya M.'s Notes» by Halyna Hordasevych. The article deals with the function of inner (psychological) state in «Tanya M.'s Notes» by Halyna Hordasevych in the perspective of notes poetics features studying as the Ukrainian prose genre variety. Notes are not profound explored genre in Ukrainian literary criticism. In the Ukrainian writers works of the XX – beginning of the XXI centuries are presented by «Captive's Notes» by O. Kobets, «Soldier's Notes» by I. Bahmut, «Tanya M.'s Notes» by H. Hordasevych, «White Bird's Notes» by H. Pahutiak, «Notes of Ukrainian samashedshy» by L. Kostenko and others. Notes genre is characterized by amplitude fluctuation between the documentary and art principles, which depends on the author's writing intentions. «Tanya M.'s Notes» by Halyna Hordasevych is purely artistic work, which include important element of poetics, that is an event. It determines writing by the main character, Tanya, notes, where the narrator's inner world is the object of self-representation. Notes focus recipient on the dynamics of author's thoughts and feelings, character changes as the result of spiritual experience in private life. Psychological states in «Tanya M.'s Notes» are the key moments, that determine action development and show the essential features of main character's world outlook.

Key words: notes, story, inner state, narrator, narrative.

Стаття надійшла до редколегії
22.09.2015 р.

УДК 821.161.3 – 3 Кундера. 09

Надія Шураєва

Особливості оповідної структури роману М. Кундери «Вальс на прощання»: музичний аспект

У статті розглянуто своєрідність оповідної структури роману М. Кундери «Вальс на прощання»; досліджено бінарні опозиції, музичний інтертекст та роль ігрового начала в поезії М. Кундери; здійснено аналіз проблемно-тематичного й сюжетно-композиційного рівнів твору; зважаючи на яскравість і своєрідність музичного складника художнього світу письменника, висвітлено типологічні особливості заголовка роману; розкрито роль музики в художньому світі М. Кундери.

Ключові слова: роман, оповідна структура, заголовок, музичний інтертекст, музична деталь, поліфонічність, проблематика, постмодерністський дискурс.

Постановка наукової проблеми та її значення. Мілан Кундера – чеський поет, прозаїк, драматург, літературознавець та літературний критик межі XX–XXI ст., один із найвідоміших сучасних європейських письменників-постмодерністів, а в Україні – один із найбільш читабельних авторів зарубіжної літератури. Творчість М. Кундери цілком підпадає під означення «східноєвропейська

проза» [7, с. 144], а його самого вважають «одним із найкращих прикладів “літературного моста” між східноєвропейською та західноєвропейською літературою» [7, с. 144]. Він працює в багатьох жанрах, однак перевагу надає романній формі, оскільки переконаний у безмежних можливостях цього жанру та його життєздатності й продуктивності в майбутньому. Всесвітнє визнання й популярність авторів принесли такі твори, як «Жарт» (1967), «Життя не тут» (1970), «Вальс на прощання» (1971), «Книга сміху та забуття» (1976), «Нестерпна легкість буття» (1972), «Безсмертя» (1988), «Справжність» (1997), «Невідання» (2000) та ін.

