

Гэта операцыя ня толькі праходзіць бязбольна, але ўлагоджвае нас і настройвае ўсіх на вясёлы лад"⁶. Вызначэнням і апісаннем функцыянальна тоесных прастамоўных слоў і выразы. Свядома ўведзеныя Мрыем у твор, яны служаць доказам менавіта прээтэнзіі герояў на інтэлігентнасць, а не сапраўднага яе праяўлення. "Ён з вахлакоў, як і я. Бацька яго і цяперака бульбу сее ў нашай вёсцы Гніліцы"⁷. Сімбіёз прастамоўнай і нібыта навуковай лексікі ў складзе агульнага моўнага ладу апавядання "Гармонія ў ружовым" – перадамова вычарпальнай характарыстыкі герояў па асобных якасцях, прымітыўных інтэлектуальных здольнасцях і невысокім узроўні адукацыі і культуры. Вызначальную ролю ў структуры апавядання адыгрываюць скажэнні, пераасэнсаванні, абумоўленыя народнай этымалогіяй. Такая спецыфіка "чужой мовы", што разглядаецца як лінгвістычная асаблівасць стылю А.Мрыя, у літаратурна-знаўстве адносіцца да прыёмаў і сродкаў сатыры, у плённасці выкарыстання якіх сумненні звычайна не ўзнікаюць.

Руская і беларуская літаратуры маюць вопыт перадачы выкрывальнага зместу пры дапамозе "чужога слова", якое далёкае ад літаратурнага і можа выконваць, на думку Д.С.Ліхачова, некалькі функцый. "Але прыём гэты ніяк не можа быць зведзены толькі да стылю – да балагурства, жадання расмяшыць чытача. Гэта і сродак сатыры, і прыём літаратурнай інтрыгі, істотны элемент сюжэтнай будовы"⁸. Зразумела, нельга атаясамліваць трансфармацыю літаратурнага стылю М.Ляскова, які разглядаў Д.С.Ліхачоў, і стылю А.Мрыя. Стыль твораў кожнага пісьменніка непаўторны, аднак відавочна функцыянальная аналогія ў сістэме структурнай арганізацыі кампанентаў формы.

Жанравыя патрабаванні сказа і суб'ектывізаванага апавядання, што датычыцца рэгламентацыі знешняга боку і ўнутранага напаўнення твораў, у А.Мрыя знаходзяцца ў блізкай сувязі з асаблівасцямі стылю. Яны прадывітанавы агульнай мэтай апавядання, тыпам яго праблемнай скіраванасці. Выкрыццё адмоўнага праз выяўленчыя магчымасці слова, якое належыць сацыяльна і інтэлектуальна акрэсленаму герою, адпавядала ідэйна-мастацкім магчымасцям стылізаваных апавяданняў. Менавіта персаніфікацыя адметнай думкі і адмысловага слова ўзмацняла сатырычнае гучанне.

У адрозненне ад твораў "Няпросты чалавек", "Камандзір", "Гармонія ў ружовым" апавяданні "Калектыў Яўмена" і "Рабін" менш пераканаўчыя ў плане мастацкага ўвасаблення галоўнай думкі. Антырэлігійны змест ("Рабін") і амаль не ўсплаўненне новага ладу жыцця на вёсцы ("Калектыў Яўмена") без дастатковай матывацыі ў вобразнай сістэме набываюць выгляд некаторай зададзенасці і агітацыйнасці.

Відавочная прыхільнасць А.Мрыя да сатырычнага суб'ектывізаванага апавядання мела станоўчыя вынікі як ў галіне стылявога ўзбагачэння беларускай прозы, так і ў плане ідэйнай арыгінальнасці, звязанай з асаблівасцямі крытыка-рэалістычнага прынцыпу мастацкага адлюстравання.

¹ Муценко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е. Поэтика сказа. Воронеж, 1978. С.18.

² Там жа. С.242.

³ Мрыі А. Няпросты чалавек // Узвышша. 1927. №3. С.73,74.

⁴ Там жа. С.70.

⁵ Мрыі А. Камандзір // Узвышша. 1927. №4. С.82.

⁶ Ён жа. Гармонія ў ружовым // Узвышша. 1927. №6. С.104.

⁷ Там жа. С.105.

⁸ Ліхачев Д. С. // Лесков и русская литература. М., 1988.