Аналіз досліджень цієї проблеми. На сьогодні твори М. Кундери є об'єктом пильної уваги та високих оцінок із боку літературознавців та літературних критиків (Г. Давиденко [1], С. Криворучко [2], О. Палій [6], І. Ципердюк [7], С. Шерлаїмова [8], В. Шпаков [9]). **Мета статті** – з'ясувати поетикальні доміанти роману письменника «Вальс на прощання» в аспекті музики, оскільки до цього часу своєрідність його поезики не була предметом спеціального дослідження. Аналіз твору під таким кутом зору є цілком виправданим і доречним, оскільки сам автор зазначав, що «хотів би, щоб роман в уривках, пов'язаних з рефлексією, час від часу перетворювався на пісню» [4, с. 73]. Говорячи про сюжетно-композиційні особливості своїх творів (здебільшого романів), М. Кундера завжди наголошував на їхній варіативності як якості, що має музичне походження («Повторення – принцип музичної композиції. Літання – слово, яке стало музикою» [4]). На відповідні паралелі нашоєвхує й широкий музичний контекст його творів (і «Вальсу на прощання» також). Письменник, до слова, «охоче розкриває композицію своїх творів в музичних термінах, визначаючи темп, тональність, тривалість окремих частин та розділів» [8, с. 255]. До того ж М. Кундера, маючи музичну освіту, в молоді роки підпрацьовував, граючи джаз. А його батько багато років був ректором Брненської академії мистецтв. Завдяки музиці (і далеко не в останню чергу) художня проза М. Кундери набуває більш виразного звучання й дає підставу говорити про особливу концепцію художнього світу письменника.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Специфіка музичного мислення М. Кундери-прозаїка полягає в тому, що «дуже любить він “сонатну” побудову, “стратегію варіацій” <...>. Проте сам Кундера визнає, що при написанні художнього тексту математично-музичні калькуляції мають місце лише як “підсвідомий імператив”, як передчуття форми... » [8, с. 255]. До речі, саме Л. Бетховена – автора 32 сонат для фортепіано – М. Кундера як піаніст і музикознавець вирізняє з-поміж інших композиторів, а отже й у художньому світі письменника музика Л. Бетховена посідає ключове місце. І як наслідок – до його музичної техніки М. Кундера схиляється в оповідній структурі майже всіх творів. Не є винятком і роман «Вальс на прощання».

Заголовок роману «Вальс на прощання» має алюзійний характер та тим самим формує меланхолійно-мінорну тональність і плавний, поступовий, легкий, неквапливий темп оповіді (принаймні на початку). Дія твору відбувається ранньої осені впродовж п'яти днів у санаторії, що в маленькому чеському курортному містечку, у якому досить цікаво переплітаються долі всіх героїв. Де-факто основне місце дії – водолакарня, де жінки лікуються від безпліддя, а чоловіки – від серцевих захворювань. Зав'язка сюжету звичайна: на гастролях музикант Кліма проводить ніч із медсестрою Руженою, котра одразу вагітніє й налаштована використати ще ненароджену дитину у власних інтересах. Кліма ж, не бажаючи, щоб ця історія була розголошена, усіяко вмовляє Ружену позбутися дитини. Для здійснення такого наміру їм обом потрібно пройти комісію, яка дає дозвіл зробити аборт. Розвиток сюжетної дії постійно гальмується і їхній «танок» постійно переривається. Із появою нових персонажів з'являються й нові курортні колізії, перебіг яких засвідчує розвиток основних сюжетних ліній роману (Ружена – Кліма, Камілла – Кліма, Ружена – Франтішек, Ружена – Бертлеф, Шкрета – Бертлеф, Якуб – Ольга). Автор поперемінно висвітлює точку зору то одного, то іншого персонажа, створюючи ефект поліфонії. Відповідно до семантики заголовка герої роману, вальсуючи, кружляють, змінюють партнерів, сходяться та розходяться.

«Вальс на прощання» – останній роман, написаний у Празі 1971 року (вийшов друком французькою мовою вже в Парижі). Ще 1970 року М. Кундера отримав заборону на публікацію творів, а його книги вилучено з усіх бібліотек країни. Окрім того, М. Кундери виключено із лав КПЧ та позбавлено права викладати. Через це чеські політичні реалії за натаками й напівнатаками все-таки є доволі впізнаваними, а найменша деталь – свідчення належності батьківщини письменника до країн комуністичного табору. Тому те, що Ружена, Ольга та лікар Шкрета мешкають у будинку Маркса, не

сприймається як випадковість. М. Кундера зображує, як політичний режим тодішньої Чехословаччини (соціалістичної країни) формує обставини життя людей, впливає на їхні долі. Модель санаторійного життя – життя Чехословаччини 1960-х рр. Звідси – містечковість, ізольованість від світу, знецінення цінностей у суспільстві. Зокрема, батько Ружени є активним членом добровільної дружини суспільного порядку, носить червону пов'язку на рукаві та полює на собак із довгими жердинами з дротяними зашморгами. Він відверто говорить слова, які промовисто натякають на поліцейську державу: «Я поважаю лише поліцейських вівчарок або мисливських собак» [3, с. 57]. Почувши пропозицію трубача Кліми поїхати в Італію, Ружена подумала, зауваживши собі: «...з її країни мало кому доводилося вільно виїздити за кордон» [3, с. 70]. Причому ці думки автор подає в дужках. Життєві долі Якуба та Ольги теж позначені втручанням політики. Дисидент Якуб, колишній діяч чеської революції, який потрапив у тюрму за свою діяльність і назавжди отримав статус підозрілої особи в себе на батьківщині. А Ольга, донька його друга, відомого комуністичного лідера, страченого за політичною справою, коли їй було сім років, по смерті батька, отримуючи анонімні листи, мала постійні сумніви щодо його невинуватості. Ба більше – через нього вона так само зазнала переслідування, «утратила дім, була змушена поїхати з міста, не мала права навчатися» [3, с. 103]. Майже в унісон міркуванням Ружени Якуб також, усвідомлюючи важливість мати в житті вибір та розпоряджатися власним життям, неоднозначно зазначав: «У цій країні людина ніколи не знає, коли вона [блакитна пігулка, отрута – Н. Ш.] (курсив наш. – Н. Ш.) може їй знадобитися» [3, с. 113]. І насамкінець: Шкрета і Якуб мріють виїхати з рідної країни. Подібні настрої на той момент були дуже суголосними самому авторові, на якого теж чекала доля емігранта. Тому символічно видається перша назва роману – «Епілог». М. Кундері загалом вдається майстерно змалювати поєднання історії краю й людської долі. З огляду на ситуацію, у яку потрапила батьківщина автора роману, він виступає проти агресії в будь-якому прояві: від тоталітарного режиму до внутрішньосімейних конфліктів.

Сюжетна дія буквально просякнута музикою (музиканти, концерти, гастролі). Прикметно, що музика в романі постає як одна з форм утілення політики. Із цього приводу М. Кундера висловив таку наскрізну думку: «Існує народне музоненависництво <...>. Фашистські та комуністичні режими вдало ним користувалися, переслідуючи сучасне мистецтво. Проте є й інтелектуальне софістичне музоненависництво: воно мстить мистецтву, підпорядковуючи його позаестетичним цілям. Доктрина ангажованого мистецтва: мистецтво як засіб політики» [4]. Щодо сучасного музичного мистецтва М. Кундера-митець дійшов висновку, що «ціла епоха перестала думати, а музика перетворилася на шум» [4]. Власне, ці дві тези дають змогу простежити відповідний ланцюжок: мистецтво / політика – класична/популярна музика – тиша / музика – пам'ять / забуття. В авторському розумінні класична музика – це своєрідна протидія забуттю, носій пам'яті, що змушує її слухачів пам'ятати про біль та страждання, власну історію.

Музична площина є засобом поглибленого розкриття психології дійових осіб. Відмінні музичні смаки по-різному характеризують внутрішню організацію Ружени та Ольги, які відверто недолюблювали одна одну. Так, Ружена мала звичку вмикати голосно радіо, тоді як Ольга жадала тиші [3, с. 93]. Становлення до музики глибше розкриває й непрості емоції Камілли, особливо її хворобливі ревності щодо свого чоловіка: «Коли померла її мати, вона могла слухати музику; могла навіть читати; коли вона ревнувала, вона взагалі нічого не могла робити» [3, с. 164]. Зокрема, ідеться про те, що насправді, коли людину охоплюють надто сильні всепоглинаючі почуття зі знаком «мінус», то вона не в змозі навіть чути звуки музики.