Л.М.ЕВІЧ

МЕЛОДЫКА-СЕМАНТЫЧНЫЯ ПРЫЁМЫ У ПАЭЗІІ ЭДГАРА ПО ("THE BELLS")

У гісторыі амерыканскай версіфікацыі Эдгар По з'явіўся першым, хто пераасэнсаваў значэнне формаўтваральных элементаў верша і зрабіў разнастайнай рытмамеладычную структуру паэтычнага тэксту. У ранніх творах По часта сустракаюцца адзінкавыя парушэнні рытму, звязаныя з эмацыянальным развіццём асноўнай тэмы ("Song", "Spirits of the Dead", "Fairy-Land" і інш.) ці са змяненнем агульнай інтэлектуальнай танальнасці зместу. У апошнім выпадку верш падзяляецца на дзве часткі, па-рознаму рытмічна арганізаваныя, злучаныя па прынцыпу фугі (паслядоўнае счাপленне варыяцый адной тэмы – інварыянт): "A Dream Within a Dream", "To the River", "To Helen". Пазней гэты прыём быў удасканалены ў "The City in the Sea", "Dream-Land", "The Bells".

По вар'іруе рытм класічнай страфы (роўная колькасць стоп у кожным радку) у межах зададзенага метра, аб'ядноўвае радкі рознай даўжыні ў рытма-семантычнай групы па прынцыпу паралельнасці ці паслядоўнасці інтанацыйнай афарбоўкі тэксту. У першым выпадку назіраецца інтанацыйная інерцыя і *parallelismus membrorum* – фактары паэтычнай статыкі, якія ўтвараюць страфу; у другім – парушэнне рытмічнага і фанетычнага чакання, варыяцыйных формы папярэдніх радкоў – фактары паэтычнай дынамікі, якія развіваюць і вызвалюць страфу. Так, шматразовым паўтарэннем інавацыі ствараецца і ўзаконьваецца індывідуальная страфа асобнага верша ("Ewening Star", "Eldorado", "Eulalie", "The Raven"). Адначасова з Э.По падобны прыём строфаўтварэння выкарыстоўваў Р.У.Эмерсан ("Сфінкс", "Ода") і пазней Г.Тора ("Сумленне", "Шаноўнае паньства..."), але на падставе іншага прынцыпу: разбіваючы радок на два самастойных па цэзурі ў лінейных адзінках са значнай унутранай лагічнай паўзай, групуючы радкі двух варыянтаў рытмічнай працягласці ў рознай паслядоўнасці.

Адной з якасных характарыстык паэзіі По з'яўляецца яе сугестыўнасць, якая дасягаецца кампазіцыйнымі прыёмамі (прамое і зваротнае развіццё вобраза, паслядоўнае і паралельнае іх размяшчэнне), мелодыка-семантычнымі прыёмамі (спалучэнне рытмікі і эўфонікі з сэнсарухам тэксту стварае дынамічны эфект). Гукавая арганізацыя твора дасягаецца мноствам алітэрацый, асанансаў, рэфрэнаў з семантызаванай дынамікай фону, унутраных і скразных рыфм. Гэта стварае магчымасць шматлікіх асацыяцый, эмацыянальных абертонаў на ўзроўні сістэмы вобразаў ("The Raven", "The Bells", "Lenore" і інш.). Аднакратна сустракаецца разарваная рыфма ("Eldorado").

Максімальнага развіцця семантызацыя меладычных эфектаў дасягае ў вершы "The Bells". Сюжэтная аснова яго ўзыходзіць да класічнага дзялення развіцця свету на чатыры перыяды (залаты, сярэбраны, медны, жалезны) з невялікім парушэннем градацыі "сярэбраны" век стаіць у По перад "залатым". Антрапалагічны працэс пераносіцца ў мікракосм чалавека.

У кожнай з чатырох частак верша магчыма выдзеліць два асноўныя арганізуючыя рытмасэнсавыя элементы: апорны статычны і апорны дынамічны (адзінка ці інварыянт і фактар ці прынцып). Першы стварае страфічную групу, другі яе развівае. У першай страфе вар'іруюцца харэічныя радкі (гэты метр з'яўляецца агульным для ўсяго твора) у адвольнай паслядоўнасці ад пятнаццаці складоў да трох з паступовым пераходам ад доўгага радка да кароткага і наадварот. Назіраецца, уласна, счাপленне адзінак (радкоў) пры дапамозе эўфанічнага паралелізму (скразных рыфмаў, асанансаў, алітэрацый), агульнай накіраванасці інтанацыі, якую абумоўлівае рытмічны малюнак.