Варто відзначити надважливість і музичної деталі. Так, Кліма за допомогою влучної метафори доволі точно характеризує душевну організацію своєї дружини Камілли, кажучи про те, що в неї «душа струни» [3, с. 28]. Дещо перефразувавши цей вислів, можна відзначити: той же Кліма (автор цих слів та її чоловік) своїми діями зачепив найтонші «струни її душі» [3, с. 72]. Окрім того, у творі фігурують різні музичні інструменти, що теж по-своєму додатково характеризують персонажів, які на них грають: активний, дієвий, цілеспрямований, усевстигаючий, з авантюрними нахилами лікар Шкрета (грає на барабані, постаючи як «великий Будда барабанів» [3, с. 224]) попри численні романи з жінками, самотній, невпевнений у собі, нервовий Кліма (грає на трубі, при цьому «невпинно пересуваючись дрібними ритмічними кроками» [3, с. 223]). Тобто майже кожна музична деталь у романі сприймається концептуальною.

Змальовуючи наслідки швидкоплинного зв'язку столичного музиканта з медсестрою з курортного містечка, М. Кундера зумів із достатньою глибиною розкрити непрості сторони людських стосунків: кохання й ревності, безвідповідальності та зради, прощення й спокути та ін. Провідні теми цього «вальсу» якнайкраще унаочнюють бінарні опозиції, які (разом із пунктирним, перерваним монологом) є основним принципом організації художнього матеріалу. Однак варто уточнити, що усталені семантичні опозиції творів М. Кундери позначені ще й «подвійним кодуванням» [6, с. 7, 9], що може виникати в рамках одного поняття [6, с. 13]. Така поляризація смислів означає швидше двозначність, ніж контрадикцію, а реалізація на рівні варіювання свідчить про «зняття» опозиційності, про плинність семантичних одиниць [6, с. 14]. При цьому все одно йдеться про життя / смерть, любов / ненависть, духовне / тілесне (душа / тіло), вчинки / наслідки (їх незбіг, за М. Кундерою), важкість (нестерпність) / легкість (убивство Раскольников / убивство Якуба), правду / брехню, справжнє / вигадане (щастя, дружба, убивство, смерть, кохання), вірність / зраду, фемінне / маскуліне, красиве / потворне, людське / тваринне, світло / темряву, тишу / музику (Ружена / Ольга, Ружена / Камілла), популярну / класичну музику, пам'ять / забуття, мистецтво / політику, науку / мистецтво, тишу / галас, шум, день / ніч, біле / червоне, блондинок / брюнеток, ката / жертву (Ружена / Якуб, Ружена / Ольга, батько Ружени / батько Ольги) та ін.

Музичний контекст наявний у ретроспективному плані вже з перших сторінок роману. Отже, політична ситуація в Чехословаччині як країні соціалістичного табору висвітлюється, передусім, через діяльність музичних колективів, їхні умови праці. Власне, йдеться про регулярне проведення установчих конференцій, на яких «рекомендувався» репертуар, що відповідав би засадам будівництва соціалізму, діяльність представників національних комітетів, які «диктували» музикантам, що грати, а що ні, примушували їх проводити безкоштовні концерти для Союзу молоді та ін. Та попри «нашпигованість» музикою сюжету, де-факто навіть згадки про «вальс на прощання» у творі немає. Однак усі персонажі роману є тими, кого доля «закружляла» у вирі життя, у колі життєвих проблем, нібито у вальсі.

Назва роману (як і творчість М. Кундери загалом) є прикладом поєднання слова й музики. Вальс – ключовий звукообраз алюзійного плану. Заголовок роману одразу відсилає до відомих вальсів Й. Штрауса («Вікторія»), Ф. Шопена («Осінній вальс»), Ф. Ліста («Мефісто-вальс», «Забутий вальс»), Ф. Сібеліуса («Сумний вальс»), М. Глинки («Прощальний вальс»), А. Єсаулов («Меланхолійний вальс»), А. Джойса («Осінній сон», «Спогад»), П. Гапона («Обірвані струни») та ін.

Як відомо, вальс – парний танок, у якому пари кружляють, обертаються по колу. Особливості виконання цього танку (закрита позиція, обертання вправо та вліво, пересування по колу, розхитування) якомога краще характеризують санаторійні умови життя персонажів. М. Кундера використав ритмічну основу вальсу, оскільки вальсовий розмір – $\frac{3}{4}$ (тридольник). Так само і в романі фігурують три пари, у формуванні яких беруть участь чотири персонажі. Якщо проектувати цей аспект на основні сюжетні лінії (відштовхуючись від розміру танка), то можна простежити, що головною «танцюючою» героїнею є Ружена, котра протягом свого недовгого життя (і відповідно до сюжетної дії твору) «ставала в пару» тричі: разом із Франтішеком, Клімою та Бертлефом. Вона, змінюючи партнерів, шукала себе. Відповідно для Ружени Франтішек, який настирливо домагається її уваги, а вона намагається утекти, – минуле, Кліма, котрий усіляко її нехтує, а вона будь-що його тримає, – теперішнє («Один визначав смисл існування іншого» [3, с. 250–151]). Бертлеф – нереалізоване майбутнє. Доленосні зустрічі Ружени з чоловіками відбувалися нібито в ритмі тридольного (тричасткового) такту. Вона «протанцювала» цей замкнений цикл, замкнене коло, зробивши відповідно потрібні кроки тричі – і коло замкнулося.

Однак, зважаючи на характер танку, який передбачає легкість, кружляння та обертання під час виконання, відчуття тотального трагізму, важкості, безповоротності не відчувається. Можливо, через те, що всі персонажі з невинуватою легкістю ставляться до надважливих питань, особливо пов'язаних із життям та смертю. Отже, музика в аналізованому творі є джерелом певних асоціацій і типологічних зіставлень.

Не менш важливою видається й друга лексема заголовного словосполучення – прощання, що має сумний, навіть скорботний характер. Однак кожен із персонажів роману прощається зі старим і

рухається назустріч новому у своєму житті, навіть Ружена, попри невтішну розв'язку. Музика, як відомо (особливо класичний репертуар), набуває неабиякої ролі в переломні моменти життя людини або в межових ситуаціях (життя / смерть). Музика – ключовий словообраз, вияв духовності (духовного начала людини). Тож у художній структурі твору музика функціонує подвійно: і як реальний план зображення, і як ірреальний (алюзійний), здебільшого через заголовок.

Музика в романі «Вальс на прощання» є структуротвірним компонентом. Автор роману неодноразово свідомо акцентує увагу на образі-символі *повного (круглого) місяця* (курсив наш. – Н. Ш) (чи то білого, чи то блакитного), який викликає в уяві читачів додаткові асоціативні утворення. Він, за словами автора, «простоїть там [на небі – Н. Ш] до останньої ночі нашої історії, і тому ми по праву можемо назвати його *місячною історією*» [3, с. 161]. Як бачимо, авторські відсилання до безсмертного шедевра Л. Бетховена «Місячна соната» вміщені в такому напівнатякові. Навіть більше – музичне мислення і Л. Бетховена, і М. Кундери відзначається глибиною змісту, широтою образів, напруженою конфліктністю образів.

Як і в першій частині сонати («Місячній сонаті») до-дієз мінор № 14 для фортепіано (яку так назвав поет і музичний критик Л. Рельштаб уже по смерті автора, порівнявши її з «місячним сьйвом» над Фірвальдштедським озером), сюжет у романі розвивається лінійно, хронологічно послідовно. Спочатку дещо повільно й стримано (відповідно до неквапливого, поміркованого та навіть дещо скорботного виконання першої частини сонати в темпі «Adagio sostenuto»). Власне, ідеться про історію раптової вагітності медсестри Ружени та її наслідки. Далі йде більш напружено дієва друга частина (у жвавому темпі сонатної форми «Alegretto») – поява Берглефа, Шкрети, Якуба. Отже, попередньо заявлена автором тема збагачується новими варіаціями або, інакше кажучи, повторами мотивів в іншому контексті (передуючи доволі напруженому фіналу). Тут Кундера демонструє принцип контрасту – чергування повільних (доля дисидента Якуба) і більш енергійних (минуле й теперішнє батька Ружени) фрагментів оповіді. І врешті-решт, відчай, завмирання дихання, душевна спустошеність на тлі досить активного вияву темпераменту центральної героїні (позаяк третя частина сонати виконується схвильовано та в досить швидкому темпі «Presto agitato»).