Першы радок налічвае сем складоў (чатырохстопны харэй):

1. Hear the sledges with the bells².

Другі – тры склады:

2. Silver bells!

Трэці – 13, але з цэзурай пасля сёмага склада (г.зн. 7+6):

3. What a world of merriment their melody foretells!

Чацвёрты – пяць:

4. How they tinkle, tinkle, tinkle...

Пяты – сем складоў:

5. In the icy air of night!

Шосты, сёмы, восьмы – па сем складоў (можна было б на гэтай падставе вылучыць нейкую групу радкоў, заснаваную на рытмічнай агульнасці, але толькі першыя два рыфмуюцца адзін з адным. Трэці, акрамя іншага канчатка, адрозніваецца інтанацыйнай аформленасцю):

6. While the stars that oversprinkle

7. All the Heavens, seem to twinkle

8. With a crystalline delight;

дзесяты – пяць складоў:

9. Keeping time, time, time

(гэты матыў паўторыцца ў чацвёртай страфе);

дзесяты – сем:

10. In a sort of Runic rhyme:

адзінаццаты – 15 складоў з цэзурай пасля восьмага (г.зн. 8+7):

11. To the tintinabulation that somusically wells;

дванаццаты – шэсць, трынаццаты – тры, чатырнаццаты – адзінаццаць (з дзвюма цэзурамі пасля чацвёртага і восьмага, прычым першыя дзве часткі радка злучаны ўнутранай рыфмай (jingling-tinkling), сугучнай адной са скразных, утвараюць канцовачны рэфрэн, агульны для ўсіх частак верша:

12. From the bells, bells, bells, bells,

13. Bels, bells, bells –

14. From the jingling and the tinkling of the bells.

Няцотная колькасць аднаскладовых слоў "звонкай" гучнасці з вузкімі галоснымі [i] (tinkle – тры разы), [ai] (time – тры разы) і абавязковымі санорнымі (bells – сем разоў –merriment, melody, Runic, rhyme, jingling) прыдае страфе высокае гучанне. Апорная рыфма для ўсяго твора bells – foretells – wells – cells – swells – dwells – impels – tells – compels – yells – knells³ перамяжаецца з апорнай гэтай часткі tinkle – oversprinkle – twinkle, night – delight і time – rhyme.

Унутраная канструкцыя другой страфы ўскладняецца: рыфма-рытмічная і мелодыка-сітаксічная арганізацыя радкоў стварае іх паралельныя канструкцыі з захаваннем агульнай для дадзенай групы радковай інтанацыі. Гэта апорная адзінка дадзенай страфы, варыяцыі якой спалучаюцца счাপленнем паралельных канструкцый радкоў (гэта значыць апорным прынцыпам страфы).

Першыя тры радкі (сямі, трох і трынаццаці складоў), на першы погляд, уяўляюць сабой счাপленне самастойных адзінак, што служыць своеасаблівым працягам папярэдняй страфы. Рытмічны, эўфанічны, сітаксічны малюнак пачатковых радкоў абедзвюх частак захоўваецца і ў наступных строфах. Гэты мелодыка-семантычны паралелізм груп дае падставу гаварыць аб нейкім структурным і сэнсавым адзінаначаллі.

Чацвёрты і пяты радкі ствараюць канструкцыю рыфма-рытмічнага паралелізму:

4. Through the balmy air of night

5. How they ring out their delight!

Пачатак новаму статычнаму элементу быў пакладзены яшчэ ў першай страфе (гл. рытмічны паралелізм радкоў 6, 7, 8).

Шосты, сёмы, восьмы радкі змяшчаюць у сабе разарваны структурны паралелізм шостага і восьмага:

6. From the molten-golden notes

7. And all in tune,

8. What a liquid ditty floates.

У дзевятым ёсць цэзура пасля восьмага складу (8+3).