Тож окремі частини «Місячної сонати» Л. Бетховена майже накладаються на розвиток сюжетної дії роману. При цьому композиція твору будується за принципом контрапункту. Різні історії пояснюють одна одну, взаємодоповнюють, утворюючи безперервний розвиток. Тут варто також наголосити на стиранні меж між окремими темами (релігійними, філософськими, політичними та ін.) і мотивами (подібно до стирання розподілу частин у симфоніях Л. Бетховена, що, як відомо, вважається особливим новаторським прийомом композитора). Співвідносно з музичною кодою є розв'язка твору, у якій повторюються всі раніше заявлені теми (дружби, кохання, зради тощо), так само як в останніх тактах сонати завдяки багатоголосю звучить музичне роз'яснення задуму твору. Фінал роману – підсумок найскладніших процесів життєвої боротьби (навіть драми) Ружени, різні аспекти якої висвітлені в попередніх частинах. Отже, стає цілком зрозуміло, що йдеться про людину, яка заплуталася, загубилася в пошуках справжніх цінностей у житті, а тому її смерть виглядає як безглуздість та трагічна випадковість.

Згадка про місячну історію повніше окреслює і загальну тональність, і характер оповіді, висвітлюючи тим самим світлі й приховані сторони персонажів, подій, явищ. Аналіз почуттєвого спектра роману (у якому відчутно більше страждання та гніву, ніж кохання) є подібним до загальної характеристики сонати Л. Бетховена. При цьому письменник пішов далі: обіграючи мотиви страху, самотності, приреченості, невдоволеного самолюбства, смерті, безпліддя, він наголосив на відсутності справжньої любові та справжніх почуттів.

Це один із небагатьох творів, у якому М. Кундера безпосередньо не розмірковує про творчість Л. Бетховена (так само, як не йдеться й про вальс). Однак своєрідність сюжетно-композиційної організації роману в тому, що вона ідеально вкладається в сонатно-симфонічний цикл, у якому важливу роль відіграє темпоритм кожної його частини. Проблемно-тематичний спектр, як і в сонатному творі, характеризується повторами (варіаціями) тем і мотивів (любові, людської драми тощо), їх неодноразовим обігруванням, що й дає змогу говорити про поліфонічність роману. Авторська майстерність при змалюванні наскрізних образів (повного місяця та місячної історії) зайвий раз відсилає читача до

осмислення багатогранності й величі музики Л. Бетховена. Загалом же вплив вальсових інтонацій, сонатно-симфонічної музики та навіть форми рондо засвідчує алюзійну поліфонічність у музичній площині «Вальсу на прощання». Дотримуючись ідеї «трансмюзичності» художнього твору О. Махова, варто говорити про музику як про «принцип архітектоники, структурної організації твору» та «відображення внутрішнього світу людини» [5, с. 23].