Група радкоў дзесятага, адзінаццатага і дванаццатага (трэцяга, сёмага і трынаццатага складоў) уяўляе сабой варыяцыю агульнай для яе і групы першага, другога і трэцяга радкоў інварыянты якасна новага ўзроўню арганізацыі – інтанацыйнай. Гэта адзінка стане апорнай у трэцяй страфе верша:

10. On the moon!

11. Oh, from out the sounding cells

12. What a gush of euphony voluminosly wells!

Магчыма іншае вылучэнне групы: 11, 12, 13. Гэты дынамічны прынцып аб'ядноўвання інварыянтаў выявіцца як апорны ў чацвёртай страфе твора. Але трынаццаты і чатырнаццаты радкі могуць уключацца і ў мелодыка-сітаксічны паралелізм двухстопнага харэя, ускладнены семантычнай ідэнтнасцю:

13. How it swells!

14. How it dwells.

Пятнаццаты, шаснаццаты – гэта мелодыка-сітаксічны паралелізм чатырох-стопнага харэя:

15. On the Future! – how it tells

16. Of the rapture that impels.

Семнаццаты–дваццаць першы радкі ўяўляюць сабой варыяцыю канцовачнага рэфрэна, своеасаблівую структурную эпіфару. Максімальная колькасць санорных і звонкіх пры мінімальнай глухіх выбухных, інтанацыя ўзлёту ў кожным радку, абумоўленая клічнікамі, падымае танальнасць тэксту да ўзроўню эмацыянальнай кульмінацыі.

Радкі трэцяй страфы – сярэдняй даўжыні, чаргаванне іх аднастайнае, аб'яднаны асанансам на неазначальны [э], які ў Э.По заўсёды суправаджае злавесны вобраз. Доўгія радкі, якія патрабуюць вымаўлення трывожным голасам, змяняюцца кароткімі, што трапна перадае стан жаху і распачы. Паралельныя канструкцыі радкоў счাপленнем на падставе рытмасемантычнай паралелізацыі аб'ядноўваюцца ў інтанацыйныя блокі развіцця паэтычнай думкі. Апорны дынамічны фактарам выступае счাপленне інтанацыйных блокаў: першы-трэці радкі – структурная анафара.

Першы інтанацыйны блок (радкі 4–15) утвараецца складанымі міжрадкавымі і міжканструкцыйнымі адносінамі паралельнага і паслядоўнага счাপлення, агульнай танальнасцю канцовак радкоў, унутрырадкавых сугуччаў (што дае падставу меркаваць аб рыфмічным інварыянце) і адзіным вобразным зместам тэксту.

Групу з трох апошніх радкоў блока (13, 14, 15) па іх рытмічнаму малюнку можна было б аднесці да другога інтанацыйнага блока (радкі 16–34), але семантычна яна завяршае вобраз, выяўлены ў першым блоку:

13. And a resolute endeavor
14. Now – now to sit, or never,
15. By the side of the pale-faced moon.

Гэта амбівалентнасць функцыяніравання трох радкоў у агульнай структуры тэксту аб'ядноўвае два адносна самастойных стычычных элемента. Другі інтанацыйны блок складаюць больш кароткія радкі, якія прыдаюць страфе лапідарнасць і дынамічнасць.

Пахавальны перазвон у чацвёртай страфе перадаецца шматлікімі [э:] і [ou] са строгім памярэннем раўнадоўгіх радкоў, эўфанічнай рэтардацыяй на кожным значным слове, якую падкрэслівае гучанне "throbbing, sobbing", што затрымліваюць рух голасу двайным [b]. Унутраную рыфму складаюць працэсуальныя назоўнікі, якія нясуць сэнсавую нагрузку вызначэння характару гуку: throbbing (пульсацыя), sobbing (рыданне) rolling (гром), tolling (пахавальны звон), moaning (стогн), groaning (стогн).

Элемент варыяцыі пашыраецца ад радка да цэлай страфы, арганізаванай поўным складаным parallelismus membrorum (прадстаўляе сабой агульнасць рытміка-сінтаксічных і інтанацыйна-семантычных канструкцый і супадзенне стылістычных характарыстык). Структурныя элементы ўсіх трох узроўняў пераходзяць адзін у аднаго па прынцыпу спіралі, утвараючы самую складаную стычычную адзінку ўсяго твора – спіральнае цела. Яно дапускае шматлікасць варыянтаў дзялення тэксту на складальнікі, прынцыповую яго нечляннасць, якую падтрымлівае адзіная інтанацыйная накіраванасць усёй страфы.

Цэльнасць спіральнага цела падкрэслівае складаная рэалізацыя інварыянтаў матыву:

- Keeping time, time, time,
In a sort of Runic rhyme.

Тры варыяцыі аб'ядноўваюцца сінтаксічным счাপленнем, дзе ні адна з праяўленых адзінак сінтаксічна не завершаная. Але інварыянт, агульны для першай і чацвёртай строф, – арганізуючы элемент для ўсяго тэксту "The Bells".

Цэльнасць твора забяспечваюць, акрамя зместу, значэнне адзінага метра, агульны для ўсіх строф тэматычны інварыянт сімвалічнасці гуку, інварыянты анафары і эпифары, агульнасць рыфмічных і асанансных ліній, паступальнасць увядзення стычычных і дынамічных элементаў структуры тэксту. У першай страфе варыяцыйнае счাপленне радкоў рознай даўжыні прыводзіць да неўпарадкаванай арганізацыі тэксту. Упарадкаваная арганізацыя страфы дасягаецца ў другой, трэцяй і чацвёртай частках пры дапамозе некалькіх тыпаў паралелізацыі розных апорных стычычных элементаў: рытмаэўфанічная арганізацыя радкоў утварае іх паралельныя канструкцыі (другая страфа), рытмічная і семантычная паралелізацыі канструкцый радкоў утвараюць інтанацыйныя блокі (трэцяя страфа), поўны parallelismus membrorum радкоў, канструкцый і блокаў і іх складанае паслядоўнае счاپленне па прынцыпу спіралі ўтвараюць спіральнае цела (чацвёртая страфа). Музыкальнасць паэзіі Эдгара По параджаюць не асобныя рытмамеладныя прыёмы, але плынь гуку, які ўспрымаецца ўнутраным слыхам.

Такое разладжванне ўнутрыстрафічнай канструкцыі паэтычнага тэксту ёсць асобнае праяўленне эвалюцыйнага развіцця амерыканскага варыяцыйнага верша, вызваленне рытму магчыма разглядаць як першы крок да верлібра 50–80-х гг. XIX ст., а мноства разнастайных сістэматызаваных сугуччаў – як пачатак эксперыментавання ў галіне гукавага вершаскладання, актыўна падхоплены на рубяжы стагоддзяў і ў 10-х гг. XX ст. Яскравым пацвярджэннем таму сталі з'яўляцца творы Р.У.Эмерсана, Г.Тора, Г.У.Лангфэла, Д.У.Уіцэра, Э.Дзікінсан і інш.

Амаль адначасова з Эдгарам По Уолт Уйтмэн перагледзеў адносіны да структурных элементаў верша, змяніўшы ідэалогію падыходу да паняцця "паэтычны тэкст". Нікім не апасродкаваны пераход да верлібра азначае

праяўленне іншага прынцыпу развіцця варыяцыйнага вершаскладання – рэвалюцыйнага. Гэтым шляхам пайшлі С.Крэйн, К.Сэндберг, Э.Э.Камінгс, Э.Лі Мастэрс, У.К.Уільямс і інш.

¹ Гл.: Лотман Ю. Анализ поэтического текста. Л., 1972. С.40.

² По Э.А. Стихотворения = The Poems / Сост. Нестерова Е.К. М., 1992. С.248 і наст.

³ Упершыню рыфма *well – well – tell – spell* з'яўляецца ў вершы "Israfel", што дае права гаварыць аб эвалюцыйных рыфмах у паэзіі Э.По.

А.У.ВОСТРЫКАВА

МУЗЫКА Ў РАМАНАХ МІЛАНА КУНДЭРЫ

Мілан Кундэра нарадзіўся ў сям'і прафесара Брненскай акадэміі музыкі, выключнага знаўцы еўрапейскай музыкі ад Бетховена да Леаша Яначака, чэшскага кампазітара, вучнем і інтэрпрэтатарам якога ён лічыўся.