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Як бачимо, талант М. Кундери формувався й розвивався в контексті постмодерних загальноєвропейських стильових пошуків 70–90-х років ХХ ст., і тому його творчість, безумовно, позначена рисами експериментаторства. Аналізований твір засвідчує синкретичність стильових ознак декількох напрямів (реалізму, натуралізму, модернізму) у межах постмодерністського дискурсу. Проведене з цього погляду дослідження дає підставу зробити висновок про своєрідність оповідної структури роману «Вальс на прощання» на різних її рівнях – проблемно-тематичному, сюжетно-композиційному, стильовому. Загалом, оповідь характеризується сюжетною й мовною простотою (зрозумілістю), фрагментацією, синтезуванням суміжних мистецьких засобів (музики та живопису), багатозначністю образів-символів (попри уявну простоту), алюзійністю заголовка, різноманітністю й концептуальністю художніх деталей. А яскравий та своєрідний музичний складник роману «Вальс на прощання» слугує принципом композиції, формує неповторну атмосферу твору, унаочнює подієве тло, довершуючи картину життя чеської провінції середини ХХ ст. Здійснений аналіз розширює інтерпретаційне поле роману М. Кундери «Вальс на прощання» і створює підґрунтя для подальших досліджень творчого доробку митця.

Джерела та література

1. Давиденко Г. Й. Новаторські тенденції і проблематика прози М. Кундери / Г. Й. Давиденко // Вісник Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. – Сер. Філологія. – 2008. – № 836, вип. 54. – С. 78–81.
2. Криворучко С. К. Мотиви автобіографічності в романі Мілана Кундери «Безсмертя» / С. К. Криворучко // Вісник Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. – Сер. Філологія. – 2008. – № 836, вип. 54. – С. 177–180.
3. Кундера М. Вальс на прощание : [роман] / Мілан Кундера ; [пер. с чеш. Н. Шульгиной]. – СПб. : Изд. дом «Азбука-классика», 2007. – 320 с.
4. Кундера М. Семьдесят три слова [Электронный ресурс] / Мілан Кундера ; предисл. и пер. Н. Санниковой // Урал. – 2001. – № 5. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru:81/ural/2001/5/html>
5. Махов А. Е. Musica Literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике / А. Е. Махов. – М. : Intrada, 2005. – 224 с.
6. Палій О. Романи Мілана Кундери: проблематика, поетика, нарративні стратегії : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.03 «Література слов'янських народів» / Палій Оксана Павлівна. – К., 2005. – 19 с.
7. Ципердук І. Milan Kundera : Відповідь українським «західникам і «ґрунтівцям»: есе / Іван Ципердук / С. Шерлаимова // Всесвіт. – 2000. – № 1–2. – С. 144–150.
8. Шерлаимова С. Философия жизни по Милану Кундере (Французские романы чешского писателя) / С. Шерлаимова // Вопросы литературы. – 1998. – № 1. – С. 243–280.
9. Шпаков В. Тема с вариациями : рец. на кн. М. Кундера «Вальс на прощание» [Электронный ресурс] / Владимир Шпаков // Октябрь. – 2000. – № 6. – СПб. : Азбука, 1999. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/october/2000/6/litkrit08.html>

Шураева Надежда. Особенности повествовательной структуры романа М. Кундери «Вальс на прощание»: музыкальный аспект. В статье рассмотрено своеобразие повествовательной структуры романа М. Кундери «Вальс на прощание»; проанализированы основные черты музыкального мышления писателя; охарактеризованы тональность, темп, ритм, диапазон повествования; исследованы бинарные оппозиции, музыкальный интертекст (образы, ассоциации, аллюзии), роль игрового начала в поэтике М. Кундери; выяснены типологические особенности заголовка романа; осуществлен анализ проблемно-тематического и сюжетно-композиционного уровней произведения; учитывая яркость и своеобразие музыкальной составляющей художественного мира писателя, прослежена взаимосвязь музыкального и словесного текста; раскрыта специфика трансформации музыки в авторский нарратив (в частности художественная реализация особенностей музыкального жанра сонаты в структуре романа), а также определена функциональная роль музыки в романе «Вальс на прощание» М. Кундери.

Ключевые слова: роман, повествовательная структура, заголовок, музыкальный интертекст, музыкальная деталь, полифоничность, проблематика, постмодернистский дискурс.