Сам Кундэра вывучаў музычную кампазіцыю ў Вацлава Капрала і да дваццаці пяці гадоў музыка яго вабіла значна больш, чым літаратура. Будучы раманіст нават пісаў музычныя творы. Як ён сам лічыць, яго лепшым творам была кампазіцыя для чатырох інструментаў: піяніна, віяланчэлі, кларнета і барабана. Але сёння гэтая кампазіцыя ўяўляецца яе аўтару ўсяго толькі карыкатурай на архітэктоніку яго раманаў. З маленства Кундэра слухаў у выкананні свайго бацькі на піяніна творы Ліста, Стравінскага, Бартока, Шэнберга. Пасля выгнання з універсітэта Кундэра іграў разам з сябрамі-музыкамі на танцавальных вечарынах у горных вёсачках. Захапленне музыкай і музычнае выхаванне значна паўплывалі на Кундэру-раманіста. Музыка ў якасці гарманічнага складаемага ўвайшла ў мастацкую структуру яго раманаў, узбагаціўшы іх паэтыку. Увага да музыкі засталася такой жа моцнай і ў сталага Кундэры: музыцы і асобным кампазітарам прысвечаны шэраг яго эсэ.

Кундэра ўвесь час праводзіць паралелі паміж музыкай і раманам. Музыка становіцца адным з апірышчаў яго прозы: у ёй ён чэрпае мастацтва кампазіцыі, новыя варыяцыі розных тэм, чаргаванне тэмпаў апавядання, яго ўнутраны рытм. Свае раманы ён называе опусамі і нумаруе іх так, як гэта робяць кампазітары, якія азначаюць парадкавым нумарам асобныя музычныя творы. На супервокладках раманаў Кундэры, якія друкуюцца выдавецтвам "Atlantis" у горадзе Брно, змешчаны пералік усіх раманаў-опусаў. У гласарыі "Шэсць-дзесят адно слова" з кнігі літаратурна-тэарэтычных эсэ "Мастацтва рамана" адзін з артыкулаў Мілан Кундэра называе "Опус": "Опус. Прыгожая звычка кампазітараў. Яны ставяць нумар опуса толькі у тым выпадку, калі твор на іх думку адзначаны талентам. І наогул не нумаруюць тыя творы, якія ім падаюцца нястальымі і "вучнёўскімі". Далей Кундэра выкладае эпізоды з жыцця і творчасці Бетховена, Яначака, Дэбюсі.

Каб дасканала прааналізаваць асаблівасці сваёй паэтыкі, Кундэра ў "Мастацтва рамана" часта звяртаецца да музычных аналогій. Ён праводзіць паралелі музыкі з раманам: "Ведаецца, у кожнай музычнай кампазіцыі шмат тэхнікі: экспазіцыя тэмы, яе развіццё, варыяцыі, паліфанічная апрацоўка, якая часта вельмі аўтаматызавана, аркестравыя дапаўненні, пераходы. Сёння можна ствараць музыку камп'ютарам і, па сутнасці, камп'ютар у сучасным свеце стаў больш значным, чым сам кампазітар: прынамсі, цяпер можна напісаць санату кібернетычна, без адзінай арыгінальнай ідэі ці думкі, прытрымліваючыся толькі пэўных правіл пабудовы твора. Імператыўным патрабаваннем Яначака было: "знішчыць камп'ютар!" Замест пераходаў і варыяцый – паўтор, які з даўняй пары ідзе прама да сэрца; толькі нота з'яўляецца чымсьці грунтоўным і мае права на існаванне. З раманам амаль такая ж сітуацыя: ён задушаны тэхнікай, якая дыктуе ўмовы аўтару: паказвае героя, апісвае акаляючае асяроддзе, уводзіць дзеянне ў пэўны гістарычны кантэкст, напаўняе жыццёвую прастору і час персанажаў лішнімі эпізодамі; пры гэтым кожная змена дэкарацый патрабуе новай экспазіцыі, новага апісання і новых тлумачэнняў. Маё імператыўнае патрабаванне такое ж, як у Яначака: вызвалім рамана ад аўтаматызму раманнай тэхнікі!"². Кундэра-раманіст імкнецца да гэтага. Так, напрыклад, ён паслядоўна выкарыстоўвае прыём паўтора, якому аддаваў перавагу Яначак. Часткі раманаў Кундэры "Жарт" і "Невыносная лёгкасць быцця" маюць паўторы ў сваіх назвах. Першая, трэцяя і пятая часткі ў "Жарце" называюцца "Людвіг". У "Невыноснай лёгкасці быцця" першая і пятая часткі – "Лёгкасць і цяжкасць", другая і чацвёртая – "Душа і цела".