Shurayeva Nadiya. The Peculiarities of the Narrative Structure of the Novel by M. Kundera «The Farewell Waltz»: the Musical Aspect. In the article the peculiarity of the narrative structure of the novel by M. Kundera «The

Farewell Waltz» was considered; the main features of the musical thinking of the writer were analyzed; the tonality, the rate, the rhythm and the range of the narration were characterized; the binary opposition, the musical intertext (images, associations, allusions) and the role of the playing origin in the poetic manner of M. Kundera were studied; the typological peculiarities of the heading of the novel were ascertained; the analysis of the problem-thematic and the plot-composition levels of the work was carried out; taking into account the vividness and the peculiarity of the musical component of the writer's imaginative world, the interconnection of the musical and verbal text was traced; the specific character of the transformation of music into the author's narrative (in particular, the artistic realization of the peculiarities of the musical genre of the sonata in the structure of the novel) was revealed and also the functional role of music in the novel «The Farewell Waltz» by M. Kundera was determined.

Key words: novel, narrative structure, heading, musical intertext, musical detail, polyphony, problematics, postmodernist discourse.

Стаття надійшла до редколегії
20.07.2015 р.

УДК 82:176

Галина Юрчак

Концепт «Іншого» у філософському романі «Еней і життя інших» Юрія Косача

У статті на матеріалі роману «Еней і життя інших» проаналізовано філософську суть поняття «Іншого», що представлено через відношення «Я» – «Інші». Акцентовано увагу на діалогічності природи стосунків між «Я» та «Іншими». Зосереджено увагу на різних аспектах утілення «Іншого» в художніх образах твору: як вторинного начала, як того, хто живе поруч із «Я» тощо.

Ключові слова: концепт «Інший», філософський роман, екзистенціалізм, діалогізм.

Постановка наукової проблеми та її значення. У культурі ХХ ст запроваджено нове філософське мислення з виразними екзистенційними ознаками. Увага письменників в еміграції зосереджувалася на проблемі існування людини на чужій землі, адаптації до нових умов існування, відчутті чужості та інакшості в новому суспільстві. Письменники ХХ ст. намагалися створити образ людини-емігранта, «людини поза Україною», борця за її волю та славу. Не був винятком і Юрій Косач, який намагався збагатити українську літературу творами нового європейського зразка, з-поміж яких і роман «Еней і життя інших». В. Агеєва зауважила, що це твір, котрий тісно пов'язаний із філософськими ідейними шуканнями мурівського періоду, із самовизначенням нового покоління [12, с. 11], яке шукало себе в чужому світі та відчувало себе в ньому «іншим».

Мета статті – дослідити філософський та літературознавчий контекст функціонування концепту «Інший», представленого через відношення «Я» – «Інші», зосередити увагу на різних аспектах художнього втілення «Іншого» в образах роману.

Аналіз досліджень цієї проблеми. Поняття «Іншого», як стверджує Г. Беневич у передмові до праці Е. Левінаса «Час та інший. Гуманізм іншої людини», було вперше апробовано ще в 40-х роках. ХХ ст. Ж.-П. Сартром [6]. Засновник французького персоналізму Е. Мунье вважав, що кожна людина існує лише тому, що вона потрібна для існування іншого. Е. Левінас в особі Іншого розуміє тих, за кого людина несе відповідальність, пробуджує співчуття та переживання за інших, уперше робить спробу «збагатити інтелектуальний досвід збагнути Іншого простими істинами заповіді любові до ближнього» [6, с. 16]. У книзі французького філософа П. Рікера «Сам як інший» автор зосередив увагу на самоідентичності людського «Я», на співвідношеннях людини з іншими. П. Рікер прагне збагнути, при якій умові Інший не буде подвоєнням мене, не іншим «Я» (alter ego), а справді іншим, ніж «Я». Філософ стверджував, що між людьми повинно бути взаємне позитивне ставлення, потрібно дотримуватися категоричного імперативу Канта, суть якого полягає в тому, щоб не робити ближньому своєму того, що не сподобалося б тобі. Ідеальні стосунки будуються, за П. Рікером, на повазі та дружбі, яка керує міжособистісними стосунками. «Я» сприймає самого себе як інше серед